INTERMEDIALITA: SLOVO – OBRAZ – ZVUK

Sborník příspěvků ze sympozia

Jan Schneider, Lenka Krausová (ed.)

Univerzita Palackého v Olomouci
2008

1. vydání
Editoři © Jan Schneider, Lenka Krausová, 2008
ISBN 978-80-244-2054-7

Obsah

Úvodem (Jan Schneider) /7

Jan Kořenský (Olomouc/Praha, ČR) /9
Intermedialita – intertextualita – multitextualita – hypertextualita?
/Intermedialität – Intertextualität – Multitextualität – Hypertextualität?/

Alice Jedličková (Praha, ČR) /13
Podoby transmediality: verbální a piktoriální vyprávění
/Formen der Transmedialität: das verbale und piktoriale Erzählen/

Astrid Winter (Göttingen, Německo) /27
Intermedialita a synestezie
/Intermedialität und Synästhesie/

Jiří Hrabal (Olomouc, ČR) /45
Ke konceptu fokalizace v literární a filmové naratologii
/Zum Konzept der Fokalisation in der literarischen und filmischen Narratologie/

Michal Kříž (Olomouc, ČR) /53
Intermedialita versus Intertextualita – *The Immortal Story* Orsona Wellese: umění vyprávět v literatuře a ve filmu
/Intermedialität vs. Intertextualität – *The Immortal Story* von Orson Welles: Erzählkunst in Film und Literatur/

Peter Gavalier (Bratislava, Slovensko) /63
Intermediálna literárno-filmovo-výtvarná komunikácia: významové prepojenia slova, obrazu a zvuku v *Perličkách na dně* Bohumila Hrabala sfilmovaných Evaldom Schormom a Věrou Chytilovou
/Intermediale Kommunikation Literatur-Film-Kunst: Bedeutungsverknüpfung des Wortes, Bildes und Tons in Bohumil Hrabals *Perlen am Meeresgrund* verfilmten von Evald Schorm und Věra Chytilová/

Klára Kudlová (Praha, ČR) /71
Texty Jáchyma Topola jako východisko filmových a divadelních inscenací
/Texten von Jáchym Topol als Ausgangspunkt für filmische und theatralische Inszenierungen/

Martin Foret (Olomouc, ČR) /77
Mezi slovem a obrazem: O možnostech a relevanci rozlišení a o komplexitě vztahů v tzv. sémioticky heterogenních komunikátech
/Zwischen Wort und Bild – über Unterscheidungs-möglichkeiten und Relevanz und über Bezügenkomplexität in sog. semiotisch heterogenen Kommunikaten/

Brigitte Schultze (Mainz, Německo) /85
Pikto-literarische Intermedialität als Aufgabe für Übersetzer: Die tschechischen Fassungen von Wilhelm *Buschs Max und Moritz*
/Pikto-literární intermedialita jako úkol pro překladatele: české verze knížky Wilhelma Busche *Max und Moritz*/

Dáša Beracková (Praha, ČR) /101
Perspektíva „inteligentného oka": dialóg medzi kubizmom a literatúrou v prózach Josefa Čapka pre *Almanach na rok 1914*
/Perspektive „des inteligenten Augens": Dialog zwischen Kubismus und Literatur in Prosatexten von Josef Čapek für das *Almanach auf das Jahr 1914*/

Eva Štědroňová (Liberec, ČR) /107
Vliv výtvarného umění na literaturu v desátých letech minulého století
/Einfluß der bildenden Kunst auf die Literatur in der ersten Jahrzehnt
der 20. Jahrhundert/

Zuzana Malá (Praha, ČR) /115
Karel Teige: Požadavky „nového umění" na pozadí tvorby poetismu
/Karel Teige: Anspruch der modernen Kunst vor dem Hintergrund des Poetismus/

Vítězslav Mikeš (Praha, ČR) /121
Alfred Šnitke a Doktor Faustus Thomase Manna
/Alfred Schnittke und Doktor Faustus von Thomas Mann/

Libor Martínek (Opava, ČR) /127
Reflexe vztahu literatury a hudby se zaměřením na polskou literární vědu
/Reflexion der Bezügen zwischen Literatur und Musik in der polnischen
Literaturwissenschaft/

Michael Weber (Olomouc/Praha, ČR) /139
Logos a topos – tíha obraznosti v tvorbě Kenzaburóa Óeho
/Logos und Topos: Die Schwere der Bildlichkeit im Werk von Kenzaburó Óe/

Ivona Barešová (Olomouc, ČR) /147
Verbálně-vizuální manifestace zdvořilosti v japonských dopisech
/Verbal-visuelle Manifestation der Höflichkeit in japanischen Briefen/

Ursula Stohler (Bern, Švýcarsko) /155
Presentation of a Research Project: Identity and Canon
in the Teaching of Literature in the Czech Republic (1989–2007)
/Prezentace výzkumného projektu: Identita a kánon
ve výuce literatury v České republice (1989–2007)/

Ingrid Pfandl-Buchegger a Gudrun Rottensteiner (Graz, Rakousko) /163
Intermedia studies and dance: a first step towards an interart dialogue
/Intermediální studia a tanec: první krok k dialogu mezi uměními/

Monique Jucquois-Delpierre (Düsseldorf, Německo) /177
Born on 30th February. Film or Dance Performance, Transmediality
and Intermediality as Interpretative Enrichment
/Born on 30th February. Filmová či taneční performance, transmedialita
a intermedialita jako obohacení interpretace/

Tatjana Lazorčáková (Olomouc, ČR) /189
Audiovizuální reflexe divadla v období normalizace
/Audiovisuelle Dokumentation des Theaters während der sog. Normalisation/

Ernst Grabovszki (Vídeň, Rakousko) /195
Menschliche Typographie. Körper und Haut als Textmedien in Print und Film
/Lidská typografie. Tělo a kůže jako textová média v tisku a filmu/

Martin Palúch (Bratislava, Slovensko) /203
Fotografia, film a stratégie zobrazovania – intermediálne súvislosti
/Photographie, Film und Strategie von Darstellung – intermediale Zusammenhänge/

Michal Šimůnek (České Budějovice, ČR) /209
Sémiotika (post)fotografie
/Semiotik der (Post)Photographie/

Roman Gajdoš (Trnava, Slovensko) /223
Projekcia lingvistického myslenia do výtvarného umenia súčasnosti
/Projektion des linguistischen Denkens in die zeitgenössischen Kunst/

Peter Takáč (Košice, Slovensko) /231
Škaredé ako estetická kategória v postmodernom výtvarnom umení a fotografii
/Das Hässliche als ästhetische Kategorie in der postmodernen Kunst und Photographie/

Michal Murin (Banská Bystrica, Slovensko) /239
Koncept ticha v akusticky orientovaných dielach
/Konzept der Stille in akustisch orientierten Werken/

Rastislav Podpera (Bratislava, Slovensko) /249
Poznámky k hudobnej mediamorfóze
/Bemerkungen zur musikalischen Mediamorphose/

Hana Marešová (Olomouc, ČR) /255
Netartové projekty
/Netart-Projekte/

Vladimír P. Polách (Olomouc, ČR) /263
Web2.0. Krátká úvaha o vývoji datasféry
/Web2.0. Kurze Betrachtung über die Entwicklung der Datasphäre/

Barbora Mochňacká (Prešov, Slovensko) /275
Internet F2F – Znak a jeho hodnota v internetových komunikačných situáciách
/Internet F2F – Zeichen und sein Wert in internetkommunikativen Situationen/

Blažena Garberová (Prešov, Slovensko) /283
Spravodajstvo emocionálneho typu
/Emotionaler Typ von Nachrichtensendung/

Jana Pelclová (Brno, ČR) /289
Slovo – obraz – zvuk v reklamě
/Wort – bild – Ton in Werbung/

Oliver Tomáš (Košice, Slovensko) /297
Medzi nebom a televíznou obrazovkou/monitorem
/Zwischen Himmel und Bildschirm/Monitor/

Juraj Rusnák (Prešov, Slovensko) /311
Emócie ako event: o znakovej štruktúre mediálnych textov
/Emotion als event: Zeichenstruktur der medialen Texten/

Marek Lapčík (Olomouc, ČR) /319
Ambivalentní charakter TV zpravodajství jako „intermediálního textu"
/Ambivalenz der Nachrichtensendung als „intermedialen Textes"/

Viera Smoláková (Prešov, Slovensko) /331
Funkcia v rozhlase
/Funktion in Rundfunk/

Úvodem

Slovo *intermedialita* se v současném diskursu o kultuře stalo mimořádně frekventovaným termínem. Někteří v této souvislosti říkají snad i s jistou dávkou ironie, že intermedialita je prostě in, neboť v ní spatřují především módní fenomén, zatímco jiní hovoří o intermedial turn, neboť v ní vidí přímo změnu paradigmatu v myšlení o kultuře jako takovém. V obojím lze najít kus pravdy: intermedialita je nejen módním jevem, ale vzhledem k charakteru současné digitalizované multimediální společnosti i významným fenoménem, který v posledních dvou desetiletích výrazně ovlivňuje myšlení v humanitních vědách.

Když jsme se na počátku roku 2006 rozhodli, že v projektu Evropského sociálního fondu a Ministerstva školství ČR *Inovace studijních programů bohemistiky s ohledem na potřeby soudobé informační společnosti* bude jednou z klíčových aktivit oblast intermediality, nemysleli jsme na tyto křiklavé nálepky, ale spíše jsme měli na paměti fakt, že studenti filologických oborů jsou ve svých studijních programech příliš omezováni hranicemi filologického charakteru oborů, že jsou nedostatečně seznamováni s problematikou vztahů mezi médii, byť jsou s ní v kulturní praxi denně konfrontováni. Proto jsme prostřednictvím projektu do nabídky bohemistické výuky zařadili několik seminářů k tomuto tématu a zároveň se rozhodli uspořádat v Olomouci mezinárodní vědecké sympozium, která by se problematikou intermediality zabývalo. Jelikož šlo v českém kontextu o první vědecké setkání na toto téma a jelikož u nás snad s výjimkou vysokých škol orientovaných na uměleckou praxi vlastně nikde neexistovala žádná instituce – jako je tomu např. na řadě německých univerzit –, která by se této problematice systematicky věnovala, příliš jsme netušili, jaký bude mít naše téma ohlas. Nakonec jsme byli zájmem o sympozium příjemně překvapeni, neboť se 7. a 8. listopadu 2007 v olomouckém Regionálním centru sešlo na pět desítek badatelů z České republiky, Slovenska, Německa, Rakouska a Švýcarska.

Abychom přispěli k úvodnímu zmapování této oblasti nejen u nás, formulovali jsme téma našeho vědeckého setkání pokud možno co nejšíře (Intermedialita: slovo – obraz – zvuk), tedy aniž bychom intermedialitu omezovali na nějakou konkrétní oblast. Chtěli jsme vlastně poprvé soustředit „pod jednu střechu" badatele, kteří se věnují nejrůznějším oblastem, a kteří se proto jinak setkávají málokdy či vůbec, a kteří také používají různých vědeckých diskursů. Tento cíl byl splněn. Sympozium mělo široký interdisciplinární charakter. V Olomouci se setkali literární vědci, ti byli v převaze, lingvisti, teatrologové, filmoví vědci, odborníci na rozhlas, tanec, historici a teoretici umění, muzikologové, badatelé v oblasti masových médií či internetu a internetového umění, a to zástupci všech generací, od té nejmladší, pro kterou je současná plurimediální digitální společnost samozřejmostí, protože v ní už vyrůstali, až po tu nejzkušenější, kteří spolu i přes různost témat, metod i jednacího jazyka živě diskutovali a v různosti oborů nacházeli nakonec i společnou řeč.

Sborník, který z tohoto sympozia vzešel, onu různost, kterou pojem intermedialita, svou náplní tak široký, až vágní, termín ombrello(ne), jak to v parafrázi na Umberta Eca nazývá teoretička Irina Rajewsky (Rajewsky 2002, s. 6–11), dobře dokumentuje. Zahrnuje příspěvky, jež se zabývají jevy intermediálními v užším smyslu, jevy transmediálními (např. vyprávění ve výtvarném umění), ale vlastně i intramediálními, v tom případě těmi, které se zabývají médii hybridními. Nalezneme zde studie, které jsou orientovány vysloveně teoreticky, mezi nimi musíme uvést na prvním místě úvodní terminologickou inventuru Jana Kořenského, který se na celou problematiku dívá z pozice lingvisty, příspěvky, jež sledují historické aspekty intermediálních vztahů a samozřejmě úvahy nad tvorbou jednotlivých tvůrců. Zatímco tyto příspěvky většinou vycházejí z konkrétní jednotlivé disciplíny (např. literární

věda, kusthistorie) a zastupují tak vlastně chápání intermediality jako „kategorie pro konkrétní analýzu mediálních konfigurací“ (Rajewsky 2008, s. 49), příspěvky, které jsou orientovány na žurnalistiku, vycházejí z oblasti teorie médií, jsou orientovány na problémy médií spíše v mediálně historických, sociologických a filozofických souvislostech.

Účastníci sympozia o intermedialitě se s pořadateli na závěr sjednotili na jednom: že je potřeba taková setkání pořádat pravidelně a že první ročník byl úspěšným počátkem nové tradice.

Jan Schneider

Literatura

Rajewska, Irina (2002). *Intermedialität*, Tübingen - Basel: A. Francke Verlag

Rajewska, Irina (2008). Intermedialität und remediation. Überlegungen zu einigen Problemfeldern der jüngeren Intermedialitätsforschung. In *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analyse,* München: Wilhelm Fink, s. 47–60

Intermedialita – intertextualita – multitextualita – hypertextualita?

Jan Kořenský

1.

Pojmenujme nejprve výchozí problém: je jím v současnosti značně široké užívání slova médium, zejména v podobě jeho slovnědruhových a slovotvorných derivátů u označování širokého spektra jevů z oblasti komunikace v nejširším smyslu, tedy od veřejných sdělovacích prostředků až po otevřenou množinu uměleckých aktivit nejrůznějšího charakteru výrazového i obsahového. V důsledku toho se slovo médium a jeho deriváty dostává do komplikovaných "konkurenčních" vztahů s celou řadou slov s terminologickými a konceptuálními ambicemi z oblastí v názvu této stati uvedených.

Velmi obecně lze říci, že slovo médium představuje prostředek umožňující komunikaci. V tomto smyslu se dostává do blízkosti nejen termínu kanál, ale i kód. Na druhé straně slovo multimedialita označuje nové typy komunikátů, textů, jde tedy i o multitextualitu, multikódovost, zpravidla i o hypertextualitu, dokonce se takto označují i díla v tomto smyslu heterogenní a zároveň (nějak) celistvá. V těchto souvislostech pak jde tedy o různé formy předávání informací v nejširším slova smyslu a to vede k tomu, že se užívá mnohdy těchto výrazů s nejasným vztahem k opozici označující – označované.

Pokud chceme v této oblasti dosáhnou určitého terminologického a konceptuálního vyjasnění, je třeba obrátit pozornost k obecné teorii informace, ke z ní odvozeným teoriím sociální komunikace a zejména pak k sémiotice. Připomeňme nejprve technicko-matematickou podstatu obecné teorie informace, chápejme teorie sociální komunikace jako jistou antropologizaci obecné teorie informace. Uplatníme-li základní sémiotická hlediska zároveň se zřetelem ke schématům obecné teorie informace, dostaneme se k jakési opozici, která je analogií klasického sémiotického vztahu výraz - obsah: termíny kanál, médium představují pak dimenzi sdělující technologie, sdělení/zpráva/message pak dimenzi sdělovaného. Problémem zůstává pozice kódu mezi sdělující technologií a sdělením. Je bez obtíží řešitelná, jestliže využijeme pojmy substance a forma výrazu v hjelmslevovském smyslu, neboť pak je substanční složka výrazové stránky kódu soumezná, kontaktní se sdělující technologií, zatímco forma výrazu je soumezná, kontaktní se sdělením.

I v tomto rámci úvah ovšem zůstává otevřenou otázka kauzálních, interdependentních vazeb kanál - médium - kód - sdělení, tedy otázka, nakolik si kterákoli z uvedených složek svým variantním charakterem vynucuje vlastnosti kterékoli z ostatních ve vzájemných vztazích.

2.

Výchozím slovem dalších úvah bude text. Pro tuto chvíli přijměme následující vymezení, které vychází z výše zavedených termínů: text je bilaterální jednota kódu a sdělení. (Problém, který zůstane stranou: transformovatelnost každé bilaterální teorie na unilaterální a naopak.)

3.

Další otázkou, která musí být řešena, je šíře pojmu text. Spojení šíře pojmu text je třeba chápat v dvojím smyslu: jde jednak o spektrum druhů textů navzájem různých na základě různosti kódů v soumeznosti s růzností médií, jednak je to otázka hranic jednotlivého textu daných identitou kódu a sdělení. Různá pojetí takto dvojím způsobem vymezených hranic textu pochopitelně mění podmínky pro pojetí inter/transtextuality (přijměme pro tuto chvíli konvenci funkční identity obou těchto termínů) a multitextuality. Intuitivně lze intertext a multitext rozlišit takto: intertextualita se týká vztahů textů chápaných z nějakého důvodu samostatně, multitextulita se týká členitelnosti, která je sekundární vzhledem k nějak odůvodněné primární celistvosti textu. Kritériem onoho důvodu je protiklad homogennosti – heterogennosti mediální stránky textu, přirozeně ve vztahu, soumeznosti s charakterem kódu. V této souvislosti je tedy role média jako technologie klíčová. Touto cestou je možné intertextualitu a multitextualitu promítnout na pojem intermediality následujícím způsobem:

a) mediálně homogenní intertextualita není intermedialita;
b) mediálně homogenní multitextualita není intermedialita;
c) mediálně heterogenní intertextualita je intermedialita;
d) mediálně heterogenní multitextualita je intermedialita.

4.

Do „konkurenčního" vztahu se pojem multitextuality dále dostává s hypertextualitou: především poznamenejme, že hypertextualita zde budiž chápána bez běžné apriorní závislosti na elektronické komunikaci, tedy v hypersémiotickém smyslu (Derrida, Bachtin). Musíme nejprve vzít na vědomí dvojí chápání pojmu hypertext: je to jednak jakýsi a) „nadtext" – s vnitřní strukturací z hlediska produkce, tedy komplexní komunikát, jednak b) nelineární strukturace z hlediska recepce spočívající v různých čtecích drahách (linking), přičemž je třeba rozlišovat obligatorní a potencionální linking z pohledu produkce. V této souvislosti se mluví často o „negaci" klasického schématu autor – text – čtenář.

Ve smyslu a) může konkurovat pojem hypertext pojmům multitext a možná i intertext, a to v závislosti na řešení otázky šíře textu.

Vyplývá, že:
- hypertextualita mediálně homogenní není intermedialita;
- hypertextualita mediálně heterogenní je intermedialita.

Dále platí, že:
a) hypertextualita mediálně homogenní je multitextualita;
b) hypertextualita mediálně heterogenní je intermedialita.

Rovněž platí, že:

ba) hypertextualita mediálně heterogenní spočívající v různosti média v soumeznosti s růzností kódu jako „nadtext" daný produkční intencí, normou, konvencí jsou takové útvary jako divadlo, hudební divadlo, film, laterna magika, kinoautomat…;

bb) hypertextualita mediálně heterogenní – jako transformace jsou všechny druhy „mediálních překladů" (dramatizace básnického nebo prozaického textu, filmové zpracování literárního textu, ale i programní hudba apod.).

5. Závěry a otevřené otázky:

Na začátku jsem konstatoval jistou promiskuitnost užívání termínu médium. Jde mi o to, aby se synonymně neužívalo médium/text, médium/kód – aby tedy médium zůstalo ve shodě s obecnou teorií informace ve složce technologie (pochopitelně v nejširším slova smyslu, bez závislosti na „elektronické revoluci").

Naznačil jsem také jisté problémy v úhrnu se týkající identity textu v závislosti na vztazích interdependence a kauzálních vazeb mezi prvky komunikačního schématu (kanál, médium, kód, sdělení). Identita sdělení je pochopitelně obligatorním problémem transformací (mezižánrových překladů). V tom případě jde o "kauzální"relace médium – kód – sdělení. V ostatních souvislostech (primární multitextualita, hypertextualita) jde o problém, že nějaký sémiotický akt (interakt) je shledáván v nějakém smyslu celkem, tento celek však není dán identitou sdělení, je naopak dán totožností dominantní komunikační funkce. Tím, co jsem označil spojením v nějakém smyslu, je stabilita normy upravující pravidelnost funkční koexistence médií a kódů. (Měkkost přechodu mezi transformací a ostatními typy zůstane v této chvíli stranou.) Otevřenou otázkou je, zda můžeme vycházet ze silného předpokladu, že medium i zde primárně determinuje kód, nebo zda je třeba studovat problémy identity/neidentity u média a kódu odděleně.

Soudím, že na počátku připomenutá expanze užívání termínu médium do oblastí mimo technologie a substance výrazu komunikace svědčí, že v uvedených souvislostech je funkce média zejména ve vývoji současných a budoucích způsobů komunikace jak věcné, tak i estetické, dominantní.

Literatura

Bachtin, Michail M. – Vološmov, Valentin N. (1986). *Marxizmus, freudizmus, filozófia jazyka,* Bratislava: Pravda

Derrida, Jacques (1976). *Of Gramatology,* Baltimore: John Hopkins University Press

Hjelmslev, Louis (1972). *O základech teorie jazyka,* Praha: Academia

Prof. PhDr. Jan Kořenský, DrSc., (1937)
Působí v Ústavu pro jazyk český Akademie věd ČR
a na Katedře bohemistiky FF Univerzity Palackého v Olomouci.
Zabývá se gramatikou češtiny, obecnou lingvistikou,
metodologií lingvistiky, teorií znaku,
teorií textu a procesuální gramatikou.
Kontakt:
korensky@ujc.cas.cz

Podoby transmediality: verbální a piktoriální vyprávění

Alice Jedličková

V kontextu domácího humanitního bádání a literární vědy zvláště se jen stěží můžeme tvářit, jako by v nich intermediální myšlení bylo samozřejmostí: zatímco v některých oborech hledá svoji aktuální podobu, v literární vědě se teprve (poměrně obtížně) prosazuje. Záměrně nemluvíme o intermedialitě jako fenoménu, nýbrž v nejširším slova smyslu jako o způsobu myšlení.

Předpokladem smysluplného výzkumu intermediality není totiž jen konsensus v tom, co je předmětem zkoumání a jaké jsou jeho klíčové problémy, ale také rozvinutá metodologická základna interdisciplinární povahy. Už před patnácti lety Siegfried Schmidt ve své přednášce *Literaturwissenschaft als interdisziplinäres Vorhaben* výstižně konstatoval, že návrh interdisciplinarizace oboru nemá být chápán jako rozmytí hranic disciplíny, ale ani jako výzva k „vědecké dobromyslnosti", „importu metafor" či zřízení „krámku se smíšeným zbožím".[1] Všechna tato obrazná pojmenování ještě donedávna nacházela svůj poctivý pendant v našem domácím bádání, ba i v jeho managementu a finanční podpoře. Jak jinak než jako „krámek se smíšeným zbožím" lze vnímat dosavadní mezioborové komise grantových agentur, v nichž se scházely všechny projekty sdružené interdisciplinárním zázemím, obvykle však jen obtížně souměřitelné vzhledem k předmětu a cílům zkoumání? Teprve v poslední době – s nárůstem interdisciplinárních projektů ve vědách o člověku – lze pozorovat, že se oborové komise začínají s takovými projekty smiřovat a přijímat je za své na základě zformulování klíčového problému, nikoli „příslušnosti". Interdisciplinární vědecká setkání zase bývala právě oním výrazem badatelské „dobré vůle": zástupci jednotlivých disciplín se sešli nad jedním námětem, s respektem vyslechli stanoviska těch druhých a zase se odebrali svou cestou. Laciný import metafor a deflace pojmů patří k základním charakteristikám a bohužel jaksi i „k dobrému tónu" současného literárněvědného diskurzu. Siegfried Schmidt ovšem ve své někdejší úvaze formuloval jak obecné předpoklady, tak formy interdisciplinárního bádání: postupovat v literární vědě interdisciplinárně neznamená podle něj opustit metody literární vědy, nýbrž formulovat vlastní problémy tak, aby jim zástupci jiných disciplin porozuměli a mohli popřípadě k jejich řešení navrhnout užití svých vlastních postupů, jež může výchozí disciplína aplikovat, anebo hledat možnosti, jak je přizpůsobit pro daný účel. Předpokladem pro takovou kooperaci je ovšem propracovaný oborový jazyk a explicitní formulace metod a teorií. To je bohužel soubor podmínek, jaký je

1 Viz *Kulturwandel und die Germanistik in der Bundesrepublik: Vorträge des Augsburger Germanistentags 1991*, hrsg. von Johannes Janota, Tübingen: Niemeyer, 1993, s. 8.

stěží myslitelný v kontextu zaříkavé dekonstruktivistické rozpravy o kultuře, jejímž klíčovým principem je vždy nová tvorba „jazyka čtení". Zdá se tedy, že předpokladem intermediálních výzkumů není jen připravenost reagovat na „medializaci" naší zkušenosti a pluralizaci (a s ní související fúzování) médií samých, nýbrž nalezení bodu jistoty mezi kulturologickou rozpravou jako všeobjímající „textovou praxí" a rigidním respektováním hranic tradičních humanitních disciplín.

Intermedialita v nejširším slova smyslu je, zjednodušeně řečeno, svodem tří podnětů: dynamického technologického rozvoje médií jako nosičů informace, tendence moderního umění ke kombinování postupů z různých uměleckých oblastí, jež se v průběhu 20. století střídavě posiluje a zeslabuje, avšak zachovává progresivní linii, a rozvinutí teorie intertextuality na bázi sémiotiky (a šířeji právě interdisciplinárního přístupu k výzkumu lidské kultury). Prvně jmenovaný trend zásadním způsobem ovlivňuje jak společenské (tj. zvláště mocenské) mechanismy, tak i naše vnímání a zakoušení skutečnosti: jak to formulovala již řada sémiotiků, kulturologů a odborníků na média, jako jsou Jean Baudrillard, Umberto Eco nebo již citovaný Siegfried Schmidt, ukazuje se, že ve způsobu, jímž se utváří náš vlastní obraz skutečnosti, hraje stále menší roli přímá zkušenost, a naopak stále větší role připadá „obrazům této skutečnosti", jež nám zprostředkují různá média. Tyto obrazy jsou vždy nějakým způsobem formovány (připusťme, že tedy i de-formovány) právě charakterem daného média a způsobem, jakým se vztahuje ke skutečnosti a recipientovi.

Vnějším výrazem druhé tendence je *multimedialita* jako komplexní povaha uměleckých výtvorů (ať už jsou jimi materiální artefakty či performance): v rámci tohoto konceptu se uplatňují tradičně kompozitní média, jako jsou divadlo či film, kombinování uměleckých postupů v avantgardním umění a trend k mediální fúzi počínající v 60. letech v hnutí Fluxus (v němž se navíc uplatňuje i aspekt *interkulturní*) a pokračující dodnes s vydatnou oporou překotného rozvoje digitálních technik.

Třetí zásadní podnět představuje teorie *intertextuality*, která se opírá o pojetí kultury jako komplexního textu a předpokládá, že umělecké (primárně literární) dílo vzniká nejen ve vztahu ke skutečnosti a zkušenosti, ale i (anebo především) v dialogu s předcházejícími díly a celou literární tradicí. Právě na tento koncept navázaly v průběhu 80. a 90. let 20. století průzkumy vztahů mezi uměními (tehdy označované jako *interart relations*), inspirované již jmenovanými trendy.

Snad je nyní zřejmé, proč jsme na začátku mluvili o intermedialitě jako o způsobu myšlení: můžeme ji sice vnímat jako označení určitého souboru jevů, jako „metodu" zkoumání kulturních jevů ji však můžeme uplatnit jak v případech, kdy se nám „vyjevuje", tak v případech, kdy se zabýváme jevy mediálně homogenními a na první pohled vysvětlitelnými v rámci jednoho umění a disciplíny. Teoretik intermediality Werner Wolf navrhuje rozlišovat mezi intermedialitou v užším smyslu, která zahrnuje kombinace médií v rámci jednoho artefaktu, a intermedialitou v širším smyslu, která zahrnuje zkoumání vztahů mezi jednotlivými uměními. V prvním případě pak mluví o tzv. *intrakompozicionální intermedialitě*;[2] jak už bylo řečeno, spadají sem i velmi tradiční kompozitní, například divadelní umělecké formy, jakož i aktuální multimediální projekty, v nichž dochází k míšení až splývání médií. V druhém případě se intermedialita mění v metodu humanitních věd, která umož-

2 V německém kontextu používá Werner Wolf termínu „werkinterne Intermedialität", který bychom mohli volně přeložit také jako „intratextová intermedialita", pokud současně akceptujeme lotmanovskou teorii zkoumání jakékoli umělecké struktury jako „textu"; srov. Wolf, Werner: „Intermedialität: ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft", in: *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002, s. 170.

ňuje zkoumání vztahů mezi jednotlivými druhy umění a celými oblastmi kultury. Tradiční odvětví tohoto výzkumu přestavuje sledování tzv. *mediálních transpozic*, uměleckého přenosu komplexní látky nebo dílčího tématu z jednoho média do druhého, tj. v zavedeném pojmosloví fenomén umělecké *adaptace*; předmětem zájmu je pak hlavně proměna sémantiky celku a jeho estetického účinku v závislosti na změně média, jež samozřejmě podléhá nadřazenému uměleckému záměru dobově situovaného subjektu řídícího proces adaptace. Druhá – z našeho pohledu nejpodnětnější – větev tohoto zkoumání se zaměřuje na tzv. *mediálně nespecifické* struktury a postupy, které stojí v pozadí konstrukce artefaktů v různých druzích umění jako autonomní, od konkrétního média abstrahovatelné modely (ovšem s tou výhradou, že privilegovaným médiem schopným prostředkovat mezi všemi ostatními zůstává nadále řeč). Tento fenomén nazývá Irina O. Rajewsky *transmedialitou* (a sice ve své monografii *Intermedialität* z roku 2002, která prozatím funguje jako kodifikace teorie intermediality založené primárně ve výzkumu literárněvědném). V rámci tohoto konceptu pak není médium chápáno jako pouhý materiální zdroj a nosič informace, nýbrž jako sémiotická soustava, jež je užívána se záměrem přenosu kulturních obsahů; můžeme také říci, že intermedialita se pak z původního zkoumání *intertextových* vztahů na bázi jednoho média rozvíjí ve zkoumání vztahů *intersémiotických*; podle Wernera Wolfa lze proto médium chápat také jako určitý kognitivní rámec, na jehož základě vnímáme sdělované obsahy a rozumíme jim (Wolf 2002, s. 165).

Česká literární věda si k reflexi vztahů mezi uměními dosud zachovává obezřetný odstup, nejsou-li doloženy společným programovým úsilím umělců, prameny a dobovými institucionálními vazbami. Doposud se tento přístup uplatňoval v několika privilegovaných (a také vlastně metodologicky „přípustných“) sférách, a sice ve výzkumu období vyznačujících se vyhraněným stylotvorným úsilím zasahujícím široký repertoár umění, jak je to příznačné pro secesi, a ve výzkumu avantgardních experimentů, zvláště spojení slova a obrazu, jež se mohly opřít o tradici založenou „mezi poezií a výtvarnictvím“. Jestliže už aludujeme podněty Jana Mukařovského, připomeňme, že názvuky druhého, z dnešního pohledu ještě progresivnějšího typu zkoumání, které lze nalézt v jeho opožděně zveřejněné studii „Čas ve filmu“ (rkp. 1933), vlastně stále ještě čekají na svou hlasitější ozvěnu. Doménou dosavadního literárněvědného výzkumu, který bychom mohli zpětně označit za intermediální, je tedy intrakompozicionální intermedialita a adaptace. Zkoumání paralelních jevů v jednotlivých uměních je literární vědou a zvláště pak literární historií akceptováno povětšinou jen tehdy, je-li legitimizováno sukcesivitou těchto jevů, v synchronní perspektivě pak tehdy, je-li výrazem obecných uměleckých principů sdílejících společný koncept světa (jako je například tendence k vnější estetizaci zobrazeného v návaznosti na soubor příznačných motivů a jejich rytmické uspořádání jako v secesi, tendence k amplifikaci a deformaci vlastností zobrazených jevů jako v expresionismu apod.). To znamená, že česká literární věda doposud nebyla příliš nakloněna zkoumání autonomních dílčích struktur, jejichž uplatnění překračuje časoprostorové hranice a jež lze vyjádřit s pomocí obecných modelů. Pokusy o aplikaci tohoto přístupu totiž vzbuzují doposud zvláště v literárních historicích podezření, že shledávání takových virtuálních příbuzností uměleckých děl (popř. druhů umění) je projevem interpretační svévole či sklonu manipulovat s materiálem bez pramenného doložení dobových souvislostí a za cenu anachronismů.

Intermediální výzkum samozřejmě nelze omezit jen na potvrzování souběžných uměleckých tendencí na pozadí institucionalizovaných uměleckých vazeb; na druhé straně je třeba zdůraznit, že mým záměrem rozhodně není objevovat s překvapením shody a (předvídatelné) rozdíly mezi strukturací slovesného a výtvarného díla, nebo snad kritizovat pojmové neshody mezi kunsthistoriky a naratology. Nespoko-

jím se však ani s projevy interdisciplinární „dobré vůle“, byť dosavadní zkušenosti ukazují, že i té je třeba: kunsthistorici většinou mají pocit, že univerzalistické modely teorie vyprávění jsou jejich disciplíně cizí; také se zdá, že interpretace výtvarných jevů pocházející z jiného než vlastního tábora je obvykle přijímána s mnohem menší ochotou. Naratologové zase, jak brzy uvidíme, tíhnou k výkladu piktoriální narativity s nedostatečným (možná účelově nedostatečným) respektem k zákonitostem výtvarného umění. Přítomná práce by proto měla posloužit jako ukázka intermediálního přístupu, opírajícího se nejen o závěry teorie vyprávění, nýbrž také o způsoby myšlení a třídění jevů, příznačné pro dějiny umění, ověřit možnosti jejich využití ve zkoumání narativity jako takové – a potvrdit tak heuristickou hodnotu intermediálního přístupu.

Abychom se vyhnuli možným kontaminacím pojmů, budeme v dalším výkladu preferovat před českým výrazem *vyprávění* (který využijeme v užším smyslu) internacionalismus *narativ* jako označení pro útvar, jenž je prezentací *příběhu* (jako sledu vzájemně propojených událostí) skrze *vyprávění*. Médiem vyprávění může být jazyk, tanec, filmový záznam či malba. Identifikace příběhu jako *autonomní, univerzální struktury* patří k úhelným kamenům klasické naratologie a stala se i jedním z argumentů její legitimitizace v procesu její interdisciplinární transformace v průběhu 90. let minulého století. Jak ukázala už francouzská strukturální naratologie, příběh lze znázornit jako paradigmatickou strukturu vztahů mezi konstitutivními (nepostradatelnými, identitu příběhu určujícími) a doprovodnými prvky. Vyprávění tyto konstitutivní prvky pořádá v *časovou sekvenci událostí*; jeho klíčovou vlastností je tedy *temporalita* manifestující se jako sukcesivita událostí. Verbální narativ také vnímáme postupně na základě lineárně uspořádané sekvence znaků, respektive proudu mluvené řeči.

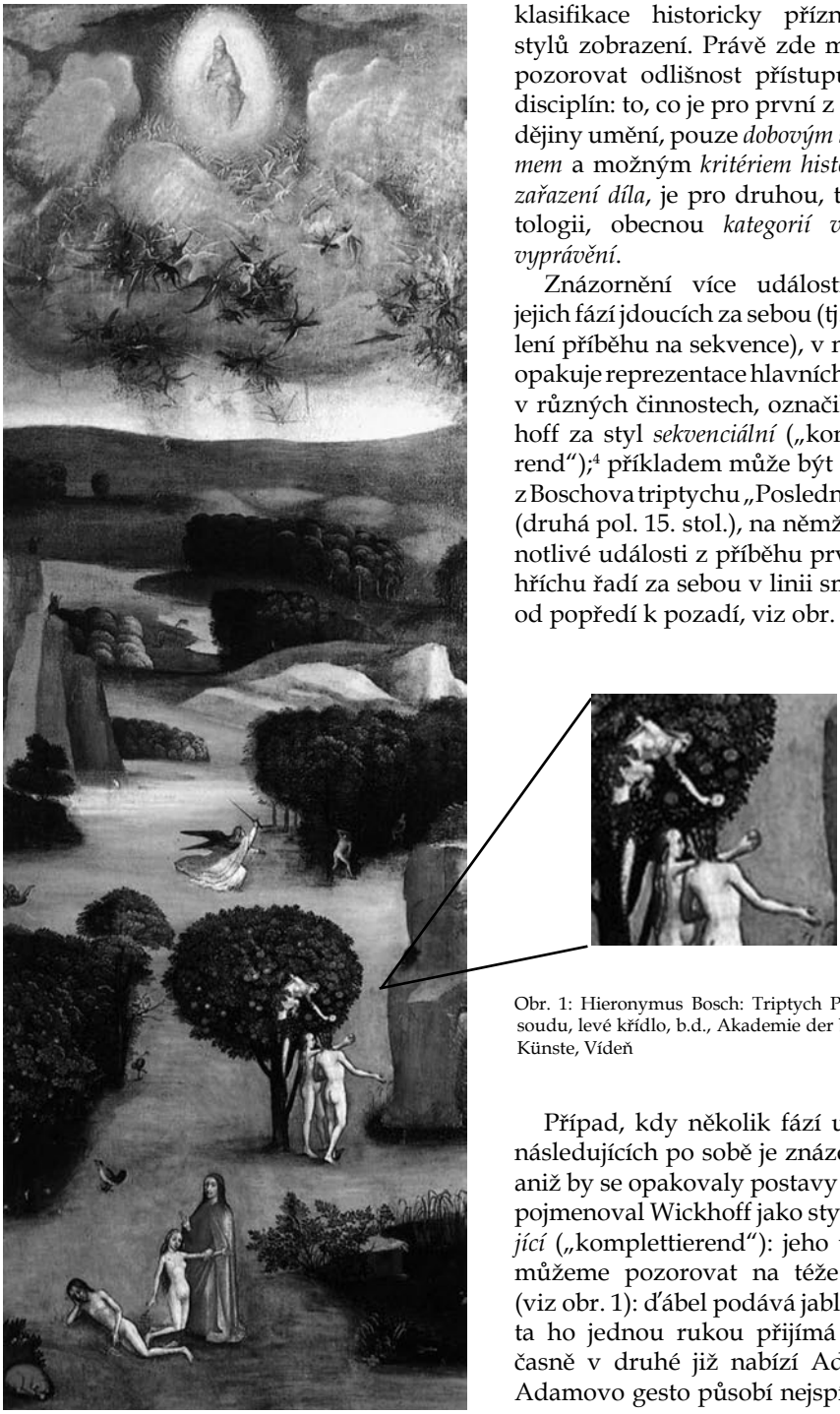
V současné diskusi o umění (ba i kultuře vůbec) předstihuje pojem narativu ve frekvenci užití pojem *narativita*. Rozsah tohoto pojmu však může být dosti různý v závislosti na tom, jaká disciplína poskytuje matečnou půdu pro jeho metodologické uplatnění. Pokusme se nejprve ilustrovat způsoby, jakými o narativu přemýšlí dějiny umění, a jak starší teorie vyprávění – a kde jsou možné příčiny jejich dosavadního míjení.

Dějiny umění pojednávají narativitu výtvarného díla jako samozřejmý jev; to můžeme přesvědčivě doložit slovníkovým heslem „Bilderzählung“ Wolfganga Kempa: „Vyprávění jsou ústní, psané nebo obrazové zprávy o historických nebo smyšlených událostech. *Slova předcházejí obrazům. Umění pěstuje převyprávění dlouho předtím, než se stává narativním.* Od archaických dob [...] odkazují řecké vázy, reliéfy, malby a mozaiky k předlohám z mytologie a epiky, mnohem řidčeji k dějepisectví; křesťanské umění nezacházelo se svými „pretexty“ jinak. Teprve s Williamem Hogarthem začíná doba „umělců-autorů“, kteří své příběhy vynalézají sami.“(Kemp 2003, s. 46) Jinak řečeno: dějiny umění pracují zcela samozřejmě s předpokladem, že obraz (malba) umí *převyprávět* příběh podle verbální předlohy, ale umí také *vyprávět* příběh vytvořený zcela nezávisle na takové předloze. Kempův výklad přitom integruje velmi odlišné způsoby piktoriální narace, tj. přesněji řečeno různé způsoby znázornění časového průběhu děje. O jejich rozlišení se pokusil už na přelomu 19. a 20. století čelný reprezentant vídeňské školy dějin umění Franz Wickhoff.[3] Identifikace těchto způsobů pro něj ovšem nebyla cílem, nýbrž pomocným prostředkem

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

klasifikace historicky příznačných stylů zobrazení. Právě zde můžeme pozorovat odlišnost přístupu obou disciplín: to, co je pro první z nich, tj. dějiny umění, pouze *dobovým symptomem* a možným *kritériem historického zařazení díla*, je pro druhou, tj. naratologii, obecnou *kategorií výstavby vyprávění*.

Znázornění více událostí nebo jejich fází jdoucích za sebou (tj. rozdělení příběhu na sekvence), v nichž se opakuje reprezentace hlavních aktérů v různých činnostech, označil Wickhoff za styl *sekvenciální* („kontinuierend“);[4] příkladem může být ukázka z Boschova triptychu „Poslední soud“ (druhá pol. 15. stol.), na němž se jednotlivé události z příběhu prvotního hříchu řadí za sebou v linii směřující od popředí k pozadí, viz obr. 1.



Obr. 1: Hieronymus Bosch: Triptych Posledního soudu, levé křídlo, b.d., Akademie der bildenden Künste, Vídeň

Případ, kdy několik fází události následujících po sobě je znázorněno, aniž by se opakovaly postavy aktérů, pojmenoval Wickhoff jako styl *shrnující* („komplettierend“): jeho ukázku můžeme pozorovat na téže malbě (viz obr. 1): ďábel podává jablko Evě, ta ho jednou rukou přijímá a současně v druhé již nabízí Adamovi; Adamovo gesto působí nejspíše jako

4 Vzhledem k tomu, že se mi zatím nepodařilo nalézt převod Wickhoffových pojmů považovaný za kanonický, pracuji s vlastním překladem.

vstřícná reakce na předchozí nabídku. Zde se nanejvýš zřetelně uplatňuje rozdíl mezi malbou jako uměním prostorovým a linearitou verbálního narativu: malba disponuje možnostmi, jak *simultánně znázornit sukcesivitu* jednání. První dva styly jsou příznačné pro starší období vývoje výtvarného umění, počínaje renesancí a s prosazením centrální perspektivy umělci od tohoto způsobu upouštějí; vícefázové zobrazení se pak přenáší do poměrně zřídka realizovaného souboru obrazů, jaký zastupuje například mravoličná série „Alamodový sňatek" (1744) již zmiňovaného Williama Hogartha.

A konečně zobrazení jedné vybrané fáze události, situace nebo okamžiku označil Wickhoff za styl *zvýrazňující* či *rozlišující* („distinguierend"). Příkladem může být Michelangelova freska „Obrácení sv. Pavla" (1542–5). V kontextu dějin umění je jako *narativní* zcela samozřejmě interpretováno i takovéto *jednofázové zobrazení*, a to i přesto, že z hlediska vývojového je takto pojatá malba spojena právě s emancipací uměleckého výrazu od úlohy ilustrace či „převyprávění" příběhu (Bilderzählung) směrem k pojetí obrazu jako autonomního významového celku. Zatímco *sekvenciální zobrazení* je určitým mediálně specifickým ekvivalentem *lineárního verbálního vyprávění* (a shrnující zobrazení naopak žádný slovesný ekvivalent nemá), *jednofázové zobrazení* z hlediska naratologického příběh *nezobrazuje*, nýbrž pouze k němu *odkazuje*. Nejedná se tedy o pravou transmedialitu narativu, nýbrž jen o *intermediální referenci*.

K širokému chápání narativity v kunsthistorii nepochybně přispívá tradice žánru verbalizujícího výtvarné dílo, tedy *ekfráze*. Přestože v kompetenci tohoto žánru je deskripce veškerých výtvarných námětů a také dalších prostorových výtvorů, nejčastěji bývá svazována s dějovými náměty, a to zvláště těmi, jež mají verbální narativní předlohu (v této souvislosti je možná dobře připomenout, že žánr ekfráze zároveň připouští i deskripci fiktivního díla, a sice z jednoduchého důvodu: cílem ekfráze jako rétorického žánru je na prvním místě působivá evokace díla). Jak můžeme doložit u historika umění David Carriera (Carrier 1987, s. 20–31), ekfráze je sice chápána jako „*verbální znovustvoření malby* (verbal recreation of the painting)", ale současně také jako specifická forma „převyprávění příběhu malbou znázorněného".[5] Klene se tu pomyslný oblouk mezi primárním verbálním narativem a textem ekfráze: jejím předmětem je sice obraz, autor ekfráze však stěží zapře znalost primárního narativu, který je v ekfrázi implicitně přítomen minimálně jako osnova. O síle vlivu verbálních pretextů, popřípadě tradovaných narativních vzorců, které obsahují určité motivy jako loci communes (topoi) vypovídá doklad z Vasariho *Životů nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů* (1550, přeprac. 1568), který postřehla Svetlana Leontief Alpers: Vasari se zmiňuje dokonce o postavách, jež na obraze nejsou, patří však ke kanonické verzi verbální předlohy. Právě ve výkladu Svetlany Alpers lze také najít další vodítko pro objasnění velkorysého chápání narativity v kunsthistorii: Alpers dovozuje, že „Vasariho popisy maleb se nezakládají ani tak na pozorování konkrétního *vyprávění*, nýbrž na vymezení *příběhu*".[6] Příběhem se zde tedy míní ona *univerzální tradovaná* struktura, zatímco vyprávěním individuální *interpretace* této

5 Carrier cituje pasáž ze Skutků apoštolů (9,3-4) a úryvek Vasariho ekfráze, jak je uvedena v jeho *Životech nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*, a konstatuje: „Michelangelo zobrazuje tuto scénu v 'Obrácení sv. Pavla' a Vasari převypravuje příběh ve své ekfrázi" (srov. Carrier, cit. dílo, s. 20).

6 V popisu Ghirlandaiova „Vraždění neviňátek" se vyskytuje děcko, jež místo mléka saje krev zraněné matky; Alpers konstatuje, že tento motiv se objevuje v ekfrázi zobrazení dobývaného města, již lze nalézt u Plinia Staršího, v jeho slavném spisu *Naturalis Historia* (srov. Alpers, Svetlana Leontief: „'Ekphrasis' and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23, 1960, s. 202; tamtéž, s. 203, zvýraznila A.J.).

univerzální struktury, tj. „variace základního příběhu“. Z této úvahy je zřejmé, že dějiny umění sice postřehují různé způsoby zprostředkování příběhu, avšak pro naratologii esenciální *kategorie příběhu* a *vyprávění* jim ve výsledku splývají.

V zájmu interdisciplinární spravedlnosti je třeba přiznat, že v teorii vyprávění zůstávala otázka výtvarného znázornění příběhu dlouho spíše na okraji zájmu. Jednu z prvních zmínek o tomto fenoménu lze najít v kontextu strukturální naratologie, v dnes již kanonické práci Seymoura Chatmana *Story and Discourse* (1978). My ji zde připomeneme především jako ukázku toho, jaké kroky je třeba učinit ve prospěch budoucí interdisciplinární diskuse o narativu jako transmediálním fenoménu. Chatman si pro ilustraci složek příběhu a jejich strukturace vybírá obraz Benozza Gozzoliho „Tanec Salome“ (1461–2; viz obr. 2) a konstatuje, že „Ve své nejjednodušší formě představuje piktoriální narativ události v jasné sekvenci, řekněme zleva doprava, analogicky k západnímu písmu. Ale pořádek může být i jiný: například na Gozzoliho obraze Salome tančí pro Heroda v pravé části obrazu a pozdější událost – voják držící meč nad Janovou hlavou – se objevuje v části levé. Závěrečná událost, Salome předkládající Janovu hlavu matce, se objevuje uprostřed” (Chatman 1978, s. 34). Chatman, který se jako jeden z prvních začal zabývat paralelami a odlišnostmi verbálního a filmového narativu, tedy kupodivu automaticky předpokládal, že

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

narativní sukcesivitu lze i ve výtvarném médiu primárně hledat v řádu vlastním literární prezentaci narativu verbálního, tj. podle písma psaného a čteného zleva doprava. (Přitom je třeba uvědomit si, že v dřívějších dobách měli k obrazům – byť omezený – přístup i lidé, kteří „číst“ neuměli, takže tento logický mechanismus pro ně nebyl samozřejmým kognitivním rámcem.) Zkusme si však představit diváka, který příběh Salome nezná, avšak důsledně obraz „čte“ zleva doprava: nejspíš je docela dobře možné, že dospěje například k této logické variantě: nějaký muž je sťat; dvě ženy se společně radují nad důkazem jeho stětí (lze přitom dovozovat, že

se patrně jednalo o jejich nepřítele); mladší z nich pak vyjadřuje svou radost tancem před členy dvora a upoutává pozornost vznešeného muže v jejich středu (zde jako by vlastně začínal nový příběh).

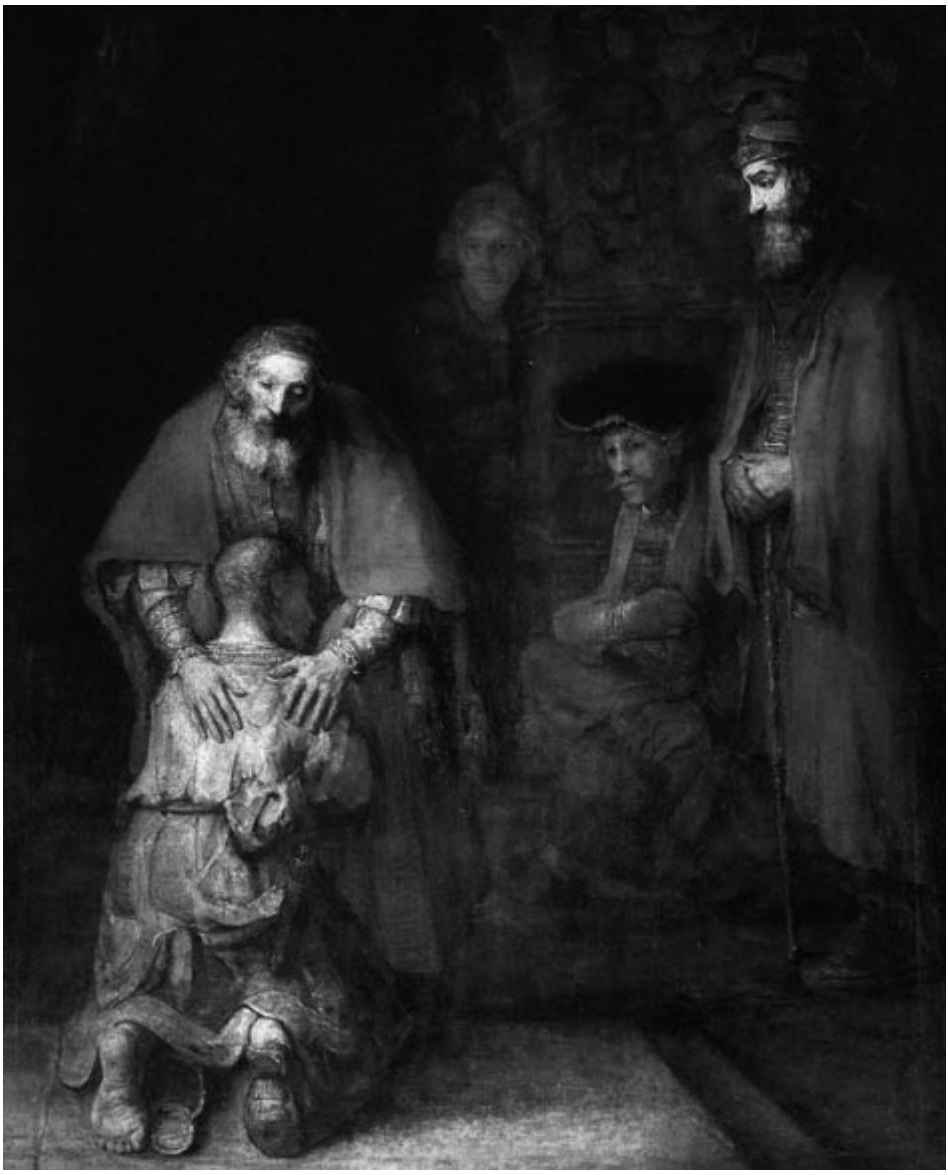
Další problém spočívá v tom, že Chatmanova prostorová rekapitulace – která se děje v zájmu potvrzení jednotlivých událostí příběhu jako autonomních jednotek – je až příliš velkorysá. Postava Heroda je sice umístěna vpravo, avšak postava tančící Salome se nachází uprostřed: vedeme-li totiž obrazem diagonální osy, protínají se zhruba v pase figury. Tato korekce svědčí ve prospěch toho, že řídícím principem uspořádání obrazu není ani tak „narušení sukcesivity vyprávění transformací složek příběhu", nýbrž *kompoziční záměr*, opozice popředí a pozadí, která může být ještě dědictvím předcházejícího období, v němž umístění a dimenze figury nejsou řízeny jen prostorovými, nýbrž také symbolickými kritérii. Jednoznačnou dominantou je centrálně umístěná esovitá křivka opisovaná prohnutou figurou krásné tanečnice, která k sobě upoutává diváků pohled a v symbolické rovině zprostředkuje erotické motivace příběhu. Je tedy zřejmé, že to, co *verbální* a *piktoriální narativ* sdílejí, jsou nepochybně *komponenty příběhu*: postavy v akci a vzájemné interakci umístěné v určitém prostředí; ty se potvrzují jako mediálně přenosné. Způsob vyprávění se však podstatně liší: sukcesivita verbálního narativu se realizuje jako lineární pořadí, zatímco sukcesivita piktoriálního narativu se realizuje jako rozložení výjevů v prostoru. popřípadě na určité ose, jako je tomu v ukázce z Boschova triptychu, anebo – jako v případě Salome – na základě několika prostorových opozic: popředí – pozadí, střed – strana. Jednoznačnost sukcesivity událostí je přitom „obětována" ve prospěch vizuálně působivého prostorového členění. Jak se zdá, verbální narativ je sice *pretextem* narativu piktoriálního, respektovány jsou však komponenty příběhu, zatímco *konstrukce vyprávění* je „přepsána" a podřízena jednak prostorovým možnostem, jednak výrazovým potřebám výtvarné kompozice. Struktura verbálního narativu tak funguje především jako *rámec rozumění*, který jednotlivé zobrazené komponenty příběhu dovoluje uspořádat v temporálně-kauzální návaznost. Mechanická aplikace lineárního čtení zleva doprava jako kognitivního rámce by bez znalosti pretextu mohla vést k inferencím vyúsťujícím ve vytvoření jiného příběhu, respektive jeho variace založené na týchž komponentech. Je tedy zřejmé, že v případě *vícefázového zobrazení*, zahrnujícího několik fází téže události nebo několik událostí, můžeme sice mluvit o *piktoriálním narativu*, jako *mediálně nespecifická struktura* se však potvrzuje pouze příběh, zatímco prostředky *vyprávění* v užším smyslu, tj. konstrukční strategie, jsou zjevně mediálně specifické a řízeny zákonitostmi slovesného umění jako časového a výtvarného umění jako prostorového; zárukou totožné interpretace příběhu na základě dvojího uměleckého zprostředkování je tedy pouze znalost verbálního pretextu.

Jak můžeme tyto rozdíly pozitivně využít? Nemám rozhodně v úmyslu apelovat na historiky umění, aby zrevidovali svůj terminologický aparát: nepochybně budou argumentovat tím, že společným korektivem rozrůzněné terminologie zůstává v jejich rozpravě jako konečná instance vždy historicky ukotvený materiální artefakt. Naratologické myšlení se však v průběhu 90. let v souvislosti s interdisciplinarizací naratologie a rozvojem intermediálních studií podstatně proměnilo. Encyklopedie teorie vyprávění z roku 2005 (*Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*) už zahrnuje také heslo „piktoriální narativita", jehož autor Werner Wolf poukazuje mj. na nevyjasněnost tohoto pojmu v kunsthistorii; na její příčiny jsme se pokusili poukázat v předchozím výkladu. Táž encyklopedie také ukazuje, že v centru pozornosti už není striktní opozice *příběh – vyprávění* (story-discourse), nýbrž soubory předpokladů pro vznik, fungování a rozumění narativu, vyjádřené několika ústředními

pojmy. Jsou to *událostní potenciál* (eventfulness) jako výraz odstupňování vnějších a vnitřních projevů změny stavu, která je podmínkou události; *vypravovatelnost* (tellability) jako výraz komunikační relevance příběhu a konečně *narativita* (narrativity), jež vyjadřuje funkci vyprávění jako kognitivního rámce umožňujícího zprostředkování lidské zkušenosti. Zdánlivě problematické příklady piktoriální narativity mohou podle našeho názoru velmi dobře posloužit jako ilustrace proměňujících se naratologických kategorií.

Vezměme si další příklad jednofázového zobrazení, Rembrandtovu malbu „Abrahamova oběť" (1635), která podle kunsthistoriků *vypráví* starozákonní příběh (viz obr. 3). Podle naratologů však zobrazuje pouze jednu událost, neboť vyjadřuje *změnu stavu*: ze zobrazení je zřejmý úmysl předcházející aktuální situaci, tj. zabít bezmocného mladíka; zobrazený výjev ukazuje „akci" nejen díky energii gest, ale sugeruje její *časový průběh* zobrazením padajícího nože; důslednost gesta andělské bytosti a bázeň ve tváři starce dávají tušit, že se tomuto zásahu podrobí – a odkazují tak k předchozí i následující fázi děje. Předmětem zobrazení je nepochybně vnější událost: naratologové by možná připustili, že zobrazení se vyznačuje poměrně vysokým stupeň „událostního potenciálu" (eventfulness). Otvírá se tu ovšem prostor pro diskusi o tom, zda lze toto zobrazení – vyjmeme-li ho z jeho intertextuálního kontextu, respektive „oddělíme-li ho" od verbálního pretextu – disponuje současně výraznou narativitou: sdělení určité zkušenosti, a tedy ustavení smyslu příběhu, totiž nutně vyžaduje povědomí o vztahu hlavního aktéra k obětovanému a k obětování jako úkolu uloženému vyšší instancí. Můžeme snad o jiném Rembrandtově obrazu, „Návratu ztraceného syna" (1669), říci, že vypráví biblické podobenství (viz obr. 4.)? Konstrukci obrazu určují „mediálně příznačné" prostředky, jako jsou prostorové relace postav, distribuce světla a textura malby. Ty se také výrazně podílejí na řízení recepce díla: nejjasnější oblast světla na obraze vede divákovu pozornost nejprve k tváři starce, jeho pohled pak diváka nasměruje k hlavě mladšího muže. Ulpí-li jeho pohled na postavě mladšího muže, povšimne si pozorovatel obnošeného oděvu. Nedovedu odhadnout, zda divák neznalý biblického pretextu začne nad stavem oděvu uvažovat v „časové perspektivě" a vyvodí, že muž původně bohatý oděv nosil téměř do roztrhání; lze jen těžko říci, zda je tato indicie dostatečná pro potenciální konstrukci příběhu o strastné cestě a návratu kdysi zámožného, nyní zchudlého člena rodiny; stejně dobře myslitelná je třeba aplikace „nadčasového" schématu sociální hierarchie, tedy alternativa, že mladší muž nosí obnošené (někým jiným odložené) šaty odjakživa jako někdo níže postavený. Scéna by pak mohla představovat například starce žehnajícího oddaného služebníka, což implikuje konstrukci jiného příběhu. Bude-li někdo namítat, že v tváři starého muže se nezaměnitelně zračí odpouštějící otcovská láska, pak tak činí na základě znalosti biblického příběhu. Obraz *nevypráví* ani *neilustruje* příběh, nýbrž funguje právě jako *uzavřená významová jednotka*. Vnější událost (návrat ztraceného syna) je identifikovatelná zase jen na základě verbálního pretextu. To, co obraz sděluje, je však *význam události*: i nezasvěcený pozorovatel díky výtvarným prostředkům nahlíží, že se stalo něco podstatného, avšak důsledky této události jsou především vnitřní povahy a protagonisté je intenzivně prožívají jako soulad pokory a laskavého porozumění. Z hlediska intermediálního zkoumání narativu se tedy opět jedná o intermediální referenci ke kanonickému verbálnímu podání příběhu. Je-li však narativita určena jako kognitivní rámec sdílení zkušenosti, pak můžeme formulovat tuto pracovní hypotézu: Rembrandtův obraz „Návrat ztraceného syna" je disponován iniciovat využití narativního rámce rozumění i u diváka, který příběh nezná: díky specificky

Obr. 3: Rembrandt Harmenszoon van Rijn: *Abrahamova oběť*, 1635, Ermitáž, Petrohrad



Obr. 4: Rembrandt Harmenszoon van Rijn: *Návrat ztraceného syna*, 1669, Ermitáž, Petrohrad

výtvarným prostředkům „sděluje“, že se stalo něco podstatného a splňuje tedy onu funkci „sdílení zkušenosti“, možná intenzivněji než dramatické zobrazení Abrahamovy oběti.

Potenciální zisk, který z těchto úvah plyne, je na výchozí straně literárněteoretického výzkumu narativu. Všechny konfrontace verbálního modelu narativní struktury a výtvarných zobrazení považovaných v kontextu dějin umění za narativní, jež jsme zde představili za kooperace naratologického a kunsthistorického aparátu, nás nutily k diferenciaci jevů a přesnému užití pojmů. Je však myslitelné využít je i jako „ilustrace“ klíčových naratologických kategorií. „Nepřirozené“ štěpení narativu na *příběh* a (*text*) *vyprávění* (bez něhož nám je příběh nedostupný) lze demonstrovat právě díky transmedialitě příběhu (jako příklad by mohla posloužit Gozzoliho malba); způsob, jímž se výtvarné umění vyrovnává se sukcesivitou vyprávění, je zase názornou demonstrací mediální specifičnosti prostorového a časového umění (ukázka z Boschova triptychu); na základě odstupňovaného výběru (tedy výběru podstatně subtilnějšího, než jaký představil tento počáteční pokus) jednofázových obrazů bychom mohli ilustrovat reprezentaci vnější události (tj. popř. naplnění událostního potenciálu) a reprezentaci významu vnitřní události. To, co se v závěru našich úvah rýsuje, není tedy krámek se smíšeným zbožím, nýbrž podnět k úvaze o využití různých forem piktoriální narativity pro ilustraci zásadních naratologických kategorií. Cílem takového uvažování přitom rozhodně není simplifikace pojmů v zájmu interdisciplinárního smíru, nýbrž jejich precizace v rámci disciplíny.

Literatura

Alpers, Svetlana Leontief (1960). „'Ekphrasis'and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives“, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23, s. 190–215

Carrier, David (1987). „Ekphrasis and Interpretation: Two Modes of Art History Writing“, *British Journal of Aesthetics,* 27, s. 20–31

Chatman, Seymour (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film,* Ithaca – London: Cornell UP

Hansen-Löwe, Aage (1983) „Intermedialität und Intertextualität. Problem der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne“, *Wiener Slawistischer Almanach,* 11, s. 291–360

Hühn, Peter (2008). „Event and Eventfulness“, Model Article for Handbook of Narratology 2008, http://www.icn.uni-hamburg.de/index.php?option=com_content&task=view&id=133&Itemid=314, [přístup 2008-04-14]

Kemp, Wolfgang (2003). „Bilderzählung“, in *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe.* Hg. Ulrich Pfisterer. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler Verlag, s. 46–48

Mukařovský, Jan (2000). „Čas ve filmu“, in: týž: *Studie I*. Brno: Host, s. 454–462 [1933 rkp]

Nünning, Ansgar (2006). „Narativita“, in: *Lexikon teorie literatury a kultury,* Ed. něm. vydání Ansgar Nünning, edd. čes. vydání Jiří Trávníček a Jiří Holý, Brno: Host, s. 539–540

Rajewsky, Irina (2002). *Intermedialität*. Tübingen (et. al.): Francke

Rehm, Ulrich (2004). „Wieviel Zeit haben die Bilder? Franz Wickhoff und die kunsthistorische Erzählforschung“, in: Wiener Schule – Erinnerungen und Perspektiven. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 53, s. 161–189

Schmidt, Siegfried J. (1993). „Literaturwissenschaft als interdisziplinäres Vorhaben“, in: *Kulturwandel und die Germanistik in der Bundesrepublik: Vorträge des Augsburger Germanistentags 1991.* Hrsg. von Johannes Janota, Tübingen: Niemeyer, s. 3–19

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

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

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

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

Obrazový doprovod byl převzat z Web Gallery of Art: http://www.wga.hu/ [přístup 2007- 11-16]

Summary

Taking into account the character of recent Czech literary criticism and aspects of interdisciplinary research in general, the author states institutional and methodological preconditions of intermedia studies and gives a brief survey of their origins as well as a classification of individual manifestations of intermediality, comparing the concept of Werner Wolf and Irina O. Rajewsky with notions that may be encountered in traditional poetics, and in Czech literary theory in particular. The following analysis focuses on transmedial phenomena, i.e. structures that are independent of the media of representation, and may be observed as a result in a variety of works of art, such as narrative as a structure reputedly shared by verbal and visual representation, i.e. literature and painting. Having reviewed the notions of narrative, story etc. and their use both in narratology and art history (including the classification of temporal representation of story by Franz Wickhoff and the genre of ekphrasis), the author arrives at the conclusion that it is especially identifying pictorial references of a story with the whole of a narrative in art history discourse, and the tendency of narrative studies to discern in the visual representation traces of temporality due to “reading” the visual representation according to the rules of a textual perception that prevent art historians and narratologists from sharing an interpretive basis, which may contribute to understand transmedial phenomena on the interface of both disciplines. Several examples of visual art are given to demonstrate those differences and to illuminate how specific aspects of pictorial representation may be made use of in explaining crucial principles of narrativity.

PhDr. Alice Jedličková, CSc.
Působí v Ústavu pro českou literaturu Akademie věd ČR,
zabývá se teorií literatury,
a to zejména vývojem teorie vyprávění,
otázkami narativní temporality a adresáta narace;
vztahem času a prostoru
ve verbální a vizuální umělecké reprezentaci
a historickou poetikou české prózy.
Kontakt:
jedlickova@ucl.cas.cz
http://www.ucl.cas.cz

INTERMEDIALITA A SYNESTEZIE

ASTRID WINTER

1. Synestezie a intermediální umění

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

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

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

2. Základ výzkumu

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

Jedním z dílčích aspektů, po léta interdisciplinárně zkoumaným, jsou analogie barev a tónů v malířství, hudbě, nauce o harmonii a teorii barev, jimiž se zabývaly věda o umění, hudební věda a jazykověda (László 1925; v. Maur 1985/1996; Marks 1997; Jewanski 1999). Vedle filozofie (Thiele 1989) se chopila také literární věda tématu synestezie (v. d. Lühe 1998). Přitom se jeví jako ústřední a zatím ještě

ne zcela uspokojivě vyřešený problém definice. Podle prvních studií z počátku 20. století (Fleischer 1911; v. Siebold 1919; Anschütz 1927; Wellek 1931) zkoumal Ludwig Schrader (Schrader 1969) příklady z románských literatur až do konce 18. století a uvedl smysluplné, avšak velmi široké definice k rozlišování různých typů.

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

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

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

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

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

Proto se přímo nabízí komparatistický postup. Přitom by měla být zohledněna jako srovnávací horizont také jiná umění. Cílem výzkumu by v budoucnu mělo být vedle formulování literární a umělecké teorie synestezie, která by měla kontrastovat s medicínsky diagnostikovanou typologií, také přispět širší materiálovou bází k celoevropskému pohledu na smyslovou obraznost s jejími jednotlivými kulturněhistoricky podmíněnými rozdíly na jedné straně a na straně druhé k **historic-**

kému výzkumu vnímání. Jelikož sdělení vědomého vnímání je odkázáno pouze na nedostatečný jazyk – už běžný jazyk nemá k dispozici žádné nemetaforické atributy pro olfaktorické pocity – má modelování skutečnosti v umění smyslovými jevy obzvláštní význam.

3. Antropologický fenomén – vrozená synestezie vnímání

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

> „[…] barevný pocit se zdá být vyvolán tím, že svými ústy tvořím písmeno, zatímco si představuji jeho obrys.
>
> Písmeno *a* v anglické abecedě […] má pro mne barvu zvětralého dřeva, zatímco francouzské *a* mi připomíná leštěný eben. Tato černá skupina obsahuje kromě toho ještě *g* (vulkanizovaný kaučuk) a *r* (ušmudlaný hadr, který se roztrhne). […]
>
> Protože mezi zvukem a formou panuje subtilní vzájemné působení, vidím *q* hnědší než *k*. […] Sousední hodnoty do sebe nepřecházejí a dvojhlásky nemají žádné vlastní barvy, leda že by byly v nějakém jiném jazyce označovány jedním jediným písmenem (tak ovlivňuje trojhůlkové ruské písmeno pro *š* <Ш>, šedé jako vlna, […] svůj anglický protějšek). […] Slovo pro duhu, primární, i když rozhodně nečistou duhu, je v mém soukromém jazyce téměř nevyslovitelné *kzspygv*."
>
> (Nabokov 1984, s. 34)

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

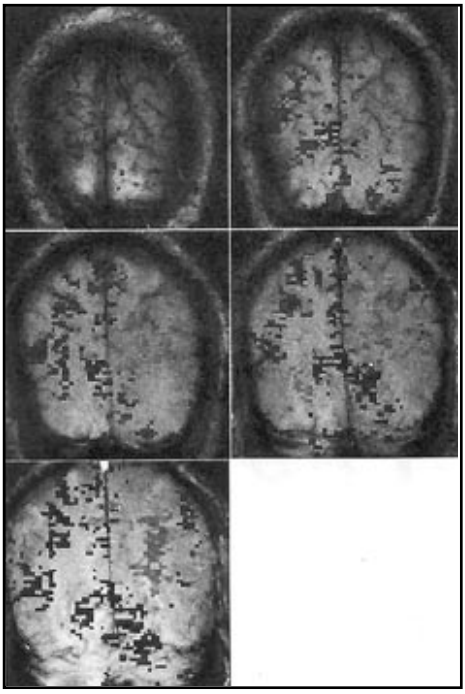
> „Obvykle pociťuji chuť slova a jeho váhu a nemusím se namáhat, abych si na to vzpomněl. Ale dá se to pouze těžko popsat – něco hladkého jako úhoř -, cítím šimrání ve své levé ruce, které je vyvoláno množstvím malých krajek lehkých jako pírko."
>
> (Duffy 2003, s. 117)

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

Tato individuálně vyhraněná a doživotně konstantní schopnost **je spontánní** a **není vyvolána asociacemi**, je **nepřenosná** a **jednodimenziální**: tzn. písmeno E se jeví jako žluté, ale žlutá barva nevyvolává E. Tato forma je americkým neuropsychologem Richardem E. Cytowicem označována za **genuinní synestezii vnímání** (Cytowic 1989, s. 64, Cytowic 2002, s. 13–17). V 90. letech 20. století začal formulovat teorii synestezie opírající se o výzkum mozku, jež nabízí – s přispěním podnětů z vývojové psychologie a psychologie vnímání – také nové perspektivy pro antropologické teorie. Podle toho se synestetické vjemy zakládají na fylo- a ontogenetických starších psychických mechanismech. Jestliže tento jev byl v medicíně od poloviny 19. století považován buď za abnormalitu, nebo za klíč k lidské konstrukci skutečnosti, dnes může být alespoň pomocí moderních postupů vizualizován (Emrich 2004), i když ani tím dosud nebylo podáno konečné vysvětlení příčin (viz obr. 1). Z četných hypotéz o neuropsychologických souvislostech se zdá, že nejlepší vysvět-

lení poskytuje přijetí faktu existence mostu limbického systému mezi smyslovými centry místo přímých neuronálních krátkých spojů (Emrich 2004, s. 29).

Avšak tato schopnost se týká nejen zvlášť nadaných lidí. Už denní zkušenost nás učí: jíme i očima. Tuto skutečnost využívá užitý výzkum sensoriky při používání potravinářských barviv. Např. modré špagety můžou vyvolat už při pohledu nevolnost, i když modrá je v našem kulturním kruhu nejoblíbenější barvou (Heller 2000, s. 25). Protože se spojením už čistě fyziologicky uplatní mnemotechnický princip, může být dosaženo obzvláštních paměťových výkonů, které např. v hudební psychologii přispívají podstatně k hodnocení takzvaného absolutního sluchu.



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

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

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

4. Smysl – médium – poznání

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

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

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

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

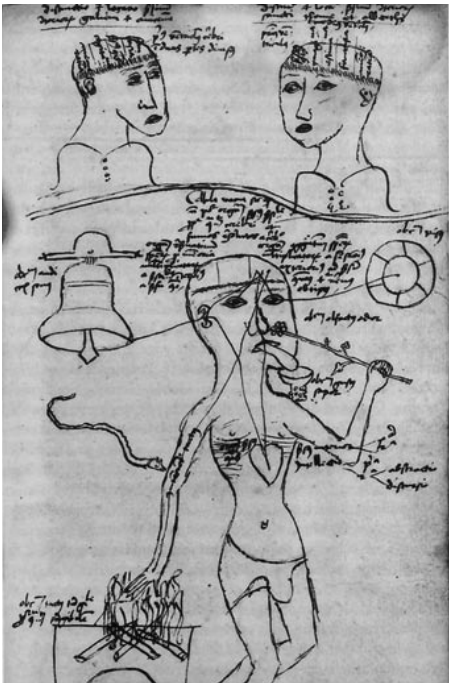
(a) vnímání všeobecných smyslových předmětů (velikost, forma, pohyb, klid, počet, jednota);
(b) vnímání „mimoděk", tzn. paměťová asociace při vnímání;
(c) vědomí vnímání;
(d) vědomí, že dva smyslové vjemy jsou různé.[2]

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

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

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

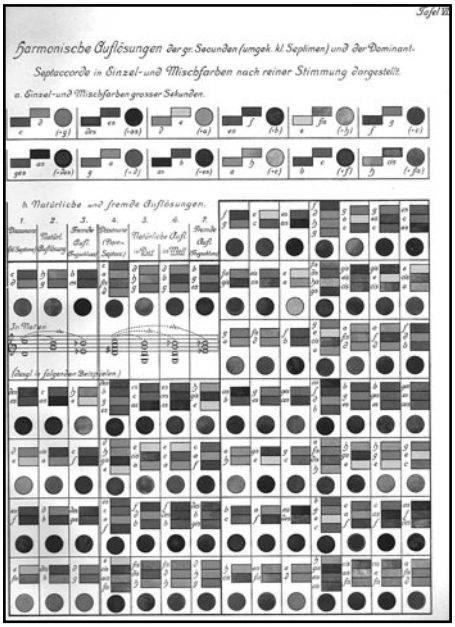
2 Aristoteles 1959, III, 418 a 15 f., 426 b 8 – 427 a 16.



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

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

5. Synestezie a intermedialita ve výtvarném umění a hudbě



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

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

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

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

> „co v lidské říši je takzvaná buržoazie […] tlustá, velmi zdravá, nehybně ležící kráva, která, schopná pouze přežvykování, pozoruje svět hloupýma, tupýma očima."
>
> (Kandinsky 2004, s. 96–98)

Zde se do **asociativního působení** nevědomky vtahuje **kulturněhistorický kontext**, v němž se blázinec označuje jako „žoltyj dom", stejně jako se od Goethovy *Nauky o barvách* tradičně odmítá složená zelená barva. Na pozadí avantgardou propagovaného elementarismu nemohlo dostačit kritérium primárního a čistě výtvarného prostředku. Kandinskij se pokusil tuto teorii převést do scénické kompozice *Žlutý zvuk* – koncept **umělecké syntézy**, která kombinací[4] obrazu, zvuku, světla, barvy, pohybu a děje oslovovala současně různé smysly.[5] Přestože Kandinskij disponoval dvojím, umělecko-hudebním nadáním a formuloval synestetické pocity teoreticky, realizace teorie se opírá spíše o podněty Wagnerova konceptu **gesamtkunstwerku**.[6] Mediální transformaci realizoval Kandinskij v akvarelech, které vytvořil ke kompozicím Arnolda Schönberga. Zároveň dostal podněty mediálním transferem v opačném směru – „Obrázky z výstavy" Modesta Musorgského, klavírní cyklus, který Kandinskij 1928 inscenoval jako **multimediální symfonii** (Kandinsky 1976, s. 152; Bongni 2000).

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

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

3 Viz také Haverkamp: Auditiv-visuelle Verknüpfungen, Farbe 2006, s. 32-72, s. 61.
4 Terminologie podle Rajewsky 2004, s. 15.
5 Srov. scénické kompozice *Grüner Klang, Stimme, Schwarz und Weiß, Schwarze Figur, Violett*, Ariani, Hergott 1999, s. 14, 17.
6 Richard Wagner „Das Kunstwerk der Zukunft", 1849; viz Song 1995, s. 49; Schober 1994, s. 120.
7 František Kupka *Amorpha – Fuge à deux couleurs*, 1912, olej na plátně, 211 x 220 cm, Národní galerie, Praha.
8 Jaroslav Anděl: Wanderer zwischen Chaos und Ordnung, in: *Anděl*, Kosinski 1997, s. 93.

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

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

Jednou z myšlenek, kterou se lidé již od pokusů Athanasia Kirchera zabývali vždy znovu a znovu, je barevná hudba. V 18. století byla realizována **barevným klavírem** Pèra Castela (Kienscherf 1996), dnes je každodenně předváděna ve světelných show popmusic. Tato idea se v moderně stala výrazem úsilí o **syntézu umění** u skladatelů Alexandra Lászlóa a Aleksandra Skrjabina. V návaznosti na myšlenku barevných varhan uskutečnil Skrjabin své barevné tónové představy použitím světelného piána (Luce) v opeře *Prometheus*. Pomocí klávesnice opatřené žárovkami mohlo vytvářet dvojhlasný zvuk a v kompozici opakovalo základní tóny harmonií (Keprt 2001, s. 127–130).

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

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

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

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

6. Literatura a synestezie

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

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

Syntetická forma

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

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

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

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

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

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

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

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

Analytická forma

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

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

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

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

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

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

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

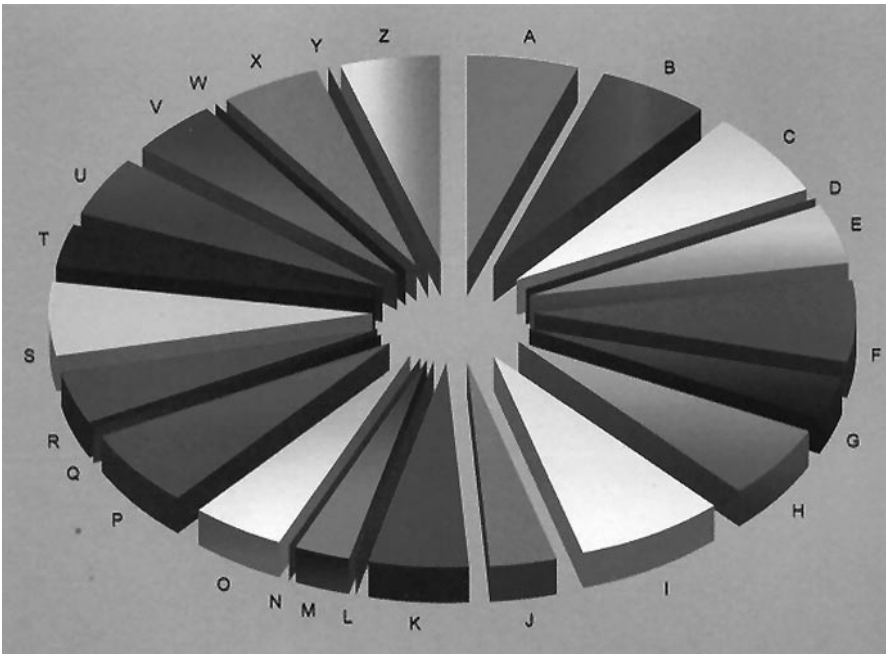
O, suprême Clairon plein des strideuts étranger,
Silences traversés des Mondes et des Anges
- O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!

Arthur Rimbaud: Voyelles (1872)

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

(K.L. Ammer, 1907)

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



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

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

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

10 K české tradici alfabetické poezie viz Sainer 1997.

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

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

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

Komentář:
„Б, или ярко-красный цвет, а потому губы – бобэоби – вэээоми – синий [...] пиээо – черное“
B, oder eine grell-rote Farbe, und deshalb sind die Lippen – bobėobi - vėėomi - blaue Farbe [...], piėėo – schwarz.[11]

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

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

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

11 Velimir Chlebnikov: Bobėobi pelis' guby, 1908/09, cit. podle Chlebnikov 1987, s. 661.
12 Kolář 1999, s. 36; viz také Winter 2006, s. 507–508.

7. Propojení mezi disciplínami

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

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

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

8. Běžný jazyk

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

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

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

9. Závěr

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

Literatura

Abraham, Werner (1987). Synästhesie als Metapher. In: *Folia Linguistica Acta Societatis Linguisticae Europaeae* 2–4, s. 155–-190

Anděl, Jaroslav (1993). *Umění pro všechny smysly,* Praha: Národní galerie

Anděl, Jaroslav – Dorothy Kosinsky (1997). *František Kupka. Die abstrakten Farben des Universums.* [Kat. výst., Wolfsburg.] Ostfildern-Ruit: Hatje

Anschütz, Georg (1927). *Kurze Einführung in die Farbe-Ton-Forschung,* Leipzig: Akademische Verlagsgesellschaft

Ariani, Götz, Fabrice Hergott [vyd.] (1999). *Kandinsky – Hauptwerke aus dem Centre Georges Pompidou Paris,* [Kat. výst., Tübingen.] Köln: DuMont

Aristoteles (1959). *De anima*, vyd. W. D. Ross, London: Oxford university press

Arnheim, Rudolf (1965). *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges,* Berlin: de Gruyter

Baumgärtner, Klaus (1969). Synästhesie und das Problem sprachlicher Universalien. In: *Zeitschrift für deutsche Sprache* 25, s. 1–20

Bongni, Marcel (2000). *Wassiliy Kandinskys Synthese der Künste. Eine Analyse von „Bilder einer Ausstellung“*, Zürich, univ.

Catrein, Christoph (2003). *Vertauschte Sinne. Untersuchungen zur Synästhesie in der römischen Dichtung,* München: Saur

Chlebnikov, Velimir V. (1987). *Tvorenija,* pod. red. M. Ja. Poljakova, Moskva: Sovetskij pisatel

Cytowic, Richard E. (1989). *Synesthesia. A Union of the Senses,* New York: Springer-Verlag

Cytowic, Richard E. (2002). Wahrnehmungs-Synästhesie. In: *Synästhesie*, s. 7–24

Duffy, Patricia (2003). *Jeder blaue Buchstabe duftet nach Zimt. Wie Synästhetiker die Welt erleben*, München: Goldmann

Emrich, Hinderk M. [a kol. aut.] (2002). *Welche Farbe hat der Montag? Synästhesie: das Leben mit verknüpften Sinnen*, Stuttgart: Hirzel S. Verlag

Farbe – Licht – Musik. Synästhesie und Farblichtmusik (2006). vyd. Jörg Jewanski und Natalia Sidler, Bern: Lang

Fechner, Gustav Theodor (1876). *Vorschule der Ästhetik,* 2 sv., Leipzig

Fleischer, Walter (1911). *Synästhesie und Metapher in Verlaines Dichtungen,* Greifswald: Abel

Goethe, Johann Wolfgang von (1810). *Zur Farbenlehre,* Tübingen

Gretcko, Valerij (1999). *Die Zaum'–Sprache der russischen Futuristen,* Bochum: Projekt

Gross, Sabine (2002). Literatur und Synästhesie. Überlegungen zum Verhältnis von Wahrnehmung, Sprache und Poetizität. In: *Synästhesie*, s. 57–92

Günther, Hans (1994). *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos,* Bielefeld: Aisthesis Verlag

Haverkamp, Michael (2006). Auditiv-visuelle Verknüpfungen im Wahrnehmungssystem und die Eingrenzung synästhetischer Phänomene. In: *Farbe*, s. 32–72

Heller, Eva (2000). *Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Lieblingsfarben, Farbgestaltung,* München: Droemer Knaur

Helmholtz, Hermann von (1879). *Die Tatsachen der Wahrnehmung,* Berlin: Hirschwald

Herder, Johann Gottfried (1892). *Sämtliche Werke,* vyd. B. Suphan, Berlin: Weidmann

Hubatová-Vacková, Lada (2005). Vnitřní zrak. Jan Evangelista Purkyně laboratoř vizuality a moderní umění. In: *Umění* 6/53, s. 566–585

Jakobson, Roman (1968). *Child Language, Aphasia and Phonological Universals*. The Hague - Paris: Mouton

Jewanski, Jörg (1999). *Ist C = Rot? Eine Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zum Problem der wechselseitigen Beziehung zwischen Ton und Farbe. Von Aristoteles bis Goethe,* Sinzig: Studio

Jütte, Robert (2000). *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace,* München: Beck

Kandinsky, Nina (1976). *Kandinsky und ich,* München: Droemer Knaur

Kandinsky, Wassily (2004). *Über das Geistige in der Kunst,* Bern: Benteli Verlags

Keprt, Marek (2001). Skrjabins Farb-Ton-Zuordnungen im Umfeld ähnlicher synästhetischer Bestrebungen in der Kunst seiner Zeit. In: *Acta Universitas Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica. Aestetica* 24, s. 127–150

Kienscherf, Barbara (1996). *Das Auge hört mit. Die Idee der Farblichtmusik und ihre Problematik*. Frankfurt/M. – New York: P. Lang

Kolář, Jiří (1999). *Slovník metod*, Praha: Gallery

László, Alexander (1925). *Die Farblichtmusik,* Leipzig: Breitkopf & Härtel

Lühe, Astrid v. d. (1998). Synästhesie. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie,* vyd. J. Ritter, Sv. 3, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, s. 768–773

Lühe, Astrid v. d. (2000). Aisthesis – synaisthesis – sensus communis. Shaftesburys Entdeckung des moralischen Gefühls. In: *Synästhesie*, s. 185–203

Mácha, Karel Hynek (1999). *Máj,* Praha: Mladá fronta

Maur, Karin v. (1985/1996). *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts,* München: Prestel

Marsh, Cynthia (1982). *M.A. Voloshin. Artist-Poet. A study of the Synaesthetic Aspects of his Poetry,* Birmingham: Department of Russian Language and Literature, University of Birmingham

Merleau-Ponty, Maurice (1966). *Phänomenologie der Wahrnehmung,* Berlin: de Gruyter

Mühlbach, Marc (2004). *Russische Musikgeschichte im Überblick. Ein Handbuch,* Berlin: Kuhn

Mukařovský, Jan (1948). *Kapitoly z české poetiky,* 3. díl, Praha: Svoboda

Marks, Lawrence (1997). On colored-hearing Synaestesia. Cross-modal translations of sensory dimensions. In: Baron-Cohen, Harrision [vyd.]: *Synaesthesia,* Oxford: Blackwell, s. 49–98

Nabokov, Vladimir (1984). *Sprich, Erinnerung, sprich.* [Speak, Memory, dt.] Zürich: Buchelub Ex Libris

Nezval, Vítězslav (1993). *Abeceda,* reprint, Praha: Torst

Purkyně, Jan Evangelista (1819). *Beiträge zur Kenntniss des Sehens in subjectiver Hinsicht*, Prag: Calve

Rajewsky, Irina O. (2002). *Intermedialität,* Tübingen: Francke

Rimbaud, Arthur (1969). *Oeuvres,* Bourges

Sainer, Vladimír (1997). *Česká abeced*a, Praha: Nejmenší nezávislé nakladatelství

Schiltz, Kolja (2000). *Neurophysiologische Aspekte der Synästhesie,* Hannover, MHH, Diss.

Ségalen, Victor (1902). Les synesthésie et l'école symboliste. In: *Mercure de France* 148, s. 57–90

Schober, Thomas (1994). *Das Theater der Maler. Studien zur Theatermoderne anhand dramatischer Werke von Kokoschka, Kandinsky, Barlach, Beckmann, Schwitters und Schlemmer,* Stuttgart: M und P, Verl. für Wiss. und Forschung

Schrader, Ludwig (1969). *Sinne und Sinnesverknüpfungen*, Heidelberg: Winter

Schwarz, Andreas (1998). *Die Lehren von der Farbenharmonie. Eine Enzyklopädie zur Geschichte und Theorie der Farbenharmonielehren,* Göttingen – Zürich: Muster-Schmidt

Siebold, Erika von (1919/1920). Synästhesien in der englischen Dichtung des 19. Jahrhunderts. Ein ästhetisch-psychologischer Versuch. In: *Englische Studien* 53, s. 196–334

Soldat, Cornelia (2004). Intermedialität und Synästhesie. Zur Wahrnehmung in Literatur und Kunst der slavischen Moderne. URL: www.soldatkuepper.de/pdfs/Projektbeschreibung%20C%20Soldat.pdf

Song, Hai-Young (1995). *Wassily Kandinsky. Von den frühen Landschaften zur Komposition (1901–1911).* Regensburg: Roderer

Stahl, Elisabeth Susanne (1999). *Correspondances,* Heidelberg: Winter

Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne (2002). Vyd. Hans Adler, Ulrike Zeuch. Würzburg: Königshausen und Neumann

Thiele, Bruno Friedrich Max (1989). *Herders Theorie des synästhetischen Wahrnehmens zur Grundlegung der ästhetischen Erziehung,* Tübingen, Univ.

Ullmann, Stephen (1957). *The Principles of Semantics,* Oxford: Blackwell

Wanner-Meyer (1998). *Quintett der Sinne. Synästhesie in der Lyrik des 19. Jahrhunderts,* Bielefeld: Aisthesis-Verlag

Wellek, Albert (1931). Zur Geschichte und Kritik der Synästhesie-Forschung. In: *Archiv für die gesamte Psychologie* 79, s. 325–384

Welsh, Caroline (2003). *Hirnhöhlenpoetiken. Theorien zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800*. Freiburg im Breisgau: Rombach

Winter, Astrid (2006). *Metamorphosen des Wortes. Der Medienwechsel im Schaffen Jiří Kolářs*, Göttingen: Wallstein

Zeuch, Ulrike (2000). *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit,* Tübingen: Niemeyer

Zusammenfassung

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

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

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

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

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

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

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

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

Dr. phil. Astrid Winter
Působí jako koordinátorka bakalářského a magisterského studia
na Filozofické fakultě Göttingenské univerzity
a přednáší v Centru komparatistických studií.
Ve své vědecké práci se věnuje problémům literární teorie,
komparatistiky a intermediality.
Od října 2008 působí v Goethe Institutu v Praze.
Kontakt:
winterastrid@web.de

Ke konceptu fokalizace v literární a filmové naratologii

Jiří Hrabal

Jednou ze společných schopností médií je, že dokáží produkovat[1] příběhy. Někteří teoretikové se proto domnívají, že je prospěšné založit teorii narativu tak, aby byla inter/trans-mediální, tedy aby se věnovala narativu napříč médii: v literatuře, filmu, vizuálních uměních, počítačových hrách ad. Z toho pramení jejich úsilí dospět k nějakému univerzálnímu pojmovému aparátu, či alespoň k některým pojmům, s jejichž pomocí by bylo možno analyzovat narativy bez ohledu na médium a jeho možnosti značení.

Chtěl bych se zde pozastavit nad těmito snahami, a to na příkladu jednoho naratologického konceptu, konceptu *fokalizace*, a dvou médií, která disponují dvojím druhem značení, literárním a filmovým.

Ačkoli by se vzhledem k etymologii slova mohlo zdát, že pojem *fokalizace* se zrodil spíše v teorii filmu než v oblasti literárních zkoumání, je tomu naopak. Tento pojem se etabloval v literární naratologii zásluhou Gérarda Genetta (Genette 1972, s. 71–273), který jím počátkem sedmdesátých let 20. století nahradil dříve užívané pojmy, zejména pojem *hlediska* (*point of view*) apod. Někteří teoretikové se pak pokoušejí tento pojem transponovat i do konceptuálního systému filmové teorie (François Jost, 1983; José Luis Fecé, 1990; Celestino Deleyto, 1991; Manfred Jahn, 2003). Těmto snahám zřejmě nahrává i pojmová neustálenost na poli filmové teorie, od počátku jsou však provázeny potížemi, které nelze obcházet.

Jednak totiž Genettův pojem prošel za tři a půl desetiletí mnoha kritickými diskuzemi, revizemi a byl vícekrát založen jinak a v literární naratologii dnes zdaleka neexistuje jediný bezvýhradně přijímaný koncept fokalizace, a jednak se s ním v běžné interpretační i kritické praxi (což bude platit i pro oblast filmu) nakládá velmi často jako se synonymem pojmů hlediska či perspektivy, aniž by byla respektována jeho specifičnost, ať už je jakákoli. Je třeba též dodat, že mnozí teoretikové koncept fokalizace i v oblasti literární teorie z různých důvodů vůbec nepřijali a užívají pojmů odlišných (viz např. Chatman 1986, s. 189–204). Naše otázka proto nemůže znít jednoduše: Je koncept fokalizace přenosný do filmové naratologie? – ale poněkud komplikovaněji: Který ze zavedených konceptů fokalizace je vnitřně nerozporný a současně i užitečný pro analýzu literárního narativu, a je-li takový, mohl by být využitelný i pro analýzu narativu filmového?

Jelikož se v oblasti teorie filmu nejčastěji objevuje tento koncept v jeho klasické Genettově podobě a dále tak, jak jej založila Mieke Bal, omezím se pro tuto příležitost na tato dvě vlivná pojetí. Dříve než se podívám na možnost jejich přenosnosti,

1 Záměrně neužívám výrazů „zprostředkovávat“ či „přenášet“.

všiml bych si, zda jsou takto pojaté koncepty pro oblast literatury funkční a zejména zda nestojí na chybných předpokladech, a tudíž zda jsou tedy vůbec vhodné k tomu, abychom se je v oblasti teorie filmu pokoušeli aplikovat.

Důvodem, proč Genette zavedl koncept fokalizace, bylo, že chtěl náležitě odlišit původce narativní výpovědi od instance zprostředkujícího vnímání, což někteří kritikové a teoretikové směšovali.

Koncept fokalizace ovšem vymezil jako „výběr narativní informace", resp. „omezení pole". Toto vymezení však nutně předpokládá, že se vybírá z něčeho, příp. že je omezováno něco, o čem nejsme informováni. To by však znamenalo, že existuje jakýsi „svět", který předchází textu, a z toho „světa" nám může být hypoteticky zprostředkováváno vše nebo pouze něco. Kritériem pro vymezení pojmu a následnou typologii fokalizace se pak nestává *diferenciace* hlasu a způsobu, nýbrž *redukce* či *selekce* zprostředkovávaných narativních informací.

Chápe-li Genette fokalizaci jako výběr narativní informace, do typologie fokalizace mu pak spadá i tzv. *nulová fokalizace*, tedy jakýsi ne-výběr, respektive absence výběru. Proto musí zavést i kategorii vševědoucího vypravěče, tedy „subjektu", jenž je nadán neomezeným věděním o „mimotextovém" světě. Toto absolutní vědění pak může být podle Genetta redukováno, resp. omezováno, vypravěč nám nesděluje vše, ale vybírá ze svého vědění jen něco (což odpovídá typu *interní fokalizace*).

Tento Genettův předpoklad považuji za chybný. Genette se zde patrně nechal svést nepřípustnou analogií mezi vypravěčem, tedy narativní instancí, a autorem-tvůrcem, který tvoří tak, že „vybírá" ze skutečnosti. Zde Genette uvízl v pasti již od antiky vlivného mimetického pojetí tvorby a aktivity zde připisované autorovi přisoudil i vypravěči: vypravěč je tedy nejen produktorem vyprávění, ale i instancí nadanou vědomím, tedy „někým", kdo může vědět vše o fikčním světě a může nám informace o něm redukovat. Jenže říkat, že vypravěč je nadán věděním o světě, který sám produkuje, nedává dost dobře smysl. Vypravěč je diskurzivní kategorie a je nadán „hlasem", nejedná se o kategorii na úrovni příběhu. Genettovo vymezení pojmu fokalizace proto nepovažuji z těchto důvodů za vhodné.

Zřejmě prvním, kdo se pokusil přenést Genettův termín fokalizace do filmové teorie, byl francouzský teoretik médií François Jost. Ve studii „Narration(s): en deçà et au-delà"(Jost 1983, s. 192-212; později Jost 1887) Genettovi vytýká, že jeho termín je příliš široký a konfúzní, jelikož se jím označují rozličné aspekty narativu. A sám pak navrhuje odlišovat od fokalizace *okularizaci* a *aurikularizaci*, aby oproti Genettovi lépe postihl rozdíl mezi věděním a vnímáním. Dva nové pojmy tedy mají diferencovat vztah mezi tím, co postavy vidí, v druhém případě slyší, a tím, co divák vnímá. Jost tyto termíny vymezuje a aplikuje na film. Rozlišuje *okularizaci:*

1) *nulovou*, kdy kamera nekoresponduje s narativní instancí;
2) *primární interní*, kdy kamera zaujímá pozici postavy;
3) *sekundární interní*, kdy je subjektivita vyjádřena pomocí montáže.

Fokalizace je pak tedy v Jostově podání omezena na vztah mezi tím, co ví postava, a tím, co ví divák. Jost po Genetově vzoru rozlišuje *fokalizaci:*

1) *externí*, kdy divák nezná důležité informace, jelikož nemá přístup do mysli postavy (divák vidí pouze reakci postavy, nikoli důvod této reakce);
2) *diváckou*, kdy divák vidí díky montáži více než postava (vidíme útočníka přistupujícího zezadu k nic netušící postavě), nebo je mezi divákem a postavou nesoulad ve vědomostech o fikčním světě;
3) *interní*, která přibližně koresponduje s Genettovým vymezením tohoto typu, tzn. že divák je obeznámen s tím, co postava ví.

Po těchto tříděních učiněných na filmovém materiálu se Jost pokouší převést své typologie zpět na literaturu. Jelikož však literární narativ narozdíl od filmu nedisponuje zvukovým a vizuálním sémiotickým kanálem, kategorie *okularizace* a *aurikularizace* nelze stavět na stejnou úroveň s kategorií *fokalizace* jakožto výběrem informací; *okularizace* a *aurikularizace* jsou jen specifikací *fokalizace*. Jost je nucen tyto kategorie naprosto předefinovat. (Tyto dvě kategorie se v oblasti narativní prózy nezdají být ani příliš užitečné.) Vezmeme-li jako příklad rozdíl mezi *primární interní* a *sekundární interní okularizací*, tak pro film je tato pojmová diference umožněna rozdílem mezi nezávislým obrazem a montáží. V případě narativní prózy však Jost toto rozlišení odvozuje od dané narativní instance: *primární* je vymezena pohledem homodiegetického vypravěče a *sekundární* pohledem postavy. To však v důsledku znamená, že tytéž kategorie jsou založeny zcela jinak. Jost tedy nakonec literární naratologii od naratologie filmové spíše vzdaluje, než aby utvářel univerzální naratologické pojmosloví.

Nejčastěji se však studie z oblasti teorie filmu obracejí ke konceptu fokalizace tak, jak jej podala Mieke Bal, která ve snaze revidovat Genettův koncept, jej založila zcela jinak.

Výběr informace totiž Bal ztotožnila s aktem vnímání. Akt fokalizace je pro ni jakýmkoli vyprávěným aktem vnímání. A jelikož v příbězích jsou postavy obvykle zpodobeny jako bytosti vnímající, narativ je vždy a ve všech místech někým fokalizován. Což se ovšem zcela míjí s Genettovou původní ambicí, který koncept fokalizace zavádí v zásadě právě proto, aby rozlišil narativy ne-fokalizované a fokalizované, resp. aby rozlišil původce výpovědi od nositele zprostředkujícího vnímání.

Bal se tedy domnívá, že na úrovni příběhu vždy někdo (fokalizátor) vnímá (fokalizuje) něco (fokalizovaný objekt). Vztaženo k jejímu rozlišení tří narativních úrovní to znamená, že *fabula*, tedy řada logicky a chronologicky uspořádaných událostí, je prezentována určitým způsobem, který „diktuje" právě fokalizátor, a vytváří tak druhou úroveň, *příběh* (*story*), který je pak vyprávěn nějakým vypravěčem, který tím ustavuje úroveň *textu*. Příběh je tedy *de facto* sestavením těchto fokalizačních situací, které někdo vypráví. Toto pojetí ovšem znamená značnou degeneraci pojmu.

Španělského filmového teoretika Celestina Deleyta přivádí ke konceptu fokalizace v podání Balové právě to, že Balová činí z fokalizace pořádající princip příběhu, a není tedy instancí na textuální úrovni, v níž se film a román odlišují.

Deleyto v článku „Focalization in Film Narrative" (Deleyto 1991, s. 159–177) vyslovuje přesvědčení, že naratologie, má-li být konsistentní a komplexní disciplína, musí být schopna aplikovat svůj konceptuální systém na jiné narativy (média) než jen na literární narativy.

Jenže i přes tuto proklamaci Celestino Deleyto provádí s pojmem fokalizace další terminologické *salto mortale*. Uvědomuje si totiž, že pokud se pokusí aplikovat pojem fokalizátor na film, dostane se do teoretických nesnází. Fokalizátor, tedy ten, kdo vidí/vnímá, nefunguje ve filmu jako instance na úrovni příběhu, ale na úrovni textu. Fokalizátor je ve filmu narativním činitelem, resp. činitelem vizualizace.

Deleyto si tedy klade otázku, kdo je původcem filmového textu? Klasická teorie filmu (Vsevolod Pudovkin, Gavin Millar ad.) používá jako ekvivalent k literárněteoretickému pojmu *vypravěč* pojem *kamera*. Jenže říkat, že „kamera vypráví" se Deleytovi nezdá být příliš vhodné, jelikož kamera spíše vizualizuje než vypráví, a do konceptu filmového vyprávění nelze zahrnout např. kód *mizanscény* apod. Na textové úrovni totiž film sestává jak z vyprávění, tak z reprezentace. Pojem *kamera* tedy není původcem veškerých filmových znaků. Proto je podle Deleyta lepší ponechat si ve filmové teorii termín vypravěč pro ty případy, kdy vskutku existuje nějaký explicitní vypravěč, tedy původce verbálních znaků (např. *voice-over vypravěč*, *onscreen*

vypravěč nebo *mezititulky*). Deleytova následná úvaha je tedy zřejmá: jestliže kamera vizualizuje a fokalizátorem rozumíme toho, kdo vidí, nazvěme původce vizualizace *fokalizátorem*. To, co Deleyto nazývá fokalizátorem, je tedy „pozice kamery".

Deleyto tedy nakonec dospívá k odpovědi, že ve filmu je původcem na textuální úrovni jak *vypravěč*, tak *fokalizátor* (je zajímavé sledovat, jak Deleyto vždy dodává, že filmový text utváří také např. ne-diegetická hudba, mizanscéna atd., nikdy se však neptá po jejich původci). Narozdíl od Davida Bordwela, který prostě na otázku po původci filmového textu rezignuje, a zajímá jej narativ (pouze některý narativ může mít schopnost zkonstruovat vypravěče) (Bordwell 1985), Deleyto řeší „vícekanálovost" filmového média zmnožením původců filmového textu.

V Deleytově pojetí tedy ve filmu, narozdíl od románu, existují vyprávění a fokalizace simultánně na téže – tedy textuální – úrovni. Zatímco v případě narativní prózy není fokalizace explicitní, a musí být tudíž vyvozena interpretem z vyprávěného textu, v případě filmu je fokalizace na textuální úrovni explicitní.

Pokud bychom ovšem přijali koncept fokalizace v Deleytově pojetí, je zřejmé, že naratologie by opět zmnožila vymezení pojmu fokalizace, který navíc, i kdyby byl užitečný pro analýzu filmového narativu, není v tomto vymezení aplikovatelný na literární narativ. Tudíž nejenže Deleytův úvodní požadavek, aby naratologie vytvářela jednotný pojmový aparát napříč odlišnými narativy, není jeho počínáním naplněn, ale je naopak ještě více rozrušen. Domnívám se, že je prospěšnější, když jedna disciplína užívá vícero kategorií, je-li jich třeba pro rozlišování, než méně s vícero významy.

Dalším naratologem, který započíná svou cestu úvah ve šlépějích Mieke Bal, je Manfred Jahn. Ve svém *Průvodci po naratologické analýze filmu* vymezuje pojem fokalizace otázkou: *Čí hledisko orientuje právě probíhající segment filmové informace?*, resp.: *Čí vnímání právě slouží jako zdroj informací?* Již z takto položených otázek je zřejmé, že Jahn narozdíl od Deleyta fokalizátora s pozicí kamery ztotožňovat nebude.

Kategorii vypravěče ve filmu si Jahn (podobně jako Deleyto) rezervuje výhradně pro produktora verbálních znaků. Pod kategorii vypravěče však narozdíl od Deleyta nezačleňuje např. mezititulky, úvodem psané pozadí příběhu atd. Pouze dodává, že je to součást filmového kódu. V zásadě tedy může podle něj být ve filmu dvojí vypravěč: *on-screen narrator* a *off-screen narrator*.

Jahn se domnívá, že musíme vymezit nějakého teoretického činitele, který komponuje a aranžuje filmové informace pocházející z různých zdrojů tak, jak jsou divákům ve filmovém textu předkládány – takového činitele nazývá *filmic composition device* /*FCD*/[2] a přiděluje mu nejvyšší autoritu při podávání filmových informací (nelze jej spojovat s osobou režiséra ani s filmovým vypravěčem). *FCD* může přitom zaujmout pozici totožnou s vypravěčským hlasem, nebo prostřednictvím *point of view shot* pozici postavy apod.

Jahn ovšem dodává, že původcem fokalizace (fokalizátorem) může být:

1) *filmic composition device*,
2) vypravěč,
3) postava.

Tato typologie fokalizátora však nedává smysl, pokud Jahn tvrdí, že FCD se může přemístit do pozice vypravěče či postavy, *FCD* pak totiž de facto ztotožňuje s pojmem *fokalizátor* (nemá smysl zavádět oba pojmy).

2 Srov. např. Metzův pojem „grand-image maker" (Metz 1974) či Chatmanův „shower-narrator" (Chatman 1990).

Navíc Jahn příliš ztotožňuje hledisko s vizuální složkou filmu, tedy především s pozicí kamery. Např. je-li fokalizátorem postava, používají se k tomu podle něj tyto filmové techniky:

gaze shot (záběr pohledu postavy na něco, co není současně ukázáno);
point of view shot (subjektivní kamera; kamera zabírá z pozice postavy);
eye-line shot (tj. *gaze shot* následovaný *point of view shot*);
over-the-shoulder shot (záběr přes rameno postavy);
reaction shot (záběr ukazuje reakci postavy na to, co vidí).

Jahn tedy jednak opomíjí, že subjektivita (hledisko) postavy však může být ve filmu stejně tak dobře vyjádřena hudbou (diegetickou a nediegetickou), a jednak že užití *point of view shot* nemusí nutně z postavy činit fokalizátora ve smyslu, jak jej sám vymezil.

Zcela odlišně se staví ke konceptu fokalizace ve studii „Focalization and Point of View in Fiction Film" José Luis Fecé (Fecé 1990, s. 305-314), který odmítá pojem fokalizátor a chápe fokalizaci jako proces regulace narativních informací, který je kompatibilní s aktivitou diváka, tedy s dynamickým procesem rozumění a konstrukce příběhu. Diváka tedy nechápe Fecé jako nějakou konstrukci filmu[3], ale spíše ve shodě s Davidem Bordwellem jako empirický subjekt, jehož vnímání filmu funguje jako aktivní testování hypotéz (Bordwell 1985).

Na příkladech uvažování Josta, Fecého, Deleyta a Jahna vidíme, že vnášet pojem fokalizace do teorie filmu není příliš užitečné: nejenže si jednotlivá vymezení podržují nedůslednosti a diference vzniklé už v literární naratologii, ale tyto ještě zmnožují vzhledem k odlišnosti diskurzivních možností filmu a literatury. Myslím, že pro teorii filmu by bylo prospěšnější, kdyby byly utříděny a vyjasněny pojmy, s nimiž už nějak pracuje.

I přes výše nastíněnou bezbřehost a neujasněnost konceptu fokalizace v rámci filmové (ale i literární) naratologie však proniká tento koncept do některých vlivných kompendií pojednávajících o teorii filmu. Jako příklad může posloužit kolektivní dílo francouzských teoretiků *Esthétique du film* (Aumont – Bergala – Marie – Vernet 1999). Autoři této publikace sice nejprve „fenomén fokalizace" vykládají genettovsky jako „regulaci množství informací", ale následně navrhují rozlišovat mezi fokalizací jakožto aktem vnímání vycházejícím z nějaké postavy (F1), a fokalizací jakožto zaměřením se na nějakou postavu (F2), což v podstatě odpovídá pojetí Mieke Bal a jejímu vymezení fokalizátora a fokalizovaného objektu/postavy. Podle autorů je F1 nejčastěji realizována prostřednictvím subjektivní kamery (*point of view shot*), F2 pak tím způsobem, že kamera sleduje fokalizovanou postavu. F2 ovšem v podání autorů neoznačuje nic jiného než určení jedné z postav jako postavy hlavní. Autoři této příručky tak jen shrnují neduhy výše nastíněných pokusů, které se snaží zavést pojem fokalizace do teorie filmu.

V literární naratologii je podle mého názoru třeba vrátit se zpět k diferenci, kterou pojmenoval Genette otázkami „kdo vidí" a „kdo mluví" a tuto diferenci učinit kritériem pro vymezení pojmu fokalizace. Takto koncipovaný pojem fokalizace pak může být pro analýzu, popis a odlišení typů literárního narativu užitečný. Fokalizaci by podle mého názoru bylo vhodné pojmout jako účinek způsobený použitím určitých řečových typů, které mají tu schopnost, že čtenář v rámci jediného sémiotického kanálu dokáže rozlišit původce narativní promluvy od fokální postavy,

3 Srov. např. s „modelovým čtenářem" U. Eca – In: Eco – Rorty – Culler – Brook-Roseová 1995.

prostřednictvím jejíž kognitivních aktivit a schopností je konstruován fikční svět. (K účinku fokalizace pak nedochází např. tehdy, je-li původcem vyprávění jen jedna z postav či pokud narativní činitel nevyužívá vědomí žádné z postav apod.)

Takto pojatý koncept fokalizace pak nemá v oblasti filmu využití vzhledem k tomu, že film sestává z vícero sémiotických kanálů, z nichž vzniká jeden filmový text; každý z těchto kanálů může mít svého původce „promluvy" a samozřejmě tito původci nemusejí mít tutéž identitu. Zamýšlených účinků tedy dosahuje kombinací těchto kanálů, nikoli „fokalizací" způsobenou specifickým řečovým typem v rámci kanálu jediného.

Pokud chce naratologie být intermediální disciplínou, musí respektovat odlišné diskurzivní možnosti jednotlivých médií. Sjednocování jejich konceptuálních schémat má své hranice právě tam, kde začínají diskurzivní rozdíly.

Literatura

Aumont, Jacques (2005). *Obraz,* Praha: AMU

Aumont, Jacques – Bergala, Alain – Marie, Michel – Vernet, Marc (1999). *Esthétique du film,* Paris: Nathan-Université (srbsky: *Estetika filma,* Beograd: Clio, 2006)

Bal, Mieke (1997). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative,* 2. vyd., Toronto: University of Toronto Press

Bordwell, David (1985). *Narration in the Fiction Film,* Madison: University of Wisconsin Press

Bordwell, David (2007). „Konvence, konstrukce a filmové vidění" In: *Iluminace*, č. 2, s. 25–45

Branigan, Edward (1983). *Point of View in the Cinema,* Berlin: Mouton

Deleyto, Celestino (1991). „Focalization in Film Narrative" In: *Atlantis*, roč. XIII, č. 1–2, s. 159–177 (týž in: Onega, Susan – Landa, José Angel Garcia (ed.) (1996). *Narratology,* New York: Longman, s. 217–233)

Eco, Umberto – Rorty, Richard – Culler, Jonathan, Brook-Roseová, Christine (1992). *Interpretation and Over-interpretation,* Cambridge: Cambridge UP (slovensky: *Interpretácia a nadinterpretácia,* Bratislava: Archa, 1995)

Fecé, José Luis (1990). „Focalization and point of view in fiction film", *Semiotica*, roč. 81, č. 3–4, str. 305–314

Genette, Gérard (1980). *Narrative Discourse,* Ithaca: Cornell UP

Genette, Gérard (1988). *Narrative Discourse Revisited,* Ithaca: Cornell UP

Chatman, Seymour (1980). „What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)" In: *Critical Inquiry* (On Narrative), roč. 7, č. 1, s. 121–140

Chatman, Seymour (1986). „Characters and Narrators: Filter, Center, Slant, and Interest-Focus". In: *Poetics Today*, roč. 7, č. 2, s. 189–204

Chatman, Seymour (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press

Chatman, Seymour (1990). *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film,* Ithaca: Cornell University Press (česky: *Dohodnuté termíny*, Olomouc: Nakladatelství UP, 2000)

Jahn, Manfred: *A Guide to Narratological Film Analysis*. In: http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppf.htm#F4.3

Jost, Francois (1983). „Narration(s): en deçà et au-delà" In: *Communications*, č. 38, s. 192–212

Jost, Francois (1987). *L'oeil-camera: Entre film et roman,* Lyon: Presses universitaires de Lyon

Jost, Francois (2006). *Realita/Fikce – říše klamu,* Praha: AMU

Metz, Christian (1974). *Film Language. A Semiotics of the Cinema,* Oxford: Oxford UP

Metz, Christian (1990). *Imaginární signifikant – psychoanalýza a film,* Praha: ČFÚ

Summary

The paper "On the Concept of Focalisation in Literary and Film Narratology" examines the theoretical attempts at transposing the concept of focalisation as used in literary narratology to film narratology. The author of the paper points out that the definition of this concept varies even when used in literary narratology, and, using the examples of writings by Francois Jost, José Luis Fecé, Celestino Deleyto and Manfred Jahn, shows that all such attempts to apply the concept of focalisation to film narrative and establish it as an intermedia concept fail. First, as far as film analysis is concerned, each of these theorists defines the notion of focalisation differently. Second, and this is most significant, none of the concepts thus defined can be reapplied to literary narrative without disrupting the discoursive differences between literary and film text.

Mgr. Jiří Hrabal (1973)
Vystudoval filozofii a bohemistiku na FF Univerzity Palackého v Olomouci,
kde od r. 2001 vyučuje literarněteoretické předměty.
Zabývá se především naratologií, teorií interpretace (literárního) textu.
Rediguje literárně-filozofickou revue Aluze (www.aluze.cz),
překládá chorvatskou a bosenskou literaturu.
Kontakt:
j.hrabal@aluze.cz

Intermedialita versus intertextualita – The Immortal Story Orsona Wellese: umění vyprávět v literatuře a ve filmu

Michal Kříž

Uvažovat v současné době o problematice analýzy vyprávění v souvislosti s širokou oblastí tzv. médií vyžaduje hned několik zpřesnění. Za prvé není zcela jasné, jak definovat pojem médium, resp. existuje hned několik druhů definic, které si nejen vzájemně konkurují, ale taktéž se částečně překrývají. Za druhé se zde objevuje problém vztahu vyprávění a média, resp. vzájemná souvislost narativů (verbálních či neverbálních) a jejich médií. Za třetí lze uvažovat – nejen v intencích této studie – o podobě, metodách i pravidlech specifické vědy, resp. teoretického přístupu k problémům přenosu, zprostředkování nejen v rámci jednoho daného díla, ale taktéž mezi díly různých znakových systémů. Nejde o nic nového, o transmediální naratologii[1] se uvažuje již dlouho; existuje velké množství různých studií, které věnují svou pozornost právě problematice „heteromediálních" vztahů mezi různými sémiotickými komplexy či jejich částmi. V již tak bohatém komplexu problémů a různých řešení je navíc potřeba mít na mysli, že pojem intermediality[2], který by měl celou tuto oblast zakládat, je z velké části odvozen z pojmu intertextuality, resp. je s ním spojen, a přináší takto další otazníky (pojem textu, intertextu, šíře definice intertextuality atd.). Tato krátká úvaha se nesnaží výše hrubě načrtnuté problémy řešit, spíše jich využívá k úvaze o konkrétním díle filmového umění. Perspektiva intermediality, jež tu je záměrně spojena s perspektivou intertextuality, je primárně chápána jako perspektiva zmnožující významy případné interpretace, a předpokládá tak to, co by se mělo jinak dokazovat.

I.

V souvislosti s vývojem názorů na pojem textu lze s jistým zjednodušením konstatovat, že postupným hypostazováním tohoto pojmu docházelo i k rozšiřování pojmu médium. Původní představa systému literatury jako uzavřeného komplexu obdařeného specifickou funkcí postupně ztrácela svou samostatnost. Jestliže byla intertextualita chápána především jako přítomnost jednoho textu v druhém, muselo rozšířením pojmu text logicky dojít k tomu, že pojem intertextuality překročil hra-

1 Srov – např. monografii *Narrative across Media. The Language of Storytelling* (2004); zvl. studii Davida Hermana *Toward a Transmedial Narratology*, s. 47–75, příp. jeho knihu *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.

2 Definic je hodně, proto vybírám: „Intermediality applies in its broadest sense to any transgression of boundaries between media and thus is concerned with ‚heretomedial' relations between different semiotic complexes or between different parts of a semiotic complex." Wolf, Werner: Intermediality, In: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, s. 252.

nice uzavřeného sytému citací, aluzí či „sémantických stop“ a stal se paradigmatickým charakterem všech „objektů“ produkujících význam. Určitý princip strukturace, jenž částečně řídil přenos významového komplexu A do komplexu B, byl v myšlenkovém experimentu poststrukturalismu, chceme-li být konkrétní, nahrazen diferenčním zákonem produktivity, která byla připsána každému textu jako jednotce významové. Onen strukturující princip přitom nemusí mít podobu principu, zákonu, může jít prostě o identifikovatelnou (Genette) nebo vystopovatelnou (Doležel) souvislost konstituující se v procesu čtení či interpretace. Vztah „pretextu“ k „intertextu“ (zde záleží na perspektivě pohledu[3]) tak využívá širšího kontextu, který značně přesahuje literárněvědná bádání a který zahrnuje problematiku estetické autonomie, subjektivity a její konstrukce, intence, reference i její transcendentální presupozice atd. Na druhé straně intertextualita jako paradigmatická funkce všech textů produkujících význam ztrácí svou metodologickou závažnost, neboť každý text (literární dílo, film, hudba, obraz atd.) je bytostně intertextuální, tzn. stojí na průsečíku několika textových komplexů. Nejlépe to lze demonstrovat na pojmu ideologéma (např. u Julie Kristevy – Kristeva 1980), který zahrnuje text do širšího kontextu kultury a historie. Jinde můžeme číst např. toto:

„Implicitní text je místo protnutí přítomného a nepřítomného textu, místo interference textů, které kulturní zkušenosti zprostředkovaly a zakódovaly jako zkušenosti komunikativní. Jako suma intertextů odkazuje implicitní text v odkazu na cizí texty sám na sebe, a tak konstituuje svůj vlastní metatext. [Jde o] zobrazení interference a textové sebereflexe (text v textu je text o textu)“ (Lachmann 2001, s. 252).

Osobně neznám lepší příklad toho, jak se původní jednota vztahu, založená svým způsobem na reflexi, transformovala do otevřeného systému bez centra, ve kterém původní význam slova reflexe znemožní napříště jakoukoliv identifikaci. Text se stává zrcadlem a pohled do něj labyrintem významů.

Pojem média a na něm založený vztah intermediality se taktéž potýkají s obtížností vlastního vymezení. Obecně lze říct, že existují dvě základní definice pojmu médium, použitelné v kontextu uměnovědných výzkumů:

(i) tzv. definice přenosu[4], která chápe médium především v technologickém smyslu jako kanál nebo systém komunikace či informace;
(ii) tzv. sémiotická definice[5] pojímající médium jako materiální či technický prostředek uměleckého vyjádření.

Zatímco první definice pracuje s pojmem média v kontextu obecné teorie informace, druhá v pořadí se snaží daný pojem zařadit do kontextu obecně sémiotického. V průsečíku obou definic vznikají terminologické problémy spočívající ovšem často v rozdílném předmětu teoretického zájmu; jde tu v podstatě o tradiční vymezení předmětu teoretického uvažovaní, jež si částečně konstruuje daný předmět na základě svých předpokladů: na jedné straně tak může být médiem film, rádio, telefon, viděno perspektivou distinktivních technologických rysů, nebo knihy, noviny, viděno perspektivou kulturních kanálů, na straně druhé lze považovat za médium znakový systém sám o sobě, tedy např. jazyk, zvuk, obraz. (Film je v tomto pojetí médiem kombinujícím tři znakové systémy.)

---

3 Je-li text A přítomen v textu B, pak text A je intertextem, pokud zdůrazníme textového předchůdce, který jako pretext předchází textu B, nebo je intertextem text B, pokud vyzdvihneme jeho zahrnutí textu A.
4 Srov. k tomu: Ryan, M.-L.: Media and Narrative, In: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, s. 289.
5 Tamtéž, s. 289.

Podobně rozporuplná je otázka po rozsahu pojmu intermediality, která se může pohybovat např. mezi tzv. intrakompozicionálním[6] vymezením daného pojmu, spočívajícím v přímé či nepřímé participaci více než jednoho média v procesu signifikace a/nebo struktury dané znakové entity, a tzv. extrakompozicionálním[7] vymezením, snažícím se rozšířit předmět zájmu na vztahy mezi mediálně různými sémiotickými entitami napříč několika díly. Tento přístup je využíván např. teorií adaptace.

Strukturalistický přístup omezil chápání pojmu média v podstatě na onen význam „sémiotického přenosu" a po vzoru saussurovského a hjelmslevovského modelu znaku přisoudil tomuto pojmu místo substance výrazu, tedy systém znaků, který je využíván určitou narativní technikou. Do centra zájmu strukturalistických teorií se ale dostávají techniky: narativních transformací, mající podobu struktury určitých elementů (forma výrazu/form of expression), a zákony řídící „vyprávěný svět" (forma obsahu/form of content)[8]. Médium ve smyslu znakového systému tak pouze zprostředkovává příběh, který je na onom prostředku přenosu v podstatě nezávislý[9]. Jak toho využít při konkrétní interpretaci?

II.

„Nemám rád výmysly.
Nemám rád proroctví.
Mám rád skutečnost."
Mr. Clay

Orson Welles patří bezpochyby mezi přední světové filmové umělce (ovládal nejen režisérské řemeslo, ale i aktivně hrál, psal scénáře, stříhal atd.); ostatně kolik cen v různých anketách po celém světě posbíral jeho Občan Kane? Méně známou je ovšem jeho tvorba televizní, resp. jeho filmové výtvory určené pro televizní médium. Především v anglicky mluvených zemích je známá jeho tvorba pro BBC (např. v The Orson Welles Sketchbook (1955) Welles vypráví různé příběhy a vytváří k nim filmové obrazy, v cyklu Around the World with Orson Welles (1955) využívá a zároveň zdokonaluje filmový formát eseje atd.). Jedním z jeho projektů pro televizi je i Nesmrtelný příběh (The Immortal Story/Une histoire immortelle, 1968), vyrobený tentokrát ovšem pro francouzskou televizi a vyznačující se jednak formální návazností právě na francouzskou novou vlnu a jednak přítomností další filmové hvězdy, vedle Wellesovy maličkosti, Jeane Moreau, ostatně velmi oblíbené i u francouzských režisérů.

Dějovou složku lze shrnout asi takto: starý, osamělý a velmi bohatý obchodník, žijící v portugalské kolonii Macao kdesi v Číně v 19. století, Mr. Charles Clay (Orson Welles v další své, v podstatě již paradigmatické, roli „starého muže" ovládajícího životy mnoha lidí) trpí dnou znemožňující mu spánek, proto si nechává pravidelně

6 Srov. k tomu: Wolf, W.: Intermediality, In: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, s. 253.

7 Tamtéž, s. 253.

8 K tomu srov.: „Le récit, bien qu'existant comme structure signifiante autonome, n'est communicable que sous condition d'être relayé par une technique de récit, celle-ci utilisant le système de signes qui lui est propre. C'est dire que les éléments signifiants du récit (les racontants) deviennent les signifiés de la technique qui les prend en charge." (Bremond 1973, s. 46).

9 Např. Seymour Chatman opět cituje Clauda Bremonda: „[Story] is independent of the techniques that bear it along. It may be transposed from one to another medium without losing its essential properties: the subject of a story may serve as argument for a ballet, that of a novel can be transposed to stage or screen, one can recount in words a film to someone who has not seen it." (Chatman 1978, s. 20).

předčítat od svého sekretáře Elishamy Levinského (Roger Coggio) všechny účetní knihy, které za celý obchodní život nashromáždil. Vědomí pana Claye se pohybuje v koloběhu směny; jedině fakta, spočitatelná, utříděná v přehledné „zásobárny informací" se mohou stát předmětem zájmu. Nemám rád proroctví, říká pan Clay těsně nad ránem a vyjadřuje tak v jediné výpovědi mnohem více, než se na první pohled zdá. Formuluje jistou tradici, soubor specifických funkcí, z nichž každá je v celkovém spektru různých obsahových obsazení definována svou upotřebitelností, směnnou hodnotou v prakticky a politicky příznakovém přístupu k životu v koloniích, spravovaných, takto prostě a obecně, Impériem. To, co naruší klidné klapání Clayova vědomí v modu obchodní kasy, můžeme nazvat narativním aktem, neboť dosavadní četba znamenala pro Claye „pouhé" odkrývání faktů. Tento narativní akt se rozpadá do dvou událostí:

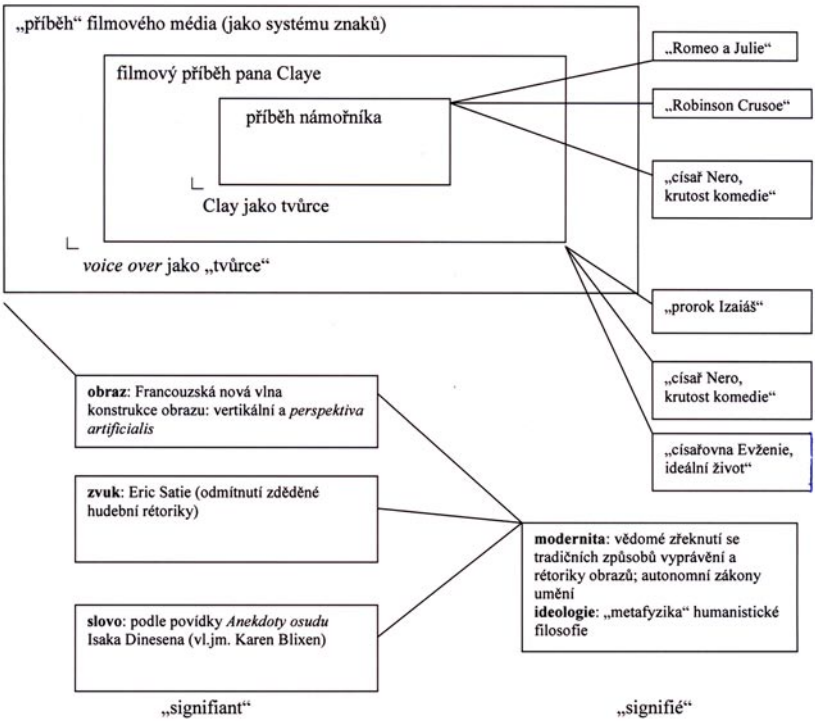
(1) Elishama náhodou přečte Clayovi svitek pergamenu, který nosí neustále na krku (část Izaiášova proroctví), a
(2) sám Clay si pod tímto nárazem vyprávění vzpomene na starý příběh o námořníkovi, který byl bohatým a starým pánem najat, aby za odměnu pěti guinejí přivedl k těhotenství jeho mladou ženu.

Vzhledem k tomu, že neexistuje jistota toho, že se daný příběh opravdu stal, resp. neexistuje nikdo, kdo by tento příběh vyprávěl jako vlastní „historii", rozhodne se pan Clay tento příběh realizovat ve skutečném životě, zinscenovat onu událost, jež funguje mezi námořnictvem jen jako určitý projekt náhody a štěstí v životě (peníze lehce vydělané tím, co jim nejvíce schází). Elishama Levinsky tedy vyráží do města, aby za jakoukoliv cenu (rozuměj peněžní) našel mladou ženu a námořníka.

K dějovému shrnutí je třeba připojit následující poznámky:

(1) Žena, kterou Elishama najde, Virginie Ducrotová (Jeanne Moreau), je dcerou bývalého Clayova obchodního partnera, jenž pod tlakem absolutního bankrotu, způsobeného Clayovou chamtivostí a jeho strachem z nekvantifikovatelného přátelského vztahu, spáchal sebevraždu. Před tím, než tak učinil, spálil Ducrot všechna umělecká díla v domě, do kterého se pochopitelně nastěhoval Clay, a naopak všude rozmístil zrcadla, aby bez lítosti odrážela ďábelskou duši nového nájemníka.

(2) Mladý námořník byl teprve nedávno osvobozen z pustého ostrova, na kterém strávil více než rok života. Jeho ústředním problémem není ani tak tíživá finanční situace jako spíše určitá „nezkušenost" v oblasti komunikace (verbální i neverbální, tělesné, sexuální); nebo jinak: neznalost kulturních kódů jak v oblasti „řeči", tak v oblasti přístupu k sexualitě, neboť prostá sexuální aktivita je přirozená, biologicky podmíněná záležitost. Nabízím toto schéma:



III.

„Dnes v noci v tom pokoji…v té posteli…ti dva s mladou, žhavou krví v žilách… nejsou nic než jen příběh.“

Wellesův film představuje pozoruhodnou úvahu nad funkcí příběhu (vyprávění), a to jak v „životě“ společnosti, tak ve filmovém médiu. Umění vyprávět předpokládá znalost jazyka, určitého souboru relativně ustálených a hierarchizovaných výrazových a významových prostředků; včetně komplexů, které mohou nabývat podoby příběhů. Pan Clay je na jedné straně postavou filmového příběhu, na straně druhé tvůrcem (vypravěčem) příběhu o tom, jak si potulný námořník lehce vydělá pět guinejí. Každý z těchto dvou hlavních významových komplexů je navíc částečně řízen modelem „univerzální formy“ tradičních příběhů; např. generacemi vyprávěný významový komplex, jenž zakládá určitou tradici, podle níž se posuzují životní osudy v reálném světě: příběh císaře Nerona symbolizující krutost komedie, kterou je postava Jean Moreauové nucena prožít hned dvakrát: jednou jako Virginie Ducrotová (ve filmovém příběhu pana Claye), jednou jako žena fiktivního bohatého manžela. Označující funkce jazyka („jazyka vyprávění“) je tu záměrně převrácena, neboť skutečným, reálným tu je příběh, život, resp. obraz skutečného života pouze naplňuje předem danou symbolickou formu.

Welles dobře zhodnotil některé teoretické názory na umění převažující v té době ve Francii a opatřil svůj filmový narativ nejen několika rovinami do sebe navzájem zapuštěných vyprávění, ale taktéž využil obrazového potenciálu filmového média, a nechal tak své postavy, aby se ztrácely v zrcadlových odrazech.

Několikeré rámování decentrovaného rázu přitom skromně naznačuje tři věci:

(i) odklon od tradiční malířské snahy umístit do středu významově nejzávažnější část obrazu;
(ii) znemožnění identifikace postavy ve smyslu příslušnosti k určité rovině vyprávění (kdo se dívá, Virginie, nebo postava, kterou hraje?);
(iii) funkci samotného filmového média, které se takto záměrně zříká své „realističnosti“, neboť zmnožuje své hranice zobrazitelnosti.[10]

10 Vzpomeňme např. Foucaultovu analýzu Velázquezova obrazu ve *Slovech a věcech*. – Foucault 2000, s. 19–31.

Každý příběh, který zazní, nemá jednoznačně interpretovatelný význam, spíše naopak: odkazuje případného interpreta do dalších a dalších příběhů; navíc takto implicitně naznačuje svůj původ, resp. určitou nedostatečnost tkvící v nemožnosti autorské kontroly. Pan Clay tak využívá ve svém vyprávění příběh námořníka, z nějž zná pouze kostru či osnovu; prostředí a osoby dosazuje z vlastního světa, a tedy ztrácí nad nimi kontrolu, kterou by mu měla zajišťovat domnělá pozice autora příběhu.

Významová oblast výtvarného umění hraje ve Wellesově filmovém stylu podstatnou roli; lze to dokonce tvrdit jaksi všeobecně. V Nesmrtelném příběhu ale Welles využil malířské perspektivy k vyjádření hranice dvou narativních rovin: pana Claye a námořníka. Zatímco v narativní rovině pana Claye je využita vertikální kompozice s perspektivou středového úběžného bodu, tzv. perspectiva artificialis, v narativní rovině námořníka je prostor budován absolutizací hloubkového zobrazení (tzv. hloubka pole), naznačující přísnou hierarchizaci ze strany tvůrce (pana Claye). Na jedné straně tedy síť horizontalit a vertikalit s tradiční perspektivou, naznačující hlas v pozadí (voice over vypravěče v primární narativní rovině), na druhé straně vertikalita přísně řízeného a hierarchizovaného prostoru, odkazujícího k bohu vyprávění (k panu Clayovi).

V jedné sekvenci je přítomno hned několik významových rovin. Tradiční literární motiv loučení a odchodu jen podporuje následnost v rovině obrazů.

Pan Clay je tvůrcem, ale netuší, že sám je součástí mnohem rafinovanějšího vyprávění. Prostor se stává méně přehledným, i když je stále – po vzoru renesance – v centru pozornosti člověk. Signalizují se tu dějiny: od Botticelliho k Bruegelovi.

V obecnější rovině „označujících“ znakových systémů (slova, obrazu, zvuku) je opět realizována snaha zřeknout se tradičních způsobů tvorby a myšlení. Ve znakovém systému obrazů jde o již zmíněnou hru s uměleckou perspektivou (v obecném slova smyslu[11]), v systému zvuku jde o odmítnutí zděděné hudební rétoriky využitím klavírních partů Erica Satie a ve znakovém systému slova o odmítnutí autorského nároku v podobě adaptace literární předlohy, která vyšla pod pseudonymem. V nejobecnější rovině je naznačen kulturní vzorec média (v obecném slova smyslu), neboť Wellesův film, točený pro televizi, je skvělým příkladem filmového umění 35mm filmu par excellence. Symbolická funkce rámu televizního přijímače tu totiž navzdory své tradiční funkci, spočívající v začlenění televize do architektury interiéru, a vytvářející tak zvláštní statut bez uměleckých ambicí, oslovující svým nepřetržitým tokem jakoby každého zvlášť, promlouvá čistě umělecky, tedy s nárokem po určité znalosti nejen filmového jazyka.

Jak kdesi píše Louis Ferdinand Céline: je to román, nic jiného než smyšlený příběh, je to na druhé straně života.

Literatura

Aumont, Jacques (2004, ed.). *Aesthetics of Film*, Austin: University of Texas Press

Aumont, Jacques (2005). *Obraz*, Praha: AMU

Barthes, Roland (2005). *The Neutral. Lecture at the Collège de France (1977–1978)*, New York: Columbia University Press

Barthes, Roland (1988). *The Semiotic Challenge*, New York: Hill and Wang

Bordwell, David (2005). *Figures traced in light. On cinematic staging*, Los Angeles: University of California Press

Bordwell, David (1985). *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin: University of Wisconsin Press

Bordwell, David (1999). *On The History of Film Style*, London: Harvard University Press

Bremond, Claude (1973). *Logique du récit*, Paris: Éditions du Seuil

Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky (2001). Brno: Host

Foucault, Michel (2000). *Slová a veci*, Bratislava: Kalligram

Chatman, Seymour (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca – London: Cornell University Press

Kristeva, Jilia (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Roudiez, L.S. (ed.), New York: Columbia University Press

Narrative across Media. The Language of Storytelling (2004). Ryan, Marie-Laure (ed.), London: University of Nebraska Press

Routledge Encyclopedia of Narrative Theory (2005). Herman, D., Jahn, M., Ryan, M-L. (ed.), Londýn – New York: Routledge

11 „Perspektiva je geometrická transformace, spočívající v projekci trojrozměrného prostoru do prostoru dvojrozměrného (do rovné plochy) podle určitých pravidel zaručujících, že budou zachovány informace o promítnutém prostoru [...]“ – Aumont 2005, s. 214.

Summary

The paper follows one common aim: to analyse the particular relation between intertextuality and intermediality, and to illustrate the above mentioned relation with the example of Orson Welles' 1968 film The Immortal Story, which he made in France. When viewed from the perspective of fine art, this film as a narration is seen as one producing many intertextual meanings. Orson Welles, who certainly was familiar with new thinking in France, managed to create a film which essentially emphasized the intertextual foundation of every story by its structure of narrative levels. While the first-level story has the classical perspective form – perspectiva artificialis – for the story of the second level, Welles chose the depth-of-field perspective, thus refering to the person of creator. Orson Welles as Mr. Clay narrates a story and at the same time, he himself is being a part of another story. Human subject is fading in a mirror image.

Mgr. Michal Kříž
Věnuje se literární teorii,
působí jako externista a doktorand
na Katedře bohemistiky FF Univerzity Palackého v Olomouci
a pracuje jako dramaturg
Mezinárodního filmového festivalu pro děti a mládež ve Zlíně.
Kontakt:
michal_kriz@email.cz

Intermediálna literárno-filmovo -výtvarná komunikácia: významové prepojenia slova, obrazu a zvuku v *Perličkách na dně* Bohumila Hrabala sfilmovaných Evaldom Schormom a Věrou Chytilovou

Peter Gavalier

„A já jsem psal dál, naučil jsem se dokonce myslet jen psacím strojem, dál moje hra pokračuje už s jistým nádechem melancholie, celé týdny čekám, až se ve mně akumulují obrazy a pak ten povel, kdy musím usednout k psacímu stroji a přehrčím do stránek to, co se už už ze mne dralo ven... A tak jsem dál ten čas psal s nůžkami v prstech, dokonce jsem psal jen proto, abych se dočkal chvíle, kdy napsaný text jsem mohl rozstříhat a sestavit jej v něco, co mne ohromovalo tak jako film..."(Hrabal 1995/12, s. 276–277)

Bohumil Hrabal

Ak pod slovom kinematografia rozumieme záznam a zobrazovanie pohybu obrazmi nasledujúcimi rýchlo za sebou – a ak sa za jeden z najzákladnejších tvárnych a vyjadrovacích prostriedkov filmu považuje strih a montáž, asi to nebude náhoda, že dvorný adaptátor diela spisovateľa Bohumila Hrabala režisér Jiří Menzel ho označuje za autora „naprosto filmového". Hrabalove slová nás odkazujú k intermediálnemu presahu jeho literárnej tvorby, ktorá výrazne ovplyvnila vývoj českej kinematografie. Práve dnes už legendárny poviedkový film *Perličky na dně* z roku 1965 možno považovať za jeden z najvýraznejších krokov nástupu celej generácie začínajúcich režisérov, neskôr označovaných za českú novú vlnu. Otázka znie – prečo Bohumil Hrabal? Prečo sa práve jeho tvorbou nechala osloviť nastupujúca generácia režisérov až do takej miery, že si ho zvolila za duchovného otca svojho spoločného projektu, ktorý sa stal neoficiálnym manifestom novej vlny? Odpoveď nie je zložitá. Práve Hrabalove „perličky na dně" – ním znovuobjavená zdanlivá „fádnosť" – na jednej strane predstavujú tvorcami novej vlny hľadanú neštylizovanú realitu bez ideologických deformácií – na strane druhej však spisovateľovo rozprávanie obrazom, vychádzajúce z filmových princípov strihu a montáže, priam vyzýva režiséra k rozvíjaniu moderných, špecificky filmových vyjadrovacích prostriedkov – k hľadaniu nových možností vyjadrovania sa „obrazom v pohybe" a jeho intermediálnou komunikáciou, navzájom sa obohacujúcim, významovým prepojením slova, obrazu i zvuku. Vyššie povedané sa pokúsim demonštrovať na dvoch vybraných poviedkach z filmu *Perličky na dně*, ktorých intermediálny presah je daný prítomnosťou dvoch svojráznych výtvarníkov, stelesňujúcich hlavných hrdinov poviedok režisérov Evalda Schorma a Věry Chytilovej.

Hrdinom Schormovej filmovej poviedky *Dům radosti*, ktorá vznikla podľa Hrabalovej prózy *Bambini di Praga 1947*, je naivný maliar Nulíček. Intermediálny presah je umocnený jeho predstaviteľom, skutočným naivným maliarom Václavom Žákom, ktorý dokázal Nulíčka stvárniť s dokonalou presvedčivosťou – pričom reálne je

i bizarné prostredie, ktoré tento insitný maliar vytvoril a v ktorom sa dej Schormovej poviedky odohráva. Tá začína záberom na Nulíčkove obrazy, rozložené na dvore v snehu, pomedzi ktoré vidíme voľne pobehovať králikov. Už týmto úvodným záberom akoby nám Schorm chcel naznačiť, o čo mu v jeho poviedke pôjde – o hľadanie akejsi paralely medzi živočíšnosťou zvierat a Nulíčkovým naivným umením, ktorému je vlastná – ako uvidíme – tiež istá živočíšna a „zvieracia" pudovosť. Za Nulíčkom prichádza dvojica poisťovacích agentov – Tonda Uhde a Bucifal, ktorí chcú maliara poistiť. Kým Bucifal presviedča Nulíčka o výhodnosti ich pohrebného poistenia omieľaním dôkladne naučených fráz o nezmeniteľnom zákone prírody – o tom, ako sa rodí nový život a všetko staré zaniká – kamera nám ukazuje kože mŕtvych kôz, visiace na dvore, ktoré dokazujú, že maliar na rozdiel od Bucifala pozná problematiku zániku naozaj do hĺbky. Vysvitne totiž, že Nulíček sa okrem maľovania venuje zároveň i kožkárstvu. Keď sa ho Tonda, očarený Nulíčkovými početnými maľbami pokrývajúcimi na dome i v dome všetko, čo sa nimi pokryť dalo, a v ktorých sa mieša a prelína všetko možné i nemožné (Jan Žižka, svätý Václav, trpaslíci, nahé ženy, lev s jazdcom či križiacke vojská), spýta, ukazujúc pritom na rozpáranú mŕtvu kozu: „Nestraší vás to někdy?", nasleduje po maliarovej kladnej odpovedi vízia obrazu, kde si Nulíček predstavuje sám seba s nožom v ruke uprostred svojich obetí – akýsi „Posledný súd" všetkých kôz, ktoré kedy vlastnoručne podrezal. Nulíčkove „tanečné" pohyby a priam rituálne brúsenie noža v tejto vízii, ktorú sprevádza tak prenikavo hlasná organová hudba, akoby sa v nej popri jej povznášajúcej majestátnosti vzdialene ozývalo aj akési extatické vrešťanie pravekých a primitívnych rituálov, pripomínajú zároveň akýsi praveký a primitívny kultový tanec so zvieracími obeťami, čo Schorm režijne majstrovsky umocňuje spomaleným obrazom, ktorý tiež dodáva celej vízii akúsi snovú majestátnosť i obradnosť. „Kde se to ve vás jenom bere?", pýta sa ho prekvapený Tonda – a Nulíček mu s detskou nevinnosťou odpovedá: „To je moje nejmilejší, když můžu vzít nůž a vrazit ho koze do krku." A po chvíli kožkár a maliar v jednej osobe dodá (a jeho slová vzápätí opäť umocní spomínaná organová hudba): „Je to ve mně jako v koze..." – akoby tým chcel vyjadriť, že i v ňom je akási živočíšna sila a pudovosť, ktorá ho na jednej strane vedie k jeho detsky „radostnej" tvorbe – no na strane druhej mu práve tento silný „zvierací" pud umožňuje rovnako „radostne" podrezávať kozám krky. To sú zdanlivé kontrasty, zlievajúce sa v Nulíčkovom „dome radosti" do vzájomnej jednoty – zdanlivé preto, lebo každé umenie má v sebe okrem „radostnej" tvorivej hravosti aj istý „zničujúco-zabíjajúci" rozmer (napokon, koľko umelcov skončilo svoj život samovraždou), ktorý k umeniu patrí rovnako neoddeliteľne ako smrť k životu. Práve tu kdesi Nulíčkova naivná ľudovosť prerastá do hrabalovského „pábitelského" pohľadu na život i umenie – alebo inak povedané: „radostný" umelec Nulíček je síce zároveň masový vrah kôz, ktorý zo svojich obetí sťahuje kožu, ale topánky z nej nosíme všetci – a oveľa lepšie ako tie topánky napokon nedopadne i tak nik z nás, lebo taký je nezmeniteľný zákon prírody.

Kým Bucifalovi sa bez problémov podarí presvedčiť Nulíčka o výhodnosti ich poistenia – vplyvom nečakaných „pábitelských" zážitkov z Nulíčkovej bizarnej osobnosti i tvorby emotívne zasiahnutý Tonda odhovára maliara od ich poistky a radí mu, aby si radšej kúpil farby a maľoval. Konflikt medzi poisťovacími agentmi rázne vyrieši Nulíčkova matka, ktorá sa nečakane vynorí spod periny a roztrhá Bucifalovi poistné zmluvy. „To je moje Múza...", predstaví ju maliar – a kým Tondovi pripadá v tej chvíli čiperná starenka ako anjel strážny, Bucifal ju obviňuje z rušenia úradného výkonu, na čo ho Nulíčkova matka nazve podvodníkom a „ancikristom". „Kristus pán nebyl - a není...", snaží sa brániť Bucifal – no maliarova „Múza" ho triumfálne preargumentuje nečakaným zabuchnutím dverí, na ktorých visí jediný

obraz, ktorý s Nulíčkom kedysi predali – plechový obraz žltého „Krista“ v akýchsi pruhovaných plavkách. Nasleduje groteskne zrýchlený obraz, ktorý opäť sprevádza spomínaná majestátna, prenikavo a naliehavo hlasná organová hudba, kedy vidíme starenku, ako kupuje plech, na ktorý zvalí klampiarskeho učňa, obkreslí ho a potom plech vystrihne, aby ho napokon spolu s Nulíčkom pribili na kríž, na ktorom Nulíček zavŕši ich spoločné dielo jeho pestrofarebným domaľovaním. Potom sa schovajú a zo svojho úkrytu sledujú križovatku, na ktorej ich vo svojej grotesknosti priam prízračný „Kristus“ púta na seba pozornosť okoloidúcich vodičov a spôsobuje tak jednu haváriu za druhou – až ho napokon na pokyn policajtov musia odmontovať, odniesť domov a vrátiť zaň obci, ktorá si myslela, že ju Nulíčkov „Kristus“ vyjde lacnejšie, peniaze.

Schormovo využívanie filmových vyjadrovacích prostriedkov je i pri tejto epizóde originálne a funkčné – kým obraz zrýchlený ako v groteske (v kontraste s majestátne a obradne spomaleným pohybom počas vízie „Posledného súdu“ kôz) vtipne dotvára okrem „radostnej“ detskej hravosti zároveň i grotesknosť Nulíčkových malieb, dosahujúcu svoj vrchol práve obrazom prízračného „Krista“ v plavkách, majestátna a vážna organová hudba ako keby poukazovala na nepredstieranú vážnosť maliarových umeleckých úmyslov, na akési zamýšľané posolstvo jeho diel. Potvrdzujú nám to i nasledujúce slová pána Hrabala: „Podstatou naivních obrazů je jejich bezbrannost, která je bezelstnou silou, která umí znásilnit obsahy a tvary směrem k neotřelému výrazu. To je to dítě v dospělém muži a ženě, dítě, které svěřuje svoje vlastní tajemství na plochu a vůbec se nestará o to, nakolik kresba souhlasí s viditelnými obrazy viditelného světa“(Hrabal 1995/15, s. 157). Zároveň však paradoxne práve grotesknosť spoluvytvára prízračnosť a tým aj naliehavosť a vážnosť Nulíčkovho „Krista“ akoby z „iného sveta“, ktorý sa snaží okoloidúcich vodičov vytrhávať z ich priemernej každodennosti, z ich pachtenia sa a „pretekania“ po cestách života, aby ich vzápätí upozornil na svoju moc „vládcu nad smrťou“ – na možnosť havárie – smrti, čím akoby ich odkazoval kamsi vyššie, hore k nebu. A prenikavou a akoby až vreštiacou hlasitosťou takmer až sparodovaná vážna organová hudba súčasne dotvára grotesknosť „Krista“, zrýchleného obrazu i celej epizódy. Grotesknosť sa zlieva s vážnosťou rovnako ako radosť so živočíšnosťou.

Schormova poviedka vrcholí, keď sa Nulíček, ktorý medzitým zaspal, prebudí – a uprene hľadiac na povystrčený plamienok horiacej petrolejky, nadšene zvolá, že namaľuje „jazýčky“, aby vzápätí nasledovala jeho vízia tohto obrazu, kde vidíme malé dievčatká kľačať pred prijímaním s modlitebnými knižkami pod bradou a s vyplazenými „jazýčkami“. Keď ich zbadá prichádzajúci miništrant-Nulíček nesúci omšovú knihu, púšťa ju a kniha padá na zem. Ide po originálnych variáciach biblických motívov – „Poslednom súde“ kôz a ukrižovanom „Kristovi“ v plavkách o ďalšiu svojskú variáciu – tentokrát motívu kresťanského obradu prijímania – na prvý pohľad rovnako šokujúcu ako obe predchádzajúce. Posvätný akt prijímania Kristovho tela na jednej strane a erotická vyzývavosť vyplazených dievčenských „jazýčkov“ na strane druhej vytvárajú opäť dva zdanlivo nezlučiteľné kontrasty, nezlučiteľné však iba do okamihu, keď si uvedomíme, že i to, čo je zdanlivo najposvätnejšie – akt prijímania Kristovho tela má v sebe zároveň čosi (nenapadá ma vhodnejši výraz) „kanibalsky“ živočíšne, odkiaľ už nie je tak ďaleko k erotickej živočíšnosti dievčenských „jazýčkov“, vyplazených práve kvôli tomuto prijímaniu. Koniec-koncov, nenesie v sebe predpoklad tohto prijímania – samotné ukrižovanie Krista – obetovanie jeho tela a krvi tým, že je čímsi tak hrozným i fascinujúcim zároveň, oveľa väčšie kontrasty? Nemá tento akt, ktorým Boh obetuje ľudstvu pre jeho spásu svojho Syna, svoj predobraz v tom, ako Židia rituálne obetovali Bohu na oltár telá a krv zabitých zvierat? A nemá to už veľmi blízko k rozličným pravekým

a primitívnym živočíšnym náboženským rituálom a kultom? Pripomínali ich aj Nulíčkove „tanečné“ pohyby s nožom v ruke vo vízii „Posledného súdu“ kôz – a podobne obradne (čo opäť umocňuje spomalený obraz) sa Nulíček pohybuje aj s omšovou knihou vo svojej vízii s malými dievčatkami pred prijímaním – a jeho pohyby a celú túto epizódu opäť svojím súzvukom i kontrastmi umocňuje aj spomínaná organová hudba.

Pri filmovom spracovaní ďalšej poviedky Bohumila Hrabala *Automat Svět* šla režisérka Věra Chytilová ešte ďalej ako jej kolega Evald Schorm. Reálnosť hlavnej postavy naivného maliara Nulíčka zo Schormovej filmovej poviedky umocnila Chytilová priamo autentickosťou hlavnej postavy z Hrabalovej poviedky – po Nulíčkovi v osobitom podaní Václava Žáka zhodou okolností ďalšieho svojrázneho výtvarníka, legendárneho grafika i „pábitele“ Vladimíra Boudníka. Intermediálny presah je tak umocnený osobnou prítomnosťou výnimočného výtvarného tvorcu, ktorého umelecké vyjadrovacie prostriedky majú blízko k filmovým, čo sám Boudník potvrdzuje vo svojom II. manifeste explozionalizmu z roku 1949: „Obraz musí být filmovým pásem o nesčíslném množství napětí a psychologických explozí, zhuštěných do nehybné plochy a převedených v nekonečně krátkém čase, za součinnosti divákovy pohybové fantasie“(Merhaut 1997, s. 15).

Dej Chytilovej poviedky sa odohráva v autentickom prostredí libeňského automatu Svět, na poschodí nad ktorým prebieha svadba. Vonku leje a za veselého a hlučného spevu svadobčanov prichádza do automatu pán Hrabal na pivo. Výčapníčka mu načapuje a odchádza na WC, kde zbadá visieť obesené dievča. Odreže mŕtvu a odnáša ju do výčapu. Prichádza záchranka. Z poschodia sa ozýva hlasný spev, ktorý je jedinou a nepretržitou zvukovou stopou úvodu poviedky. Hneď na úvod sa tak i v Chytilovej poviedke objavuje motív smrti, ktorej protiklad vytvára v zvukovej rovine bujará veselosť svadobčanov (harmonika, spev, smiech), na prvý pohľad ostro kontrastujúca – možno však opäť iba zdanlivo – so smutnou udalosťou, ktorá sa odohrala v automate, ktorý výčapníčka musí uzavrieť do príchodu kriminálky. Keď vyženie všetkých hostí, púšťa dnu vysokého premočeného muža, ktorým je už spomenutý Vladimír Boudník. Ich následný rozhovor je „pábitelsky“ nezaujatým dialógom o smrti, v pozadí ktorého neustále znie spev svadobčanov. Vladimír sa posťažuje výčapníčke, že ho opustila snúbenica – a nevzrušeným hlasom jej líči, ako chceli spoločne vyskočiť z okna a ako to napokon nezrealizovali iba preto, lebo pod oknom zbadal anténu – a nakoľko on je estét, nechcel riskovať, že by si pri tom skoku odrezali nos alebo nohu. Výčapníčka mu zakontruje príhodou, ako sa počas prechádzky stala svedkom toho, že nejaké mladé dievča skočilo pod vlak – a jeho odrezaná hlava s ešte mrkajúcimi očami sa prikotúľala výčapníčke rovno k nohám.

Počas ich rozhovoru sme v obrazovej rovine svedkami reminiscencie, kde vidíme Vladimíra vo fabrike pri práci na sústruhu (pričom v zvukovej rovine Vladimír pokračuje v opise príprav na spoločnú samovraždu). I táto obrazová vsuvka svojím polyfónnym charakterom – tým, že Vladimír síce hovorí o smrti, svojimi myšlienkami je však niekde úplne inde – akoby umocňovala fakt, že Vladimír téme ich dialógu neprikladá nejaký prehnaný význam. Napokon i výčapníčka bez problémov prechádza v ich rozhovore na ďalšiu tému – či sa Vladimírovi stále páči vo fabrike. „Já už snad bez fabriky jako bez tý svý holky nemůžu žít. Vždyť mi instalovali moji první výstavu...“, konštatuje Vladimír, rozvíjajúc tak ďalej to, čo už naznačila obrazovo-zvuková skladba predchádzajúcej epizódy – totiž že práca a osobný život sú pre Vladimíra jedno a to isté. Nasledujúca reminiscencia ukazuje aj jednotu Vladimírovej práce a jeho umeleckej tvorby – Vladimíra vidíme pracovať na jednom zo svojich grafických listov. Základ platní, z ktorých sa tlačia, tvorí plech, do ktorého

„akčný grafik“ Vladimír údermi kladiva odtláča ostré hrany rôznych kusov železa, čo pozbieral okolo seba vo fabrike, aby tak vyjadril „hmatový prožitek fabriky“ – ako nazval svoju prvú výstavu. Vzápätí sme svedkami toho, ako Vladimír inštaluje svoje grafické listy v závodnom klube, vyzdobenom portrétmi Lenina, Engelsa a Marxa, nad ktorými sa týči nápis: Jako oko v hlavě musíme střežit svoji jednotu. Popri dominantnom totalitárne-ideologickom obsahu akoby paradoxne i on vyjadroval Vladimírovu jednotu fabriky – práce, tvorby a života, ktorú vari najlepšie vystihuje už spomenutý názov jeho výstavy – tú neoddeliteľnú jednotu „verejného“ človeka-umelca, ktorého tvorba jednak odráža jeho život a jednak sa do neho premieta – a pre ktorého je sústruh nielen pracovným nástrojom, ale zároveň i umeleckým vyjadrovacím prostriedkom. „Vladimír hmatovým prožitkem učinil ze sebe obráběcí nůž i materiál upnutý v otáčejícím se soustruhu, Vladimír proti hlubinám lidského ducha povýšil banální lidskou práci na každodenní událost... Tak Vladimír dovedl grafickými listy říci všechno o sobě, jeho strukturální i grafické artefakty jsou technické i líbezné zprávy o dramatickém napětí v obráběných materiálech...“(Hrabal 1995/12, s. 188–189), rozvíja pán Hrabal portrét svojho priateľa – „explozionalistu“, ktorým bol Vladimír Boudník nielen vo svojej tvorbe, ale i v živote, ktorý napokon naozaj ukončil samovraždou.

Kým nevesta spolu s ostatnými svadobčanmi schádza z poschodia a v bujarej nálade vychádza či skôr „vytancuje“ na ulicu, Vladimír pokračuje v rozprávaní bizarných príhod o svojej snúbenici. Do automatu konečne prichádza kriminálka na obhliadku mŕtvej. Počas obhliadky sme v obrazovej rovine svedkami ďalšej Vladimírovej reminiscencie – spomienky na to, ako sa zoznámil so svojou snúbenicou počas „spleenového“ odlievania posmrtných masiek spolu so svojimi kamarátmi. Keď tí odišli, dievča chcelo, aby takú posmrtnú masku – s tým, že potom začne nový život – urobil Vladimír aj jej, čo sa aj stalo, a tú masku jej potom nebolo možné dať dole. I táto reminiscencia ukazuje Chytilovej cit pre špecificky filmové vyjadrenie Hrabalovej poetiky – keď odlievanie posmrtnej masky ako boudníkovská hra na smrť, ktorá by mala byť len akýmsi vstupom do nového života, vytvára vo filme paralelu so smrťou reálnou – obhliadkou mŕtvej, čím sa režisérke podarilo filmovým obrazom originálne vyjadriť hrabalovský „pábitelský“ nadhľad nad smrťou. Zároveň však – tým, že túto posmrtnú masku nebolo možné dať dole – akoby zaznel istý varovný signál (v prípade Vladimíra Boudníka priam prorocký), že raz sa takáto hra na smrť nemusí skončiť iba ako hra.

Chytilovej poviedka, takmer celá realizovaná v duchu cinéma-verité, vrcholí štylizovaným záverom, v ktorom podnapitá a žiadostivá nevesta, ktorej ženícha zavreli do záchytky, vychádza do večerného dažďa s Vladimírom opusteným svojou snúbenicou a túžiacim po láske. V čiastočne spomalených, ale i rozostrených, bleskami osvetľovaných záberoch (ich štylizovanosť umocňuje i zmena filmovej hudby – prechod od spevu svadobčanov, sprevádzaného harmonikou a znejúceho v reáli, k štylizovanej hudbe s dominantným nostalgickým trúbkovým motívom), ktoré svojou fantazijnosťou zjavne kontrastujú s režijne diametrálne odlišnými, až dokumentaristicky pôsobiacicimi predchádzajúcimi zábermi, kráčajú – či skôr „tancujú“ po ceste nevesta s Vladimírom, ktorý zrazu odbieha do blízkeho verejného parčíku, kde začína uväzovať k oporným stĺpikom vetrom kmásané stromčeky. Sklamaná nevesta spočiatku vôbec nechápe, prečo sa Vladimír namiesto o ňu zaujíma o tie mladé stromčeky, ktoré uväzuje kúskami látky, natrhanými z jej svadobného závoja – prečo mu tak záleží na tom, aby sa nepolámali. Keď od nej Vladimír pýta ešte kúsok látky, vyzývavo mu nastaví – avšak pod podmienkou, že jej tiež urobí posmrtnú masku – svoje svadobné šaty, ktoré z nej Vladimír mocným šmahom strhne. Polonahá nevesta, ožiarená bleskom, sa po výkriku prekvapenia začne bláznivo smiať. Chytilovej

filmová poviedka končí ranným záberom na parčík, v ktorom vidíme povievajúcimi zdrapmi nevestinho svadobného závoja Vladimírom tak starostlivo popriväzované stromčeky.

Ak sa pokúsime o interperetáciu tohto záveru, treba si pripomenúť, že Hrabalova poviedka je postavená na kontraste dvoch motívov, o ktorých sme už hovorili: svadby ako zrodu niečoho nového a „veselého" v živote – a smrti ako čohosi život uzatvárajúceho a „smutného". Hrabalova poetika je naozaj predovšetkým poetikou kontrastu – naznačujú to napokon viaceré názvy jeho diel: *Skřivánci na niti, Příliš hlučná samota*, ale i *Perličky na dně*. Zdanlivo vari najkontrastnejší je však názov spomienkovej novely *Něžný barbar* – vystihujúci zložitú „pábitelskú" osobnosť práve Vladimíra Boudníka, kde sa dokonale miešalo množstvo už naznačených protikladov. „Vladimír dovedl zaměnit sebe za materiál, který je zraňovaný, dovedl sebe zaměnit ale i za nástroj, který zraňuje..."(Hrabal 1995/12, s. 167), priliehavo dopĺňa pán Hrabal portrét svojho priateľa, ktorého nežnosť i barbarskosť – striedavú boudníkovskú hru na život a smrť – napokon symbolicky vyjadruje aj záverečná scéna viazania stromčekov vo verejnom parčíku. Na ich „nežnú" záchranu musí Vladimír „barbarsky" roztrhať svadobné šaty nevesty, ktorá si však to, čo by počas „svadobnej noci" po strhnutí svadobných šiat logicky malo nasledovať, určite predstavovala trochu inak. Ich hľadanie spoločnej reči akoby prebiehalo v rozličných jazykoch. Lebo ak Vladimír hovorí najmä „jazykom" svojej duše – „jazykom" nevesty je skôr jej telo. A hoci po duševnom obnažení sa Vladimíra nasleduje jej obnaženie telesné, hoci mu ponúkne najprv svoje svadobné šaty na uväzovanie stromčekov a vzápätí i svoje obnažené telo, hoci jej podmienka, že jej urobí posmrtnú masku, vyjadruje nevestinu snahu priblížiť sa „hľadaním smrti" k Vladimírovi – ten je v tej chvíli už kdesi celkom inde – záchranou mladých topoľov, ohrozovaných bleskami a vetrom, už paradoxne „hľadá život". „Ty veřejný stromečky jsou moje zrovna tak jako zase to, co si já myslím a co dělám, patří veřejnosti...", vysvetľuje v Hrabalovej poviedke svoju na prvý pohľad nepochopiteľnú „akciu", tak trochu pripomínajúcu i jeho postupy pri grafickej tvorbe, Vladimír neveste, ktorá niečo z toho možno napokon pochopí a určitú spoločnú reč s ním dokáže nájsť aspoň svojím záverečným bláznivým smiechom.

Věra Chytilová svojím majstrovským režijným postupom v závere filmu umocňuje kontrastnosť onoho „na dně" a „pábitelského" vizionárstva „nad vecou" Hrabalovej poviedky i Boudníkovej osobnosti. Jej filmová interpretácia Hrabalovej poetiky je rovnako originálna ako Schormova – a ich poviedky patria k absolútnym vrcholom celého filmu. A ak dnes už nik nepochybuje o tom, čo tvorba Bohumila Hrabala, zachytávajúca a zobrazujúca takmer celé dvadsiate storočie, znamená nielen pre českú literatúru – cieľom tejto štúdie bolo v roku desiateho výročia úmrtia tohto legendárneho spisovateľa pripomenúť, aké umelecké bohatstvo a novátorstvo priniesli tvorcovia novej vlny spojením sa práve s Hrabalom do kinematografie – akú výraznú stopu a pečať v nej ich spoločné dielo dodnes zanechalo.

Literatura

Hrabal, Bohumil (1995/12). *Sebrané spisy,* Svazek 12, Praha: Pražská imaginace

Hrabal, Bohumil (1995/15). *Sebrané spisy,* Svazek 15, Praha: Pražská imaginace

Merhaut, Vladislav (1997). *Zápisky o Vladimíru Boudníkovi*, Praha: Revolver Revue

Summary

Bohumil Hrabal's work is popular among Czech film makers for almost five decades and has undoubtebly influenced development of the Czech cinemathography. *Perličky na dně,* a legendary film from 1965 which has been awarded by the FIPRESCI price in The International Film Festival in Locarno is considered to be the introduction of new generation of film makers known as the Czech „new wave". The aim of this text which concerns with two stories from this film is to show the art treasure and innovation that the „new wave" creators have brought with the Hrabal's adaptations in the Czech cinematography.

The main hero of the story *Dům radosti* by the director Evald Schorm is a naive painter, performed by the real naive painter Václav Žák. The bizarre world created by this insite painter, which is the action of Schorm's film located in, is also real. The only colour story of the otherwise black-and--white film has a simply action based on the dialogue of two insurance agents with a painter who is at the same time a leather-dresser, and later with his mother who is at the same time his Muse... We are here the witness of looking for a parallel between the brute animality and the insite art of the painter which look like contrasting in the film, but in reality they create an amazing unity. Evald Schorm is the most liberal of all film makers in dealing with the literary work. Using originally and functionally the means of film he achieves the union of the grotesque and the serious as well as of the pleasant and the animal, and so his interpretation raises Hrabal's text in which „beauty" is reflected in „ugliness" and the other way round...

The authentic main character of Hrabal's text stars in the story *Automat Svět* directed for film by Věra Chytilová. It is the legendary art designer Vladimír Boudník which is comming to the snack bar to drink a beer. While on the floor upon the snack bar a merry wedding reception was taking place, the barman found in the snack bar lavatory a hanged girl... Similarly to the previous story, in the case of the „action graphic designer" Boudník all seeming contrasts will also create a remarkable unity of the man-artist whose both work and creation reflect his life and the other way round... The director, similarly to Hrabal, has gone out for documantaristic reflection of the reality and raises Hrabal's „poetic of contrast" in the superstylized end of the film with her masterful direction. This break-through film in the work of Chytilová is considered as further original film adaptation of Hrabal's text that belonges to the tops of the film at all together with the story of Schorm.

Mgr. Peter Gavalier, PhD. (1964)
Pôsobí ako pedagóg na Katedre vied o umení
Filmovej a televíznej fakulty VŠMU v Bratislave,
kde vedie semináre o klasickej moderne vo filme,
súčasných ázijských kinematografiách a autorskom filme.
Je dramaturgom bratislavského Filmového klubu Nostalgia
a podpredsedom Asociácie slovenských filmových klubov.
Kontakt:
gavalier@chello.sk

Texty Jáchyma Topola jako východisko filmových a divadelních inscenací

Klára Kudlová

Ve svém příspěvku bych se ráda zaměřila na dva texty Jáchyma Topola, které se staly východiskem filmového a divadelního zpracování. Literát Jáchym Topol otevírá od počátku ve své tvorbě prostor pro kontakt s různými dalšími médii uměleckého vyjadřování, ať už jde o koexistenci jeho poezie s různými hudebními platformami, jako například s kapelami Národní třída a Psí Vojáci, či o úzkou spolupráci s výtvarníky při doplňování výrazu literárního díla obrazovým doprovodem. V roce 1999 vstoupil Jáchym Topol poprvé svou tvorbou do oblasti filmové: napsal scénář filmové povídky *Karty jsou rozdaný* (tiskem poprvé v souboru *Supermarket sovětských hrdinů*, 2007), podle níž pak režisér Vladimír Michálek natočil svou část filmu *Praha očima* (1999). Nicméně poetika, která vznikla ze spolupráce mezi Michálkem a Topolem, se u publika i kritiky setkala spíše s nepochopením. Navzdory tomu se v následujícím roce Topol a Michálek pustili do dalšího projektu: na podkladu Topolova románu *Anděl* (1994) začali natáčet film *Anděl Exit* (2000).

Zaměřme se nyní na vztah mezi románem *Anděl* a jeho filmovým zpracováním. Je nutné předeslat, že na vzniku scénáře se spolu s režisérem podílel i sám Jáchym Topol. Je možné klást si otázku, jaký je charakter ideově-tématické, motivické, ale též výrazové složky v obou dílech, a pokusit se tak přesněji pojmenovat povahu vzájemné inter-mediální korespondence mezi oběma díly.

Téma románu *Anděl* je vpodstatě faustovské. Celý příběh je poutí za „blahem", které člověku na této zemi nepřísluší; získat ho znamená ztratit sám sebe. Protagonista Jatek si od počátku plně uvědomuje, jakou „hru" hraje, přesto se však na pouť za drogou vydává. Jako alchymista pak dospívá k momentu, kdy zjistí, že by musel zaprodat sám sebe – svou krev – aby znovu vznikla látka, kterou hledá. Milostné téma knihy, vztahy mezi Jatekem a Ljubou a Věrou, je prohloubeno o spirituální rozměr: sahá hlouběji než k dilematu jediného muže mezi dvěma ženami, nastoluje drastickou nutnost rozhodnout se mezi Láskou-Ljubou a Vírou-Věrou. Složitost této volby ještě zdůrazňuje závěrečná smrt Nadi-Naděje. Jatek se ve světle těchto vztahů jeví být mnohem více vizionářem a zavedeným poutníkem než narkomanem nebo člověkem, který trpí halucinacemi. Je dokonce možno říct, že plášť narkomanství a duševní choroby je v Topolově románu jen zlehka přehozen přes postavu, jejíž příběh je existenční sondou do povahy světa a lidského bytí v něm. Tento rozměr knihy je podporován metaforickým, ale současně velmi expresivním a básnivým zobrazením (fikční) skutečnosti.

Michálkův film je v tomto ohledu tematicko-ideovou variací Topolova románu. Z tematických linek, které se Topolovým textem vinou, vybírá Michálek dvě, jež jsou v něm rozhodně až druhotné: první z nich je zobrazení světa lidí, žijících s drogou, druhým bezprostřední zachycení městského podsvětí a jeho postav a postaviček.

Tento posun koresponduje i s posunem, který se odehrává v oblasti vyprávění. Zatímco Topolův román se blíží technice proudu vědomí se silnou introspekcí, Michálek ve svém filmovém vyprávění klade důraz především na syrově dokumentační polohu, podtrženou snímáním digitální kamerou. Rovina, na níž se obě vyprávění překrývají, je rovina expresionistických vizí, aranžovaných ve filmu i knize jako představy excitovaného či halucinujícího vědomí. Ty jsou probouzeny jednak protagonistovou chorobou (která však ve filmu není zdůrazněna), jednak užitím drog, a konečně i expresivní povahou zobrazeného světa (například obraz domu, v němž protagonista žije, prostředí Machatova krámku, křižovatka Anděl atd.).

Pokud bylo řečeno, že si Michálek vybírá z románu sekundární kompoziční linku a že oproti knize přechází i k odlišnému způsobu jejího zachycení, je nutno také konstatovat, že tyto posuny souvisejí do značné míry se samotným charakterem filmového média, respektive s povahou obrazového kódu. V hraném filmu, opírajícím se o konkrétní herecké výkony na pozadí konkrétního prostředí, je mnohem těžší dosáhnout té míry abstrakce a metaforičnosti, jíž otevírá cestu psané slovo. Je naopak možné podtrhnout dojem autentičnosti, dokumentace. Jakmile se například objeví záběr „feťáckého nádobíčka", ustupuje zákonitě „alchymistický" rozměr románu do pozadí a film spíše získává atributy českého *Trainspottingu*. Režie i kamera tento konkrétní způsob reprezentace a podsvětní poetiku, kterou navozuje, naplno využívají a „vyhledávají".

Odložení či zrušení metafyzického a alchymistického hávu celého příběhu se odráží i v pojmenování klíčových postav. Namísto Věry a Ljuby vystupují ve filmu Kája a Jana. Namísto Jateka a Pernicy Miki a Lukáš. Z trojlístku ženských postav zůstává románové jméno pouze postavě němé Nadi, jíž bude ještě věnována pozornost. Výrazným aspektem, který již byl naznačen, je redukce složitého vnitřního života hlavní postavy. Topolův románový hrdina se vždy znovu nachází ve spárech nějaké vnitřní situace, např.: „Jatek vyrůstal v knihovně. Dost možná, že právě proto mu jeho pozdější skutečný život připadal poněkud obtížný. Toužil po nezávislosti […] jako jeřábi táhnoucí po podzimním nebi baží po neznámu. Jeřábi ovšem mají […] křídla a genetické dráhy letu. Jatek tu stál v nepochopitelnu s přidrzlým úsměvem na tváři a oběma rukama nalevo" (Topol 2006, s. 18). Vnitřně prožitý a v jistém smyslu tedy zdůvodněný a pochopitelný je celý Jatekův osud. Románový Jatek je postavou s minulostí, oslabenou v každé současné chvíli zraněními a procházející mučivým vnitřním soubojem. Michálek oproti tomu ve filmu vytváří obraz „prázdného" člověka, jehož prožívání a motivy zůstávají povětšinou neobjasněné. Proto je také možné, aby se tak zásadně lišily závěry obou děl: filmový protagonista se pouze intuitivně rozhodne pro útěk před násilím, zatímco románový hrdina se vědomě vzepře zlu a zvolí z obou symbolických žen Ljubu.

Analogicky jsou ve filmu i milostné vztahy „převedeny" do polohy momentálních a vpodstatě neexplikovaných erotických vazeb. Takové zobrazení ostře kontrastuje s fatálním představením obou Jatekových lásek v románu: „Ljuba, Ljuba… Ljuba, říkal si to jméno pořád, opakoval ho jak zaklínadlo, jak upomínku na něco, co už je tajemně a hluboko v něm, jako rébus…" (Topol 2006, s. 28); a o Věře: „Těch jejích šesta nebo sedumadvacet, nebo kolik mu nabulíkovala, že jí je, mu připadalo jak kytice uvitá z rudých, bílých a žlutých růží, uvnitř kmitá jazýček bezčasí" (Topol 2006, s. 43).

Zmíněné citáty odkazují k poslednímu z aspektů, které převod z literární do filmové řeči implikuje. Zatímco přímá řeč postav může být – a také povětšinou je – ve filmu zachována, řeč vypravěče se (alespoň v jazykové podobě) ztrácí. Pokud narátor v románu popíše pařížské prostředí takto: „Vzduch nesnesitelně páchnul.

Asi jako by se ve vedlejším baráku úzkost právě převlíkla, mrkla na hodinky hnisu a vyrazila na rande se smrtí" (Topol 2006, s. 53), je před filmového „vypravěče" postaven podobně složitý úkol jako převádět hudbu do slov. Odtud je zřejmě odvozena ona licence k libovolnému variování, včetně přemístění děje z Paříže do Jihoafrické republiky a dalších posunů mezi románovou a filmovou podobou příběhu.

Dlužno však říci, že ono syrové básnictví, charakteristické pro určité pasáže románu („Jatek a vrchní sestra se dorozumívali spodními signály alkoholických pragmatiků. Je to řeč trvale ohrožených. Je to řeč zvířat, která přežívají své lovce, pasti i dráty nabité elektřinou. Je to řeč ohroženého druhu degenerovaných městských kočkodanů" Topol 2006, s. 91), Michálkův film navzdory zmíněné „nepřeložitelnosti" v mnoha ohledech zprostředkuje. Zatímco řada dějových pasáží z filmu oproti románu vypadne (Jatekovo mládí za komunismu, jeho pobyty v blázinci, moment, kdy zachrání Ljubu, a především pak celé finále), dosazuje Michálek jiné, které rezonují s melancholií a prvky drastické poetiky, již nabízí román jako celek. V první řadě jsou to pasáže, kdy potkáváme Naďu na smíchovském hřbitově a kdy se zvýrazňuje její propojení s legendou o svaté holčičce, dále například epizoda zachycující Káju při delirické cestě rybářským přístavem v Jihoafrické republice a další. Vzdor tomu, že jsou ve filmovém vyprávění přítomny tyto sekvence „navíc", sahá režie spíše k epické a kauzální redukci, a to takovým způsobem, že se film stává na románu druhotně závislým, respektive bez jeho přečtení hůře srozumitelným.

Pokud se tedy tážeme po povaze vztahu mezi Topolovým románem a Michálkovým filmem, je možno shrnout zhruba takto: *Anděl Exit* je filmovou adaptací, nikoliv pouhou dramatizací či dokonce přepisem Topolova románu *Anděl*. Jako adaptace těží svou sílu z neotřelého způsobu vypravěčství a ze svébytné poetiky přisouzené jedné z příběhových linií románu. Tuto linii dále rozvíjí v duchu výrazové transformace, a vytváří tak oproti knižní předloze nový příběh, nesený vlastní narativní logikou. Navzdory tomu zůstává korespondence mezi oběma díly zřetelná a nosná, cesta od filmu k románu i od románu k filmu je otevřená a jejich oboustranná komunikace plodná.

Zatímco Topolův kontakt s filmovým médiem trvá již od devadesátých let, jeho první nejuvenilní kontakt s divadlem je poměrně nedávný: uskutečnil se v roce 2005. Autor nejprve na objednávku brněnského nakladatelství Větrné mlýny vytvořil *Uvařeno*, dramatický text pro jednoho herce (tiskem poprvé in A2 2005, č. 2), a sám text jevištně předvedl. O rok později vzniká na objednávku düsseldorfského Schauspielhausu hra *Cesta do Bugulmy* (německy v překladu Evy Profousové a Beate Smandek s názvem *Die Reise nach Bugulma* in *Theater heute* 2006, č. 4; česky in *Svět a divadlo* 2006, č. 4). Německá premiéra hry se uskutečnila v Schauspielhausu v Düsseldorfu 19. ledna 2006, česká premiéra v podobě scénického čtení proběhla 23. ledna 2007 v Divadle v Dlouhé – respektive v kavárně tohoto divadla – jevištní premiéra se uskutečnila v Divadle Na Zábradlí 15. června 2007 v rámci projektu Československé jaro 2007.

Další dvě díla, jejichž vzájemný vztah zde chci zkoumat, jsou *Cesta do Bugulmy* jako Topolova hra a *Cesta do Bugulmy* jako reinterpretace zmíněné hry, kterou pro Divadlo Na Zábradlí vytvořil režisér Jiří Pokorný.

Je žádoucí odrazit se od výchozího Topolova textu. V předchozím výkladu jsem zdůraznila, že pro vznik filmu *Anděl Exit* bylo nutno v románu *Anděl* masivně „škrtat", respektive zcela vypustit, redukovat či druhově přeložit množství vypravěčových (mimetických) pasáží. Jako podklad Pokorného představení funguje Topolovo drama odlišným způsobem: jedná se o diegetický text, který je možné pro insce-

naci využít v řečové rovině kompletně. Pokorného inscenace to také skutečně dělá: vychází z Topolovy hry a za základ scénického jednání si bere dokonce i většinu autorových režijních poznámek.

Příběh o táboře Bugulma, v němž po třetí světové válce dvojice žen sešívá mrtvá těla, a o mužích, kteří k tomuto táboru jako k místu naděje putují, je v Topolově hře zachycen zcela svébytným způsobem již na rovině jazykové. Nelze konečně nevzpomenout na dobu prvního vydání *Sestry* (1994), kdy recenzenti upozorňovali nejméně na šest různých jazykových rovin, které je v románu možné vysledovat. V *Cestě do Bugulmy* předvádí Topol na nesrovnatelně menší textové ploše obdobný výkon. Do těsného sousedství zde staví pasáže psané jazykem evokujícím ruské byliny a hrdinské zpěvy („Leťte už, chlapci moji, leťte jak bitevní orli…" Topol 2007, s. 185), nespisovnou češtinu plnou germanismů („Hergot, nejde to naštelovat." Topol 2007, s. 185), rýmovaný jazyk literatury pro děti („Synku, opatrně na mou skříňku." Topol 2007, s. 185), ruštinu jako jazyk symbolizující politické mýty („Vnimánie! Vnimánie! Gavariť Bugulma!" Topol 2007, s. 186), nespisovnou češtinu infikovanou novotvary, anglicismy, expresivními výrazy („… já když tě, ty muj synáčku, viděl smutně brouzdat supermarketama […] čučet na TV šou, srát do sebe drogy… říkal jsem si… ach, snili jsme o svobodě… ale je to sračka […] cennější je boj… stárnou a drsnět v boji za lepší svět je lepší než být v lepším světě nepřetržitě mladý a krásný a zdravý a bohatý… a čekat, až tě za to oddělaj teroři." Topol 2007, s. 188) a konečně i češtinu spisovnou, buďto obsahově zcela prázdnou a sloužící politické propagandě (z úst soudružky Jerochymové), nebo naopak poučenou, vyjadřující kulturu a vzdělání a životní filozofii současného Západu (z úst německé plastické chirurgyně).

V románu *Sestra* jsou jednotlivé jazykové roviny prostřídány v delších úsecích textu tak, aby ilustrovaly střet subkultur a mentalit ve fikční Praze počátku 90. let. V *Cestě do Bugulmy* však dochází ke střídání jazykových rovin nejčastěji uvnitř replik konkrétní postavy nebo na hranici replik v jednotlivých dialozích; důsledkem je dosažení komického efektu či zdůraznění vnitřního rozporu v myšlenkovém světě postavy. Kupříkladu první replika celé hry, jejíž část jsem už citovala, kombinuje všechny tyto jazykové polohy: „Leťte už, chlapci moji, leťte jak bitevní orli… na východ. Muj duch bude s váma! Běžte, vyhýbejte se troskám […] doufám, že ste teple voblečený, jak sem vám nakázal. Cesta k ledům je daleká" (Topol 2007, s. 185). Na tato slova umírajícího dědečka naváže o několik řádek později komentář jeho syna, Emana, ladícího v tu chvíli rádio: „Synku! Vem si z děda příklad. Takhle umíraj muži! Že já nevzal větší anténu. Je tu pěkná zima, teda!" (Topol 2007, s. 186). Bylo by možno podobně citovat dál, například z dlouhého monologu soudružky Jerochymové, v jehož průběhu přechází plynule od vykání k tykání a od spisovné mluvy ke slangu a znovu zpět: „Víte, je to pro mne opravdu zážitek, pohovořit si s inteligentním člověkem – ženou. Ty intelektuálky, co sem kdysi lifrovali z Velké země, to byly takové chcíplotinky. Těm zdejší podnebí nesvědčilo, to teda ne! […] Já jediná jsem přežila. […] Z tvýho ksichtu soudim, že se válčí pořád. Co? Ještě velká proletářská revoluce nezvítězila?" (Topol 2007, s. 214). Naznačené jazykové protiklady mají ve hře zcela specifickou funkci: odhalují kontrast mezi ideologickou a „osobní" podobou postav, ukazují střet mezi mentalitou jednotlivých generací a národností, neuvěřitelnou různost jejich pohledů na svět. Způsob charakterizace postav je přitom – nejen po řečové stránce – hyperbolický, nadsazený, a totéž platí i o základní situaci celé hry a koneckonců i o prostředí, na jehož pozadí se většina scén odehrává (běžící pás uprostřed simbirjacké pitevny). Účelem jazykových, charakterizačních a situačních kontrastů, jež Topol do své hry zavádí, je – podle mého názoru – dosažení zvláštní drastické komiky. Cílem je dovést celou situaci k takovému vyhrocení, že na jedné straně vyniknou obludné paradoxy,

jež jsou v ní skryty, na straně druhé se tím jasněji ukáže směšnost fanaticky přejímané ideologie a lidského zla a malosti.

Nostalgické vzpomínky pražského kata na to, jak byl po revoluci mužem v domácnosti a něžně se staral o svého malého synka, rozhovor emancipované plastické chirurgyně ze západního Německa s vrchní dozorkyní sovětského lágru stejně jako střet mezi českými běženci a německým turistou Hermanem, který na sebe možná vzal podobu bizarního Boha, to všechno vytváří jednoznačný žánrový tón celého dramatu: *Cesta do Bugulmy*, tak jak ji Jáchym Topol napsal, je (postmoderní) černou komedií.

Dramatik sám v rozhovorech, které ke vzniku svého textu poskytl, zdůrazňuje haškovskou tradici, na niž svým textem navázal (viz Haškova povídka *Velitelem města Bugulmy*), a srovnává, zda měla hra větší komický účinek na diváky při německé nebo při polské premiéře.

Během představení v Divadle Na Zábradlí nezazní ovšem z hlediště smích ani jednou. Příčin je hned několik. *Cesta do Bugulmy* v pojetí Jiřího Pokorného má především zcela jiný žánrový charakter než původní Topolův text; jak se shoduje většina kritik, představuje Pokorného *Cesta do Bugulmy* apokalypsu, případně apokalypsu s politickým či feministickým podtextem; zatímco zachovává jazykovou podobu Topolova textu, fakticky zcela přetváří její řečovou realizaci. Pokorný v duchu své představy vede jednotlivé dramatické postavy k tomu, aby svůj text buďto pronášely tónem, jímž by měl být vyřčen osudový ortel, nebo naopak chrlily a bolestně skandovaly jako cosi, čeho je třeba se co nejrychleji zbavit. Hudba Michala Pavlíčka onu katastrofickou atmosféru intenzivně podkresluje, právě tak i písňové vstupy, v nichž oživlá mrtvola provádí obecenstvo dějinami 20. století (koncept zpívající mrtvoly v Topolově hře pochopitelně chybí).

Vedle zmiňovaného žánrového posunu se Pokorný snaží o to, aby se nad rámec Topolova textu i režijních poznámek v něm obsažených scéna nějak způsobem „oživila“. Očividně totiž cítí, že Topolova hra má dvě výrazně anti-dramatické charakteristiky: jednak je svou výpovědí zakotvena ve vzpomínkách a zpětném hodnocení událostí, které se odehrály kdysi, mimo čas a prostor jeviště, a nemá ani druhotné či terciární těžiště v ději na scéně, jednak je tematicky záměrně přetížena. Vedle postavení ženy ve společnosti se zabývá problémy Evropské unie po vstupu bývalých zemí východního bloku, problémem mravní zodpovědnosti, dějinami Československa během posledních sedmdesáti let, fungováním sovětských gulagů, otázkou Božího příchodu, terorismem a ještě řadou dalších palčivých témat. Pokorný se však, jak již bylo řečeno, snaží postulovat všechny tyto problémy s vážnou tváří, a proto mu Topolova instrukce, že po většinu času mají na scéně dvě ženské postavy sešívat mrtvá těla, situaci příliš neusnadňuje. Absurdní efekt, který by monotónní vykonávání tak drastické činnosti mělo v jinak odlehčeném představení, se proto na jevišti nenávratně ztrácí. Naopak, z těl se stávají další němí svědkové rozsahu celé tragédie. Pokorný tedy do představení krom již zmíněných písňových výstupů nově přidává filmovou projekci, užití stroboskopu, opakované „výpadky elektrického proudu“ a další prvky, které mají děj parcelovat a odlehčit. Navzdory tomu je představení neúnosně chmurným a nestravitelným monolitem. Dlužno znovu připomenout, že Pokorného představení vykazuje mnohem spíše rysy reinterpretace či žánrové adaptace než pouhé inscenace. Žánrový posun od černé komedie k apokalypse se však v tomto případě neosvědčuje, je naopak ztrátou.

Zbývá si tedy v závěru povšimnout toho, co vlastně stojí v základu různé míry úspěšnosti obou adaptací a jakým způsobem fungují oba Topolovy texty jako východiska následného dramatizačního úsilí.

Román *Anděl* představuje navzdory lyrické rozostřenosti a určité mnohovrstevnatosti strukturu, která je dějová, dalo by se říci inherentně dramatická. Vladimír Michálek se při filmovém adaptování vydal cestou maximální selekce, koncentroval film kolem zápletky, která je v románu sice podružná, avšak přesto přítomná, a díky tomuto přitakání filmu jako dramatickému médiu se mu podařilo vytvořit osobitou a v zásadě životnou filmovou inscenaci.

Cesta do Bugulmy je oproti tomu typickým zástupcem Topolovy tvorby, tak jak se vyprofilovala zhruba v půli první dekády nového millenia. Topol se v tomto období ve svých fikčních, autentických i dramatických textech vypořádává především s otázkami české a evropské historie 20. století. Ačkoliv je tedy *Cesta do Bugulmy* dramatickým textem, je paradoxně mnohem méně dějová než většina Topolových textů 90. let. Její vyprávění se nezaměřuje na dramatické „teď a tady", ale na rekapitulující komentář o událostech „tehdy a tam". Síla Topolova textu potom spočívá ve zvláštní jazykové grotesknosti a v tragické komice, která se jejím prostřednictvím zdůrazňuje. Pokorný ovšem ve svém představení tuto komediální rovinu zcela potlačuje, Topolovu nedějovou konverzační hru převádí do podoby dramatické apokalypsy; možnost koncentrovat se jen na apokalyptické téma a proškrtat text přitom pomíjí, a namísto toho již beztak nízkou koncentraci děje a zápletky dále rozmělňuje nedějovými efekty a vsuvkami.

V úvodu jsem konstatovala, že tvorba Jáchyma Topola je od počátku otevřena intermediálním kontaktům a zpracováním. Ačkoliv se Topol v průběhu posledních tří let nově věnuje psaní divadelních her, a navenek se tedy otevírá dramatickému médiu, zdá se, že po sedmiletí „velkých příběhů", na jejichž počátku stojí *Sestra (1994)* a *Anděl (1994)* a na konci román *Noční práce (2001)*, se jeho tvorba nyní nachází v období, kdy primární prostor dramatičnosti neposkytuje. Topol jako autor prózy *Jak jsme táhli za Stasiukem*, divadelní hry *Uvařeno* a *Cesta do Bugulmy* a dalších menších textů je především kronikářem. Můžeme si tedy počkat na další vývoj tohoto nesporného talentu v českém literárním prostoru, ale i na ověření nosnosti současné dominantní tendence jeho psaní.

Literatura

Topol, Jáchym (2006). *Anděl*, Praha: Torst

Topol, Jáchym (2007). *Cesta do Bugulmy*, in týž, *Supermarket sovětských hrdinů*, Praha: Torst, s. 183–232.

Summary

The author compares two works of Jáchym Topol and their translations into film and theatrical drama. She on the one hand examines the differences between the approches to Topol´s work in the film and the dramatic "staging", on the other observes the varying "dramatic disposition" of Topol´s writing over the past ten years.

Mgr. Klára Kudlová, rozená Lukavská (1976)
vystudovala bohemistiku a anglistiku na FF UK a je doktorandkou na téže fakultě.
Pracuje v Oddělení pro výzkum literatury 20. století ÚČL AV ČR.
Specializuje se na problematiku literární postavy jako teoretického konceptu
a na současný český román.
Kontakt:
kudlova@ucl.cas.cz

Mezi slovem a obrazem: O možnostech a relevanci rozlišení a o komplexitě vztahů v tzv. sémioticky heterogenních komunikátech

Martin Foret

Slovo a *obraz* – to nejsou jen dvě ze tří slov v podtitulu názvu tohoto sympozia[1], ale i dva základní obvykle rozlišované *typy znaků*, podle některých i dva nejelementárnější *typy médií*. Ve svém příspěvku bych se chtěl věnovat tradičnímu rozlišení na „slova" a „obrazy", shrnout jejich specifika a naznačit jejich vztahy v celcích označovaných jako smíšené komunikáty či „intermédia".

1. Slovo vs. obraz

1.1 Slovo vs. obraz jako typy znaků

Na úrovni znakových prostředků se slovo a obraz rozlišují jako znaky *verbální* (slovesné) a *obrazové*, resp. *konvenční* (*symbolické*) a *ikonické*, nejobecněji *motivované* a *nemotivované*. Specifičnost obou typů znaků je myslím zřejmá a jejich vymezení notoricky známé. Odpovídá ostatně i základnímu rozlišení v tradičních znakových typologiích – v nejznámější Peircově triádě jim odpovídá vymezení *symbolu* a *ikonu*. Rozdíl mezi nimi je viděn především v motivaci spojení výrazu s obsahem a v neposlední řadě také v tom, že u obrazu *„je tvarosloví zároveň i jeho znakoslovím"* (Zvěřina 1968, s. 31), že tedy forma je sémioticky podstatná, kdežto u verbálních znaků mají všechna jednotlivá token jednoho type stejný význam.

Eco (Eco 2004) však přesvědčivě doložil, že chápání ikonických znaků jako analogových, motivovaných a přirozených (přičemž tyto kategorie jsou chápány jako synonymní, v protikladu s kategoriemi digitální, arbitrární a konvencionální, které specifikují právě verbální/symbolické znaky) není funkční[2] a že známá Peirceova trichotomie (symbol, ikon, index) *„postuluje přítomnost referentu jako rozlišujícího parametru"*(Eco 2004, s. 204), ovšem ikony, definované jako *„podobné jejich objektu"*(Eco 2004, s. 204), v komunikaci fungují stejně dobře, pokud žádný referent neexistuje.

1 Jejich souřadnost se slovem třetím je přitom přinejmenším diskutabilní – vždyť jedním z modů existence slova je (vedle slova psaného) i slovo mluvené, tedy zvukové.

2 Eco 2004, s. 217: „fotografie je snad 'motivovaná' (stopy na papíru jsou způsobeny rozložením hmoty v přepokládaném referentu), ale je digitálně analyzovatelná, jak je tomu v případě, když je tištěna pomocí rastru; kouř prozrazující přítomnost ohně je motivován ohněm, není však k němu analogický; obraz představující Pannu Marii je 'analogický' k ženě, avšak rozpoznatelný jako Panna Marie je důsledkem konvencionálního pravidla; určitý typ horečky je přirozeně motivován TBC, nicméně to, že je rozpoznatelný jako spolehlivý příznak nemoci, je důsledek konvence. Pohyb ukazujícího prstu směrem k údajnému objektu je snad motivován prostorovými koordináty objektu, ale volba ukazujícího prstu jakožto indexu je vysoce arbitrární; indiáni Cuna ve skutečnosti používají zcela jiného prostředku, 'ukazujícího retného gesta'… Otisk pracky kočkovité šelmy je motivován tvarem dané pracky kočkovité šelmy, avšak to, že lovec přisoudí takovému výrazovému tvaru obsah (abstraktní pojem) «kočkovitá šelma», je dáno konvencí."

(Jako příklad odkažme na obrazy jednorožců, mořských panen, vodníků apod.) Rozhraní mezi znaky ikonickými a konvenčními tedy není absolutní, jde o jisté ideální typy, zatímco reálné znaky obvykle obsahují v různé míře všechny tři složky, z nichž jedna bývá dominantní.

1.2 Ikonické vs. verbální texty

Na úrovni textů, které vznikly na základě uvedených typů znaků, resp. s nimi operujících kódů, tedy verbální a ikonické sémiotické soustavy (vezměme jako příklad libovolný literární text a klasickou malbu), je pak podstatný rozdíl i v recepci. Verbální text má povahu lineární a dynamickou, má dimenzi časovou, neboť při jeho čtení vlastně transformujeme jistou prostorovou strukturu (text na papíře) v strukturu časovou. U obrazu se má za to, že je tomu jinak, neboť jeho povaha je nelineární a proces čtení (interpretace) má *„spíše ráz ‚těkavý'"* (Daneš 1999, s. 448).

Tato představa však není přesná: i v případě obrazu si může kompozice jednotlivých složek „říct" o adekvátní směr a způsob čtení, který pak nemusí být nutně „těkavý". Uplatňují se zde jistá kompoziční pravidla, která čtenáře vedou, zajišťují určitý směr čtení a ikonický text se tak nerozpadává v sérii „těkavě" interpretovaných jednotlivin.

S touto těkavostí a nelineárností souvisí i to, že zatímco verbální text můžeme jednoduše rozdělit na diskrétní jednotky – znaky, případně figury, které se určitými jazykovými operacemi spojují do posloupností, syntagmat, obraz se na diskrétní jednotky přímo nedělí. Přitom, jak upozorňuje opět Eco, každý *„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, s. 245).

To Lotmana vede až k závěru, že u obrazu jde tedy o *„v jistém smyslu znakový systém bez znaků (operující jednotkami vyššího řádu – texty)"* (Lotman 1984, s. 34). Eco upřesňuje, že *„jednotky, které vytváří ikonický text, jsou zakládány – pokud vůbec – kontextem. Vně kontextu nejsou tyto takzvané „znaky" vůbec znaky, poněvadž ani nejsou kódovány, ani se ničemu nepodobají. Tedy, pokud ikonický text zakládá kódovou hodnotu znaku, je aktem* vytváření kódu."[(10)]

Ovšem v případě smíšených, v našem případě obrazovo-verbálních, textů se jakékoli podobné rozlišení komplikuje (viz dále).

1.3 Slovo vs. obraz jako typy médií

Slovo a obraz jsou také označovány jako média[3], dokonce *„základní a nejstarší média používaná v sociální komunikaci"*.[4] Tradičně byl rozdíl mezi nimi viděn v tom smyslu, že obraz byl spojován s konkrétnem a slovo s pojmem, slovo označuje, obraz znázorňuje.

Jejich role, funkce a vztahy se historicky samozřejmě měnily (nejen v závislosti na vývoji technologií) – a i v současnosti se významně mění: obě média se vzájemně sbližují a z hlediska vývoje naší kultury můžeme pak vysledovat slábnutí dominantní pozice slova a růst významu obrazu. Hovoří se dokonce o přeměně verbálního typu kultury v typ audiovizuální (Hopfingerová 2005, s. 343).

---

3 „Text stejně jako obraz je médium." (Petříček 2007, s. 7 – http://www.literarky.cz/?p=clanek&id=4286 - citováno 1. 11. 2007)

4 Tato formulace obecně rozšířeného chápání pochází konkrétně z: Hopfingerová 2005, s. 343.

1.3.1 Slovo jako médium

Původně mluvené slovo bylo technologií písma[5] proměněno ve vizuální zkušenost. Naše předchozí verbální kultura (McLuhanova „gutenbergova galaxie“[6]) byla založená na písmu a tisku a z psaných a tištěných slov se staly abstraktní znaky. To jim dalo značný potenciál, ale také je to odtrhlo od mluvčích a od konkrétních řečových situací. Ve 20. století se chápání psaného slovo mění, má být víc než jen záznamem, napodobením mluveného slova, usiluje o samostatnost namísto podřízenosti.

Jednou z cest je akcentace způsobu zápisu, tedy vizuální stránky sdělení. Psané slovo se vizualizuje (jako příklad za všechny zmiňme logotypy). Ne že by dříve nebylo vizuální povahy – samozřejmě, že bylo, vnímáme ho zrakem, ale jeho vizualita nebyla příliš funkční, nepracovalo se s ní, texty se zapisovaly a tiskly mechanicky, omezily se na prostý zápis. Byl to zvláštní druh vizuality – *„specifiky arbitrární, abstraktní, neznázorňující verbální vizuality, odlišné od vizuality malířské nebo fotografické“* (Hopfingerová 2005, s. 347–8).

Experimenty uměleckých směrů 20. století pak *„odhalily mnohorozměrnou strukturu slova, jeho různorodé auditivní a vizuální možnosti, rozmanité funkční schopnosti“* (Hopfingerová 2005, s. 343). Jako příklad uveďme v tomto smyslu asi nejradikálnější směr, jež představovala konkrétní poezie, kde *„to, co dosud doprovázelo psaní jako nezbytný, ale významového náboje zbavený prvek, nyní usiluje o přeměnu ve výrazový prostředek a v nositele smyslu“* (Hopfingerová 2005, s. 348). Aniž by slovo ztrácelo svou označovací funkci, jsou objevovány a z zdůrazňovány i jeho znázorňovací schopnosti. To vedlo k tomu, že i psané slovo začalo směřovat od verbální vizuality k vizualitě obrazových znaků. Toto „nové“ psané slovo, *„které současně označuje a znázorňuje, osciluje mezi verbální a obrazovou vizualitou“* (Hopfingerová 2005, s. 348).

1.3.2 Obraz jako médium

Obraz, který byl na počátku civilizace prvním pokusem o znázornění skutečnosti a později se stal doménou výtvarného umění, se ve stejné době, kdy dochází k popsaným proměnám role slova, zjednodušoval co do výrazové formy a demokratizoval. Obraz jako médium začal v té době plnit v dosud nevídané míře komunikační funkce. Tato přeměna souvisí samozřejmě především se vznikem moderní společnosti a masové kultury. Paralelně s tímto vývojem se rovněž měnilo i chápání obrazu v umění. Byla zpochybněna jeho znázorňovací funkce jako jediná možnost jeho působení, a ačkoli obraz samozřejmě i nadále znázorňuje, byly zdůrazněny i jeho označovací schopnosti.

Na jedné straně nejrůznější směry ve výtvarném umění *„rezignovaly na tradiční realistickou poetiku a hledaly jiné výrazové možnosti vizuálních struktur; objevovaly novou paletu obrazových významů, utvrzovaly nás v přesvědčení, že obraz může plnit bohaté označovací funkce“* (Hopfingerová 2005, s. 355), na straně druhé se *„realistická poetika řídící se renesančními kánony, zvláště pak centrální perspektivou a kopírováním objektu, přesunula z malířských ateliérů do fotografických dílen, do kin, na ulice … její novou doménou se stala televize, která proniká do všech domácností a posléze video, které umožňuje číst audiovizu-*

5 Jak podotýká Miroslav Petříček ve své recenzi na knihu Waltera J. Onga *Technologizace slova* (Karolinum, Praha 2007): „již slovo jako takové je určitá technologie, pokud - ať mluvené či psané - vytváří odstup od světa a současně umožňuje jeho racionální osvojování“ – Petříček, Miroslav: Až teprve psaní stvořilo člověka, HN – čerpáno z http://ihned.cz/3-20561080-technologizace+slova-000000_d-bb (1. 11. 2007).

6 K McLuhanově konceptu srov. studii Gutenbergova galaxie in: McLuhan, Herbert Marshall: *Člověk, média a elektronická kultura*. Výbor z díla. Brno: Jota, 2000, s. 105–158.

ální text na způsob knihy" (Hopfingerová 2005, s. 355). Vznikla každodenní ikonosféra čerpající z tradic i inovací vypracovaných právě v umění.

A k takto civilizačně rozbujelému obrazu se pak samozřejmě často připojuje ono „nové slovo", které „*opakuje a umocňuje obraz, dopovídá poselství, které je v něm obsaženo, doplňuje obraz graficky i sémanticky*" (Hopfingerová 2005, s. 356), spojuje se s ním.

1.4 Obrazotext

Rozlišení verbálních a ikonických textů je tedy komplikované, a to nejen u konkrétních případů, ale i v obecnější rovině, neboť se nabízí otázka, „*zda texty budované na sémiotickém systému jediném … nejsou spíše výjimečné a zda představa textu sémioticky homogenního není jistou (v určité fázi poznání textu třeba zákonitou a potřebnou) fikcí*" (Macurová – Mareš 1992, s. 11). Jak totiž známo, „*sémioticky smíšená je sama přirozená lidská řeč*" (Daneš 1999, s. 438), neboť „*jak jazyk psaný, tak mluvený nepředstavují jednoduché, homogenní, ‚čisté' sémiotické systémy či kódy, nýbrž v obou případech jde o* kombinaci dvou nebo více sémiotických kódů, *z nichž jeden se obvykle jeví jako základní či ‚normální'*" (Daneš 1999, s. 13 - srovnej též Osolsobě 1987, s. 125–153).

I protiklad obrazu a slova coby médií se ukázal jako nefunkční. Komplikovanější, ale přesnější se tak jeví koncept W. J. T. Mitchella (Mitchell 1994), který ideu „ryzích" textů či obrazů spojuje s utopií modernismu a jeho snahou vyhnout se „kontaminaci" jazyka. Projekt „ryzího" textu (nebo „ryzího" obrazu) jako nesmíšeného média je však podle Mitchella radikální odchylkou od normy, za kterou pokládá média smíšená.

Projekt očištěného jazyka–systému tak nahrazuje chápáním jazyka jako heterogenního pole diskurzivních modelů, pro něž ustavuje koncept *obrazotextu* (*image-text*): kompozitní, syntetické formy, kombinující v jednom celku obraz a slovo. Obrazotext odhaluje fatální propletení reprezentace s diskurzem, překrývání vizuální a verbální zkušenosti.

Mitchell přitom nepopírá, že existují ryzí vizuální a verbální média, resp. slova bez obrazů a obrazy beze slov, upozorňuje však, že tyto zdánlivě neproblematické, „čisté" verbální či vizuální reprezentace obvykle obsahují stopy jiného média (vizuální média zahrnují textualitu, psaní a ostatní arbitrární znaky, které vstupují do pole vizuální reprezentace; médium psaní zase zachycuje myšlenky prostřednictvím vizuálních znaků a ve své fyzické a grafické formě je tak neoddělitelně nasycené vizuálním – jde tedy o ztělesnění obrazotextu).

2. Slovo + obraz – smíšené verbálně-ikonické texty

Jaké vztahy mohou slova a obrazy navazovat v rámci obrazotextu či smíšených komunikátů, resp. jaké funkce v nich plní?

Barthes rozlišil (Barthes 2004, s. 54nn) dvojí typ vztahu mezi verbálním textem (lingvistickým sdělením) a obrazem (ikonickým sdělením) – označuje je jako *zakotvení* a *převod* (fr. *d'ancrage* a *relais,* angl. *anchorage* a *relay*).

Každý obraz je podle Barthesa polysémický, „*implikuje pod svými signifikanty „plovoucí zřetězení" signifikátů*" (Barthes 2004, s. 54). Neboli, jak uvádí Monaco, obraz „*obsahuje tolik informací, kolik jich v něm jenom chceme vyčíst. Jakékoli jednotky, které v rámci tohoto obrazu definujeme, jsou nahodilé*" (Monaco 2006, s. 156)[7]. Sice tedy

7 Monaco hovoří o filmovém záběru, ale myslím, že v tomto případě mohu zobecnit, a dovoluji si pro hladkost čtení nestandardně zaměnit slovo „záběr" za slovo „obraz" i v samotném citátu.

obvykle můžeme izolovat určité rozhodné jednotky, „*avšak zdá se, že jakmile jsou zjištěny, znovu se rozplynou*“ (Eco 2004, s. 244).

A právě slova můžeme použít k *zakotvení* obrazu, k zadržení „*uplývání řetězce signifikantů*“ (Barthes 2004, s. 54). Toto *zakotvení* (či ukotvení) je nejčastější funkcí, kterou slova ve vztahu s obrazy plní (v novinách, na plakátech apod.): slova nám tu pomáhají identifikovat zobrazené a tím *ukotvují* všechny možné denotované smysly, směrují naše vnímání (na rovině denotace). Mimo to (na rovině konotace) také řídí interpretaci zobrazeného. Verbální text tak „vede *čtenáře mezi signifikáty obrazu, umožňuje mu některým se vyhnout a jiné převzít*“, čímž „*jej dálkově navádí ke smyslu, který je předem zvolen*“. Verbální text svou funkcí osvětlení některých prvků tedy omezuje čtení obrazu, ve vztahu k jeho signifikátům má represivní úlohu(Barthes 2004, s. 55).

Mají-li slovo a obraz vztah komplementární (jako je tomu především u kresleného humoru a komiksů), jde o *převod*, v němž jsou obě složky prvky obecnějšího syntagmatu, které vytváří komplexní sdělení na vyšší rovině. V dynamických textech (film apod.) je pak tento typ nejdůležitější, neboť zde „*dialog nemá prostou funkci osvětlování, nýbrž skutečně posouvá jednání, protože v sukcesi sdělení poskytuje významy, které nejsou na obraze*“ (Barthes 2004, s. 55).

Nejde samozřejmě o nějakou ostrou opozici, oba typy se mohou uplatnit v jednom a témže textu, ale spíše o to, jaká funkce v daném komunikátu převažuje.

Podobně, byť z jiné perspektivy, liší Hopfingerová (Hopfingerová 2005) dva modely koexistence slova a obrazu v kultuře: *statický* a *dynamický*. První model tradičně připisuje slovu označovací funkci a obrazu funkci znázorňovací a spojuje oba typy znaků v jednom vyjádření, zatímco druhý model pojímá označovací funkce slova a obrazu i znázorňovací funkce obrazu a slova podobným způsobem, a to nezávisle na jejich odlišném znakové původu. Sloučení materiálně, znakově odlišných prvků se děje na úrovni technické i antropologické, estetické i sémiotické a tento integrační proces se řídí principem komplementarity.

Jak vidno, jde tedy především o klasifikaci jednotlivých typů médií než přímo vztahů obrazu a slova napříč různými druhy komunikátů. A podstatnější není ani tak povaha užitých znaků a jejich vztahů, jako spíše povaha daného média.

Také proto se Hopfingerové v její klasifikaci dostává komiks mezi zástupce statického modelu, zatímco Barthes ho ve své typologii uvádí spolu s texty dynamickými (filmem apod.). Hopfingerová si je však této nesrovnalost nejspíše vědoma, neboť u charakteristiky statických textů uvádí: „*Charakter tohoto vztahu se změní a zkomplikuje až tehdy, když dojde ke sblížení funkcí, jež plní slovo a obraz. Bude to případ komiksu, kde obě složky spoluurčují význam a společně tvoří integrované vyjádření*“ (Hopfingerová 2005, s. 361).

2.1 Jemnější klasifikace – příklad komiksu

V obou klasifikacích se nezávisle na sobě objevuje komiks jako jakýsi specifický, mezní případ. Volím ho tedy i já jako příklad a tedy prostor pro další úvahy, neboť (co do kvality smíšenosti kódu/média) představuje skutečně nejspíše nejvhodnějšího zástupce *statických* sémioticky heterogenních textů (na rozdíl od dynamických jako je např. film), u kterého jsou zastoupený „obraz“ i „text“ nejblíže tradičnímu smyslu a zároveň v nejvyšší míře integrace.

Komiks je v (především v angloamerické teorii) běžně traktován jako médium a bývá charakterizován jako „*forma komunikace, v níž relace ikonického a verbálního nemá ráz vzájemného doplňování …, ale v níž se projevuje jejich organické sepětí, při kterém jsou rozdíly oddělující obě tyto kategorie potlačeny*“ (Toeplitz 1985, s. 22). Pokud budeme na obraz a text nahlížet jako na média (viz výše), představoval by de facto i určité „intermédium“. V komiksových textech přináší principiálně část informací obraz

a část slovo – mohou se dublovat (stejně jako např. informace přinášené jednotlivými prvky, složkami mluvené řeči), a tedy zdůrazňovat, častěji se však doplňují (jde o dvě rozdílné „informační sady“, které dohromady tvoří výpověď). Další informace pak dává jejich spojení (např. vyjádření ironie protikladem obsahu promluvy a jejího ztvárnění, tedy protikladem čistě verbální a obrazové složky – viz dále).

McCloud (McCloud 1994, s. 153) v komiksu rozlišuje tyto typy vztahů mezi textem a obrazem[8]:

1. obraz ilustruje text,
2. text je zvukovým doprovodem (soundtrack) akce, která se odehrává v obraze,
3. obraz i slova říkají totéž, popisují stejnou věc, akci,
4. text rozvíjí, anebo umocňuje obraz,
5. text a obraz si jsou každý svou různou cestou (paralelní kombinace),
6. text je integrovaný („vmontovaný“) do obrazu, sám plní funkci obrazu (montáž),
7. text a obraz se vzájemně doplňují a vysvětlují, co není řečeno obrazem, je řečeno textem a naopak.

Nejtypičtějším a nejčastěji užívaným (jakýmsi „ideálním“) způsobem jen ten poslední uvedený (7), tedy komplementární doplňování. Typu (2), zvukové efekty, se věnuji dále.

2.2 „Zóny průniku“

U komiksu jakožto příkladu „intermédia“ či typu (statických) sémioticky heterogenních (verbálně-ikonických) textů ještě zůstaňme a podívejme se na některé „zóny průniku“, tedy místa, kde dochází k nejsilnějšímu stírání mezi tradičními kategoriemi „slova“ a „obrazu“.

2.2.1 Bublina, místo průniku

Bublina je místem, v němž se v komiksu verbální část stýká s obrazovou. Krom identifikace mluvčího a základního rozlišení promluvy „slyšitelné“ a „vnitřní“ může bublina značit i řadu dalších charakteristik promluvy, neboť její konturu můžeme *„variovat podle emocí, či podle pocitu z ‚řeči‘“* (Šútovec 2002, s. 28–29). Uvnitř bubliny pak probíhá *„zásadní a významný proces stírání hranic mezi oblastí ikonických znaků a konvencemi fonetické abecedy“* (Toeplitz 1985, s. 91). Pouhý verbální zápis promluvy zaznamenaný fonetickou abecedou *„bez zvukové formy, ztrácí mnoho z kontrastů, které jsou v dialogu obsaženy“* (Palková 1991, s. 12). Komiks se však snaží tento rozpor překlenout a *„odrážet nejen obsahovou stránku informací a dialogu, ale i stránku smyslovou, senzuální“* (Toeplitz 1985, s. 86). Množství konkrétních možných realizací a úprav komiksové bubliny a jejího obsahu je přitom neomezené.

2.4.2 Písmo v komiksu – mezi type a invencí

S maximální silou se nám v případě komiksu vrací již zmiňovaná problematika vizualizace psaného slova – můžeme hovořit dokonce o jisté „ikonizaci“.

Macurová upozorňuje, že u běžných verbálních textů se mívá za to, *„že grafémy nejsou přímým nositelem významu“* (Macurová–Mareš 1992, s. 16) a cituje např.

8 Bylo by samozřejmě zajímavé otestovat tuto typologii i např. na film, ale na to zde není dostatek prostoru.

Palmera[9], který *„výslovně uvádí, že grafické znaky mají význam potud, pokud odkazují na znaky zvukové“* (tamtéž, s. 16). Grafémy se podle ní tedy obvykle považují za *„‚znaky znaků‘ s primární funkcí zaznamenat a vybavit“* (tamtéž, s. 16), díky čemuž nejspíše bývají – například u Bachtina (Bachtin 1976, s. 123–151) – považovány za *„prostředek primárně technický“* (tamtéž, s. 16).

I v čistě verbálních textech však může docházet k jistému přehodnocení této jejich primární funkce. V literatuře se tak děje např. v tzv. obrazových básních a konkrétní vizuální poezii aj., v komiksu je pak takové užití zcela běžné.

V komiksu se pak z písmen, která jsou v běžném verbálním textu jen konvenčními znaky fonetické abecedy bez individuálních variant, vytváří individualizované grafické znaky, jejichž tvar, způsob zápisu (zakreslení) apod. nese další obsah. Běžné písmo se v komiksu *„okamžitě mění, pokud se mění emocionální stav a je třeba do psaného vnést emoce, či přehodnotit intenzitu“* (Šútovec 2000, s. 30).

Základní je v této oblasti konvenční vztah mezi velikostí písmen a intenzitou zvuku, svůj vizuální ekvivalent má i důraz, ať již je vyjádřen podtržením či zvětšením písmen. Podobně může písmo svým vizuální ztvárněním „evokovat“ nejrůznější vlastnosti projevu.

2.4.3 Zvukové efekty – zobrazený („obrazový“) zvuk

Další ze specifických rysů komiksového kódu/média je užívání specifických vizuálních znaků jako tzv. *zvukových efektů* („ruchů“, *sound effects*, též označovaných akronymem *SFX*), tedy způsob zaznamenávání zvuků pomocí onomatopoí, citoslovcí.

Podobně jako u textů v bublinách, ale nejspíš ještě výrazněji, zde dochází k vizualizaci charakteru, vlastností zobrazovaného zvuku. A to nejen co do intenzity apod. (viz výše), ale i jiných kvalit. Tak například zvuk tříštícího se skla může být zakreslen pomocí „roztříštěných“ písmen, tedy literami složenými z drobných částí, „úlomků“ či „střepin“. V zásadě však platí, že lze užít jakýchkoli slov a skupin písmen podle jakéhokoli klíče, pokud budou čtenáři užitými grafémy i svým vizuálním ztvárněním evokovat daný zvuk.

Dochází zde tak k jakémusi „znázorňování na druhou“: onomatopoia (ikony ve smyslu „motivovaných“, označovanému „podobných“ znaků verbálního jazyka) jsou překládány do vizuálních reprezentací (ikonizace).

3. Závěr

Rozlišení slova (verbálního znaku/textu) a obrazu (ikonického znaku/textu) je tak pouze pracovní. Což nás opět dovádí k již uvedeným tezím o primárně smíšené povaze komunikace a smíšených médiích (obrazotextu či „intermédiím“) jakožto normě.

Komiks mi byl příkladem, na němž jsem chtěl tyto závěry ukázat. Zcela totiž naplňuje definici „intermedia“ v širším vymezení intermediality jakožto projevu *„vztahů dvou či více mediálních forem, které vstupují do takové vzájemné konceptuální fúze (sloučení), v níž obě interagující média již nelze od sebe oddělit a vrátit jim původní koherenci. Koncepty jednoho média nahradí v jejich funkci koncepty média druhého, a tím danou mediální formu zevnitř transformují. Výsledkem této fúze je nová hybridní forma média, která mísí strukturní rysy dřívějších mediálních forem, ale současně obsahuje kvality zcela nové“* (Szczepanik 2002).

9 Palmer, L. R.: *An Introduction to Modern Linguistics*. London 1936

Literatura

Barthes, Roland (2004). Rétorika obrazu, in: Císař, Karel (ed.): *Co je to fotografie*, Praha: Herrmann & synové, s. 51–61

Daneš, František (1999a). Symbol, písmo a řeč, in: *Jazyk a text I*. Výbor z lingvistického díla Františka Daneše, část 1., Praha: Univerzita Karlova, s. 12–21

Daneš, František (1999b). Text a jeho ilustrace, in: *Jazyk a text I*. Výbor z lingvistického díla Františka Daneše, část 2., Praha: Univerzita Karlova, s. 438–454

Eco, Umberto (2004). *Teorie sémiotiky*, Brno: JAMU

Goodman, Nelson (2007). *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*, Praha: Academia

Hopfingerová, Maryla (2005). *Slovo a obraz*, in: Mareš, Petr a Szczepanik, Petr: *Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*, Praha: NFA

Kummermann, Daniel (1977). *Comics - úvod do problematiky*, diplomová práce, Praha: FF UK

Lotman, Jurij Michajlovič (1984). *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*, Bratislava: Vysoká škola múzických umení, Divadelná fakulta

Macurová, Alena – Mareš, Petr (1992). *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu*, Praha: Univerzita Karlova

McCloud, Scott (1994). *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York: Harper Perennial

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

Monaco, James (2006). *Jak číst film*, Praha: Albatros

Palková, Zdena (1991). O řeči (v českém) filmu, *Iluminace*, 3, č. 1 /5/, s. 3–17

Petříček, Miroslav (2007). Myšlení obrazem, *Literární noviny* č. 38/2007, s. 7 - http://www.literarky.cz/?p=clanek&id=4286 (citována 1. 11. 2007)

De Saussure, Ferdinand (1996). *Kurs obecné lingvistiky*, Praha: Academia

Szczepanik, Petr: Intermedialita, *Cinepur* č. 22 (září 2002) – http://cinepur.cz/article.php?article=5 (citováno 1. 11. 2007)

Šútovec, Martin (2002). *Podozrivé médium*, disertační práce, Bratislava: VŠVU v Bratislavě – Katedra grafického designu

Toeplitz, Krzysztof Teodor (1985). *Sztuka komiksu*, Warszawa: Czytelnik

Zvěřina, Josef (1968). *Znakovost obrazové složky filmu*, Praha: Filmový ústav

Summary

The article focuses on the traditional differentiation between „words“ and „images“ in the sense of sign types, texts and media. It sums up their specifics and it tries to approach (referring to Barthes) their interrelations as a whole (as the mixed-coded texts or “intermedia”). The author illustrates the problematic nature of this differentiation (between verbal sign/text and pictures) with comics examples (balloon, sound effects, letters), and he claims that the validity of this conclusion can be only of heuristic nature. On the basis of presented assumptions he postulates (referring to W. J. T. Mitchell and others), that we should accept the thesis about the mixed nature of communication and mixed media (imagetext or intermedia) as a future standard.

Mgr. Martin Foret
Přednáší filosofii a sémiotiku na Univerzitě Palackého v Olomouci.
Zaměřuje se především na teorii komunikace,
problematiku vizuální komunikace, sémiotiku obrazu,
vztah obrazu a textu v sémioticky heterogenních komunikátech a teorii komiksu.
Kontakt:
martin.foret@upol.cz

Pikto-literarische Intermedialität als Aufgabe für Übersetzer: die tschechischen Fassungen von Wilhelm Buschs *Max und Moritz*

Brigitte Schultze

I.

Im Wilhelm Busch-Jahr 2007 – der Zeichner, Maler und Schriftsteller wurde vor 175 Jahren geboren – ist wiederholt auf Buschs Rolle als „Großvater der Comicstrips“[1] hingewiesen worden. Martin Foret, der Verfasser des Vorworts zur dritten und bislang letzten tschechischen Übersetzung von Buschs „Bubenstreichen“ *Max und Moritz*, spricht sogar vom „Urgroßvater der Comics“ („Komiksový pradědeček“).[2] Wahrscheinlich zu recht, deutet Foret damit auf eine noch größere Distanz zwischen der bimedialen Bildergeschichte Buschs und den Comics des 20. und 21. Jahrhunderts. Der Darstellung des Übersetzungsgeschehens ins Tschechische – außer Tomáš Kafkas Neuübersetzung von 2005 gibt es eine erste Übersetzung Otokar Fischers aus den 1930er Jahren und eine Fragmentübersetzung von Ivan Til von 1944 – sind Begriffsdefinitionen und umfassende Verständnishilfen zu Buschs pikto-literarischem Konzept und Daseinshaltung voranzustellen. Die drei Fallbeispiele werden dann gemäß dem Zeitpunkt ihres Entstehens betrachtet (Abschnitt II). Anschließend sollen einige unvermeidliche Defizite des hier vorgelegten Forschungsbeitrags wie auch Fragen eines möglichen künftigen Forschungsinteresses an Bildergeschichten in der Art von *Max und Moritz* angesprochen werden (Abschnitt III).

Um der ästhetischen Bedeutungsbildung in *Max und Moritz* und anderen Bildergeschichten Buschs gerecht werden zu können, muss man sich die Relationen der beiden Medien Text und Bild in drei Spielarten pikto-literarischer Bi- bzw. Intermedialität vor Augen führen: der Illustration, der Comics und der Bildergeschichte. Hierzu sei an die Entstehung von *Max und Moritz* erinnert:[3] Busch hat zunächst, Ende 1863, eine Erzählung ausschließlich aus Bildern gezeichnet. Im August/September 1864 kamen Verse hinzu, wobei in der Regel die Verspaare dem Bild folgen. Für den Druck wurden dann 1865 – nach dem Vorbild der Petersburger Ausgabe des *Struwwelpeters* – die Zeichnungen auf Holzstöcke übertragen. Das Ergebnis ist ein bimediales Deutungsangebot, das ständig zwischen Bild und Text ausgehandelt

1 Johanna di Blasi: Nimm Feder und Tintenfass. Wilhelm Busch gilt heute als der Großvater des Comicstrips. Zu seinem 175. Geburtstag haben wir einige seiner Enkel eingeladen, sich von seinem Werk anregen zu lassen. Hier finden Sie die gesammelten Streiche heutiger Cartoonisten. Ein Erbfall, in: *Göttinger Tageblatt. Eichsfelder Tageblatt* (14.4.2007), S. 33-34, hier S. 33.

2 Martin Foret: Komiksový pradědeček Wilhelm Busch, in: Wilhelm Busch: *Max a Mořic*. Translation Tomáš Kafka. Praha 2005, S. 7-9.

3 Vgl. Brigitte Schultze: Wilhelm Buschs *Max und Moritz* slavisch: Variantenbildung im Zeichen von Textverständnis, Intermedialität und kultureller Differenz, in: Gutenberg Jahrbuch 2007. Wiesbaden 2007, S. 221-237, hier S. 224.

werden muss. Es geht also um einen Fall von „interaktiver Intermedialität“[4]. Da Bilder, und erst recht diejenigen von Wilhelm Busch, ohnehin ein offenes Deutungsangebot machen und Busch mit der Diskrepanz zwischen Bild und Versen spielt, hat jeder Rezipient, somit auch jeder Übersetzer, mit einer unterschiedlich auslegbaren Vorlage zu tun. Busch war sich dessen bewusst, dass man die intermediale Anlage seiner Bildergeschichte missverstehen könnte. Er verwahrte sich z.B. dagegen, die Bilder als Illustrationen zu sehen: „Das kommt mir vor, wie wenn man in's Blättchen einrückte: Ein Hausschlüssel ist zu verkaufen, mit einem Haus daran“.[5]

Illustration, Comic und Bild- bzw. Bildergeschichte werden also in dieser Weise als eigenständige bimediale Formationen gesehen: Als *Illustration* wird die ganzseitige oder in den Text eingearbeitete Bildbeigabe verstanden, die einer Veranschaulichung, Verschönerung, auch gedanklich-emotionaler Anregung im Lektüreprozess dient.[6] Die Bildbeigabe kann einen eigenen Subtext mit sich führen, der z.B. bestimmte Altersgruppen in besonderer Weise anspricht.[7] Es gibt keinen zwingenden Zusammenhang zwischen dem Text und einer bestimmten Illustration. Neben ‚klassischen', in vielen Textausgaben wiederkehrenden Illustrationen gibt es solche, die von Ausgabe zu Ausgabe wechseln. *Comics* sind „gedruckte Erzählungen von mindestens zwei Panels Länge, in denen Zeichnung, Schrift und graphische Symbole zusammenwirken und die typischerweise zum einmaligen Verbrauch durch ein Massenpublikum bestimmt sind“.[8] Entscheidend ist, dass Text und Bild – anders als bei Illustration und Bildergeschichte – „conästhetisch“, „undifferenziert“ aufgenommen werden.[9] Bei der Bildergeschichte, deren „avancierteste Spielart“ der Comic ist,[10] liefern sowohl das Bild als auch der Text eine Fabel,[11] wobei in der Bildergeschichte das Bild auf besondere Art „intentional offen“[12] ist. Anders als bei dem Comic, sind Text und Bild nicht „conästhetisch“, homogenisierend, aufeinander bezogen, sondern sie bleiben als zwei differente Bedeutungsangebote bestehen; bestimmte Deutungsmengen decken sich, andere zeigen unterschiedliche Grade der Abweichung, ggf. sogar Widersprüche.[13] Der zwischen Bild und Text hin- und herlesende Rezipient ist in besonderem Maße an der Bedeutungsbildung beteiligt. Der Rezeptionsvorgang erfordert somit eine andere kognitive Leistung als beim Comic. Dem zumeist „einmaligen Verbrauch“ des Comic stehen bei Bildergeschichten Relektüren gegenüber. Ob auch übersetzte Bildergeschichten zur Relektüre einladen, hängt dabei fundamental vom Transfer des intermedialen Deutungsangebots ab.

---

4 Vgl. Brigitte Schultze: Wilhelm Buschs Max und Moritz slavisch: Variantenbildung im Zeichen von Textverständnis, Intermedialität und kultureller Differenz, in: *Gutenberg Jahrbuch 2007*. Wiesbaden 2007, S. 221-237, hier S. 224.

5 Gottfried Willems: *Abschied vom Wahren – Schönen – Guten. Wilhelm Busch und die Anfänge der ästhetischen Moderne*. Heidelberg 1998 (Jenaer germanistische Forschungen. NF. 3), S. 191f.

6 Gero von Wilpert: Illustration, in: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart [8]2001, S. 367.

7 Vgl. Carole Scott: Dual Audience in Picturebooks, in: Sandra L. Beckett (Hrsg.): *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*. New York, London 1999, S. 99-110, hier S. 102.

8 Alexander Schwarz: Sprachwissenschaftliche Aspekte der Übersetzung von Comics, in: Harald Kittel u.a. (Hrsg.): *Übersetzung. Translation. Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. 1. Berlin, New York 2004. Nr. 75, S. 676-683, hier S. 676.

9 Peter Bonati: Schema, Spiel und Fülle. Aspekte im Bildergeschichtenwerk von Wilhelm Busch, in: *Wilhelm-Busch-Jahrbuch*. 49 (1983), S. 46-61, hier S. 56.

10 Bernd Dolle-Weinkauff: Comics für Kinder und Jugendliche, in: Günter Lange (Hrsg.): *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur*. 1: Grundlagen und Gattungen. Hohengehren [2]2000, S. 495-524, hier S. 495.

11 Der Comic, bei dem die Forschermeinungen gerade hinsichtlich der Fabel auseinander gehen, ist in dieser neuen Arbeit umfassend berücksichtigt: Nicole Mahne: *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*. Göttingen 2007 (UTB. 2913), S. 44-76, bes. S. 44f., 58-62.

12 Katharina Jakubowski, Daniel Feldmann: Text und Bild bei Wilhelm Busch und Robert Gernhardt, in: *Linse. Linguistik-Server Essen*. Universität Duisburg-Essen. www.linse.uni-essen.de/linse/esel/arbeiten/Busch_Gernhardt.pdf., S. 5f.

13 Bonati (wie Anm. 9).

Im Falle von Buschs Klassiker *Max und Moritz* gehört nicht allein die Deutung der Bilder als Illustrationen zu den tradierten Missverständnissen.[14] Weitere Missverständnisse, die auch das Übersetzungsgeschehen in mehr als 70 Sprachen betreffen,[15] gelten den Adressaten, d.h. der Frage, ob hier tatsächlich nichts als ein Kinderbuch vorliegt; sie gelten vor allem der Einstellung des Erzählers zu den dargestellten Kindern und Erwachsenen, genauer noch: Buschs Menschen- und Weltbild.

Neben offensichtlichen Missverständnissen ist bei der Rezeption von *Max und Moritz* auch ein Nebeneinander differenter Verstehensweisen zu beachten. Busch-Experten wie auch Laien nehmen z.B. die Bilder unterschiedlich auf. In dem Doppelporträt der „Buben", das den ersten Versen des „Vorworts" folgt, sieht der Busch-Biograph Joseph Kraus „lustig-nette Lausbubengesichter";[16] der Kunstexperte Peter Bonati vertritt hingegen die Auffassung, die Kinder ließen bereits „in Ruhestellung [...] aggressiven Tatendrang"[17] erkennen. Begründet und begründbar ist nicht nur ein breites Deutungsspektrum einzelner Bilder und Streiche, sondern auch ein Spektrum unterschiedlicher Adressaten. Obwohl Busch seine Bildergeschichte zunächst als „eine Art kleine Kinder-Epopöe"[18] ausgegeben hatte, geht es hier – wie bei vielen andern Klassikern der Kinderliteratur auch, *Alice in Wonderland* etwa – um einen Fall von Mehrfachadressiertheit, um „dual audience" bzw. „dual readership".[19] Die Zielgruppen sind, so sieht das die Forschung der letzten Jahrzehnte, Kinder und Erwachsene.[20] Einzelne Bild-Text-Formationen bzw. intermediale Deutungsangebote richten sich dabei mehr an Erwachsene, andere hingegen an Kinder. Übersetzer können solche Akzente übernehmen; sie haben aber auch die Möglichkeit, der jeweils anderen Zielgruppe den Vorrang zu geben. Im Wortsinn abwegig ist denn auch die Festlegung dieser Bildergeschichte auf didaktische Kinderliteratur, die unartige Kinder von ihren Unarten abbringen soll.[21] Fundamental pessimistisch, und darin durch seine spätere Schopenhauerlektüre bestätigt, gehören für Busch Bosheit und Sinnen auf den persönlichen Vorteil zum Wesen des Menschen. Mit diesem Menschenbild wollte er wahrhaftig umgehen, irreführende Ideale vermeiden.[22] Von Kindern, die einmal gebessert am Leben mit den Erwachsenen teilnehmen könnten, bleibt bekanntlich am Ende nichts übrig: Die Kinder werden in der Mühle zu Schrot gemahlen und von Geflügel, vielleicht Enten, verspeist. Busch wollte, das hat er betont, sein „Papiertheater"[23] nicht wörtlich genommen wissen – weder von Kindern noch von Erwachsenen. Eine Warnung vor dem Wörtlich-Nehmen leistet

---

14 Vgl. Brigitte Schultze, Beata Weinhagen: Intermedialität, kulturelle Differenz und andere Herausforderungen an Übersetzer: Wilhelm Buschs *Max und Moritz* polnisch, in: *Zeitschrift für Slawistik*. 51 (2006), 4, S. 459–479, hier S. 467, 471.

15 Manfred Görlach: Nachwort, in: Wilhelm Busch: *Max und Moritz polyglott*. München 202007 (dtv. 10026), S. 149–157, hier S. 149.

16 Joseph Kraus: *Wilhelm Busch mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*. Reinbek b. Hamburg 1985 (rororo monographien. 163), S. 47.

17 Bonati (wie Anm. 9), S. 46f.

18 Gerd Sautermeister: „Max und Moritz: Eine Bubengeschichte in sieben Streichen", in: *Kindlers Literatur Lexikon*. 7. Darmstadt 1972, S. 6115f., hier S. 6115.

19 Hans-Heino Ewers: Das doppelsinnige Kinderbuch. Erwachsene als Mitleser und als Leser von Kinderliteratur, in: Dagmar Grenz (Hrsg.): *Kinderliteratur – Literatur auch für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinderliteratur und Erwachsenenliteratur*. München 1990, S. 15-24, hier S. 19f.; Sandra L. Beckett: Introduction, in: dies. (Hrsg., wie Anm. 7), S. XI-XX, hier S. XIf.

20 Hans Ries: „Max und Moritz", in: Wilhelm Busch: *Die Bildergeschichten. Historisch-kritische Gesamtausgabe*. Bearbeitet von Hans Ries. Unter Mitwirkung von Ingrid Haberland. I: Frühwerk. Hannover 2002, Sp. 1276-1381, hier Sp. 1314.

21 Vgl. Kraus (wie Anm. 16), S. 48.

22 Vgl. Hans Ries: Einleitung, in: Busch (wie Anm. 20), S. XVI; ders. (wie Anm. 20), Sp. 1308; Ulrich Beer: *„...gottlos und beneidenswert": Wilhelm Busch und seine Psychologie*. München 1982, S. 22f.

23 Vgl. Ries (wie Anm. 22), S. XI-XVI, hier S. XV.

die durchgängige Ironie: Sowohl der nicht zu bremsende Tätigkeitsdrang der beiden Kinder als auch das Streben der Erwachsenen nach Ordnung und körperlichem Wohlbefinden, das gerade nicht aus Bewegung, sondern aus Ruhe kommt, werden kontinuierlich ironisch unterlaufen. Zur lesenden und schauenden Aufnahme der Ironie fordern das erste und das letzte Wort der Bildergeschichte auf: das *Ach* der *lamentatio* („Ach, was muss man oft von bösen/ Kindern hören oder lesen!!")[24] und die okkasionelle Wortprägung am Textende – *Übelthäterei* („Gott sei Dank! Nun ist's vorbei/ Mit der Übelthäterei!!" B, Sp. 384).[25] Das *Ach* der *lamentatio*, mit dem eine von Busch abgelehnte restriktive Pädagogik der Mitte des 19. Jahrhunderts aufgerufen wird, verweist auf eines der prägenden künstlerischen Verfahren der paarig gereimten vierhebigen Trochäen: die Poetik der Interjektion. 37 primäre oder aber sekundäre Interjektionen, von denen einige okkasionelle Wortbildungen sind, weitere singuläre lexikalische Prägungen, Nominalkomposita wie „Flintenpulverflasche" (B, Sp. 356) u.a.m. zählen zu den translatorischen Herausforderungen der sprachlich-literarischen Teilmenge der Bildergeschichte.[26] Der übersetzerische Umgang mit den Versen kann hier allerdings nur in dem Umfang interessieren, in dem die Relation von Bild und Vers unmittelbar betroffen ist. Dies ist z.B. dort der Fall, wo die drastische Aussage eines Bildes mit einem Understatement oder auf andere Art verharmlosend, ironisierend kommentiert oder aber, umgekehrt, die wenig bedrohliche Aussage eines Bildes durch das Verspaar weitergehend emotionalisiert, dramatisiert wird. Übersetzer können solche Formen intermedialer Bedeutungsbildung nachvollziehen, sie können aber auch nach abweichenden Lösungen suchen.

Insgesamt haben Übersetzer vier Möglichkeiten, verändernd in die intermediale Bedeutungsbildung von *Max und Moritz* und vergleichbaren anderen Bildergeschichten einzugreifen:

1. indem sie einzelne Bilder fortlassen,
2. indem sie Veränderungen am einzelnen Bild vornehmen – es vergrößern, verkleinern, retuschieren,
3. indem sie einzelne Bilder und Texte anders zueinander ins Verhältnis setzen, als die Vorlage dies vorgibt,
4. indem sie sich im Übersetzungsprozess nicht allein von den Versen, sondern gleichfalls von den Bildern anregen lassen.

Völlig zu recht, bezeichnet Manfred Görlach die Übersetzung von *Bild und Text* als den „Idealfall"[27].

Vorausgreifend sei für die tschechischen Wiedergaben von *Max und Moritz* dies gesagt: Extreme Variantenbildungen wie die Vergrößerung[28] oder die Retuschierung einzelner Bilder[29] oder auch eine völlig neue Anlage des Bild-Text-Programms,[30]

24 Wilhelm Busch: *Max und Moritz*, in: ders. (wie Anm. 20), Sp. 331-384, hier Sp. 331. Der Ausgangstext wird im Folgenden aus dieser Ausgabe unter der Chiffre B im Haupttext zitiert.

25 Sofern im Weiteren Wörter in Schreibungen des 19. Jahrhunderts vorkommen – wie in „Übelthäterei" – wird stattdessen die normierte Schreibung des 20. und 21. Jahrhunderts verwendet.

26 Dazu Schultze, Weinhagen (wie Anm. 14), S. 466; Schultze (wie Anm. 3), S. 225f.

27 Görlach (wie Anm. 15), S. 152.

28 Das kommt z.B. in einer polnischen Fassung vor, vgl. Schultze (wie Anm. 3), S. 232.

29 Eine polnische Übersetzung nimmt dem „Onkel Fritze" (Fünfter Streich) sowohl die „Zippelmütze" als auch den Nachttopf. Vgl. Schultze (wie Anm. 3), S. 231f.

30 In einer russischen Übersetzung sind Bilder und Verse teilweise nach einem völlig anderen Prinzip angeordnet als im Ausgangstext: Die Bilder und die dazugehörigen Verse sind nicht von oben nach unten zu lesen, sondern als ein Nacheinander: Links oben beginnend, fährt man in Schlangenlinien über die Textseite, wobei mal das Bild auf der linken Seite und *daneben*, nicht darunter, der dazugehörige Text steht, dann wiederum der Text links und daneben das dazugehörige Bild angebracht ist. Vgl. Schultze (wie Anm. 3), S. 231.

kommen in den hier vorgestellten Fassungen der „Bubengeschichte" – mit einer kleinen Ausnahme – nicht vor. Hier gibt es lediglich die Zusammenstellung oder auch Trennung einzelner Verspaare, wobei – das ist entscheidend – die bei Busch dominierende, jedoch keineswegs pedantisch eingehaltene Relation *Bild vor Text* als Prinzip beachtet ist.

Abgesehen von den offensichtlichen Eingriffen in das pikto-literarische Programm der „Bubengeschichte" gibt es aber auch, das sei bei den nachfolgenden Fallstudien bedacht, ein Vorlagenproblem: Im Zusammenhang mit den unzähligen Ausgaben hat es immer wieder gewisse Abweichungen gegeben – sind einzelne Verspaare zueinander geordnet oder getrennt worden, sind einzelne Bilder mal mit nur einer Verszeile, in anderen Ausgaben hingegen mit einem Doppelvers versehen worden. Wirklich gesicherte Aussagen zum Umgang der tschechischen Übersetzer mit dem Bildprogramm lassen sich somit nur machen, wenn die jeweils verwendeten Vorlagen bekannt sind. Der entscheidende Beobachtungsort des Übersetzungsvergleichs wird also bei allen drei Fassungen von *Max und Moritz* das pikto-literarische Deutungsangebot einzelner Bilder und Verse des Übersetzungstextes sein.

II.

Die erste tschechische Übersetzung der „Bubengeschichte" hat der Prager Germanist und Komparatist Otokar Fischer am Anfang der 1930er Jahre für seine Kinder geschaffen. Diese Übersetzung, in der *Max und Moritz* akkulturierend zu *Vít a Véna* geworden sind, ist Manuskript geblieben, bis Ludvík Kundera sie im Jahre 1959 im Kinderbuchverlag Dětské knihy herausbrachte.[31] Die im Übersetzungstext gebotene Bild-Text-Relation lässt insgesamt auf eine sorgfältige deutsche Ausgabe als Vorlage schließen.[32] Mit Blick auf die pikto-literarische Aufgabe ist festzustellen, dass hier im Sinne Görlachs der „Idealfall" vorliegt: Fischer übersetzt Text und Bild. In den meisten Fällen (vielleicht zu 90 %) sind dabei Bild und Text gemäß der Vorlage zueinander ins Verhältnis gesetzt; in einigen Streichen, insbesondere im Ersten, Zweiten und Sechsten Streich, werden jedoch Änderungen in das pikto-literarische Deutungsangebot eingebracht. Diese Änderungen sollen hier vor allem interessieren. Daneben sei auch dem übersetzerischen Umgang mit Textstellen, an denen Busch die Diskrepanz zwischen Bild und Wort – mal eher humorvoll, mal ironisch – ins Bewusstsein bringt – Aufmerksamkeit geschenkt.

Fischer hat die impliziten ‚Metakommentare' zur Intermedialität überaus genau nachvollzogen. Dies sei an zwei Beispielen veranschaulicht: Das letzte Bild des Ersten Streichs zeigt die mit ihren toten Hühnern in ihr Haus zurückkehrende Witwe Bolte von hinten. Die Bildunterschrift lautet: „Und mit stummem Trauerblick/ Kehrt sie in ihr Haus zurück. –" (B, Sp. 339) Der „Trauerblick", den man sich allenfalls dazudenken kann, ist eine pikturale Lücke bzw. Leerstelle. Fischer findet diese übersetzerische Lösung: „V oku výraz truchlých běd,/ k svému domu kráčí zpět." (B/F, 13. ‚Im Auge den Ausdruck lähmender Not,/ schreitet [wandelt] sie zu ihrem Haus zurück.') Die Kollokation „truchlých běd" weist ähnlich markant auf den gar nicht gezeigten Gesichtsausdruck hin wie die okkasionelle Wortfügung

31 Auf Fischers eigene Kinder als konkrete Adressaten der Übersetzung sowie auf den Entstehungszeitraum 1933/34 weist Ludvík Kundera in einer Notiz für „erwachsene Leser" hin, mit der er sein Nachwort zu der Ausgabe (S. 61-63, hier S. 63) beschließt. S. Wilhelm Busch: *Vít a Véna*. Přeložil Otokar Fischer. Praha 1959. Aus dieser Ausgabe wird im Folgenden unter der Chiffre B/F im Haupttext zitiert.

32 Vgl. Schultze (wie Anm. 3), S. 235.

„Trauerblick“ im Ausgangstext. Die pikto-literarische Aufgabe ist jedoch nicht nur angemessen gelöst. Es gibt überdies translatorischen Gewinn. Er liegt in der Reproduktion des verbalen Ausdrucks. Indem Fischer das neutrale Verb „zurückkehren“ mit „kráčeti zpět“ wiedergibt, schafft er zusätzliche komische Diskrepanz zwischen Bild und Text: Die im Bild eingefangene Bewegung der Witwe ist eilig, vielleicht sogar stolpernd; die auffallend großen, flachen Pantoffeln lassen gar keine ‚schreitende‘ oder ‚wandelnde‘ Bewegung zu.

Das zweite Beispiel gehört zum Ende des Dritten Streichs. Gezeigt ist der Schneider Böck, der gebeugt, nahezu auf allen Vieren, triefend nass aus dem Bach gestiegen ist; auf der rechten Bildhälfte laufen seine Retter, die beiden Gänse, eilig davon. Die von Komik schaffender ‚Tiefstapelei‘ gekennzeichnete Bildunterschrift lautet: „Übrigens bei alle dem/ Ist so etwas nicht bequem“ (B, Sp. 352). Die Übersetzung erhält das Understatement und lädt in ähnlicher Weise zum Memorieren eines solchen Fazits ein wie der Ausgangstext: „Celkem vzato, nakonec,/ příjemná to není věc!“ (B/F, 26. ‚Alles in allem, schließlich,/ ist das keine angenehme Sache!‘)

Im Weiteren sei anhand einiger Beispiele veranschaulicht, wie Fischer zum einen sowohl das Bild als auch den Text als translatorische Herausforderung annimmt, zum anderen die pikto-literarische Bedeutungsbildung – über den Ausgangstext hinaus – ins Bewusstsein der Rezipienten hebt. Zunächst geht es um das erste Bild im Zweiten Streich. Es zeigt die Witwe Bolte vor ihrem Küchenherd. Mit der rechten Hand weist sie auf ihre toten Hühner, mit der linken wischt sie sich – offensichtlich mit ihrer Schürze – die Tränen aus den Augen. Im rechten Bildrand steht ihr Spitz hinter ihrem Rücken. Die Verse lauten: „Ach, Frau Bolte weint aufs Neu,/ Und der Spitz steht auch dabei.“ (B, Sp. 340) Die tschechische Übersetzung, in der das gattungspoetisch relevante *Ach* der *lamentatio* nicht nur erhalten, sondern sogar onomatopoetisch erweitert ist, klingt so: „‚Achich ach,‘ to znova zní,/ a psík mopslík je tam s ní.“ (B/F, 14. ‚‘Ach, ach,‘ Tönt’s da erneut,/ und das Mops-Hündchen ist da bei ihr.‘) Indem der Spitz, ein Hund aus Buschs familiärer Umgebung,[33] durch einen Mops bzw. ein Möpschen ersetzt ist, entsteht zusätzliche komische Diskrepanz zwischen Bild und Text. Diese intermediale Bereicherung könnte darauf zurückgehen, dass Fischers Kinder einen Mops in ihrem familiären Umfeld kannten. Die komische Normabweichung zwischen Bild und Text wiederholt sich noch zweimal (B/F, 18f.).

Während die Umbenennung des Spitzes in einen Mops einer Fehldeutung gleichkommt, gibt es auch Bilder, bei denen Fischer sich noch genauer auf das im Bild Dargestellte bezieht als Buschs Verse es tun. Die damit geschaffene zusätzliche Bedeutungsbildung ist für jeden einzelnen Fall zu prüfen. Jedes Mal sind Rezipienten des Zieltextes dazu angehalten, sich Zeit für eine genaue Betrachtung des Bildes zu nehmen. Dies sei am zweiten Bild des Zweiten Streichs veranschaulicht. Es zeigt Max und Moritz auf dem Dachfirst des Hauses der Witwe Bolte. Beide blicken freudig-gespannt durch den Schornstein herab auf die „in der Pfanne“ „schmurgelnden“ Hühner. Das erste von zwei Verspaaren lautet: „Durch den Schornstein mit Vergnügen/ Sehen sie die Hühner liegen,“ (B, Sp. 341). In Fischers Übersetzung lautet das Verspaar: „Komínem se naklonili,/ radostí div netančili,“ (B/F, 15. ‚Sie blickten durch den Schornstein,/vor Freude tanzten sie fast,‘). Tatsächlich ist der auf der linken Seite stehende Moritz mit einer hüpfenden Bewegung gezeigt. Diese translatorische Herausarbeitung des Bewegungsdrangs der beiden

33 Vgl. Ries (wie Anm. 20), Sp. 341, Anm. 96 (= Vers 96).

Buben, der ja im krassen Gegensatz zur inneren Steifheit und zum Ruhebedürfnis der dargestellten Erwachsenen steht, kehrt sogar im Bildprogramm, mit dem die Herausgeber von *Vít a Véna* um Rezipienten werben, wieder: Der Klappentext nutzt das Fünfte Bild, das Max und Moritz auf dem Dachfirst beim Angeln der Hühner zeigt. Hier machen beide Buben hüpfende bzw. tanzende Bewegungen. (B, Sp. 343) Das Titelblatt zeigt eines der Bilder aus dem Dritten Streich: Mit erhobenen Händen und vor Freude hüpfend, triumphieren die Buben über den in den Bach gestürzten Schneider Böck. (B, Sp. 350) Das pikturale Programm der ersten tschechischen Wiedergabe von *Max und Moritz* verstärkt somit die motorische Seite der Buben.

Neben solchem stimmigen und nachvollziehbaren Transfer von Bild und Text gibt es im Ersten und Sechsten Streich jedoch auch Änderungen, die sich schwer einordnen und interpretieren lassen: Im Unterschied zu Buschs Witwe Bolte, deren Hühner frei auf dem Hof herumlaufen dürfen, bevorzugt Fischers übersetzte Witwe die Stallhaltung. Das kündigt bereits der Auftakt zum Ersten Streich an: „V kurníku" (B/F, 6. ‚Im Hühnerstall'). Vít und Véna müssen denn auch ‚Zum Hühnerstall der Witwe gehen' („Jdou k vdovinu kurníku". B/F, 7). Zu diesem Text gibt es bei Busch kein Bild. In der tschechischen Übersetzung ist eine pikturale Lücke entstanden. Mit der Verlegung der Hühner in den Stall ist zugleich eine Zeile des Reimpaares, „Und verlegen sie genau/ *In den Hof der guten Frau*" (B, Sp. 333), überflüssig geworden. Tatsächlich bleibt dieser Vers bei Fischer unübersetzt. Möglicherweise entsprach der Hühnerstall mehr der persönlichen Anschauung von Fischers Kindern?

Auch im Sechsten Streich gibt es eine Abweichung im Felde der Raumdarstellung. Diese könnte wiederum mit dem persönlichen Erfahrungshorizont der Kinder des Übersetzers zusammenhängen; sie mag aber auch, und das ist wahrscheinlicher, durch die Suche nach einem passenden Leit- und Reimwort begründet sein. Das erste Bild des Sechsten Streichs zeigt den rundlichen Bäcker, der die auffallend niedrige Tür seines „Backhauses" zuschließt. Über der Tür ist etwas ungelenk, offensichtlich manuell, die Aufschrift „Bäckerei" angebracht. Auf der rechten Bildhälfte erkennt man hinter einer Mauer die Haarschöpfe von Max und Moritz. Die dazugehörige Bildunterschrift lautet: „Doch der Bäcker mit Bedacht,/ Hat das Backhaus zugemacht." (B, Sp. 370) Im Zieltext ist das „Backhaus" ganz allgemein zu einem ‚Laden', „krám" geworden: „ale pekař zamkl krám,/ aby nikdo nevnik tam." (B/F, 44. ‚Aber der Bäcker schloss den Laden [das Geschäft] zu,/ damit niemand dort eindringe.') Die räumliche Situation ist im Ausgangstext genauer angegeben als im Zieltext. Die „Buben" gelangen bekanntlich direkt in die Backstube. Es fällt auf, dass dieses erste Bild des Sechsten Streichs die – soweit erkennbar – einzige Retuschierung in Fischers Übersetzung enthält: Im Zieltext trägt der Türbalken keine Aufschrift, d.h. die deutsche Vokabel „Bäckerei" fehlt.[34] Dies fügt sich in das Konzept einer akkulturierenden Wiedergabe, wie es bereits bei den Namen Vít (Veit) und Véna (Wenzel) zum Ausdruck kommt. Das Ersetzen der für ein tschechisches Ohr ungewohnt klingenden Eigennamen Max, und mehr noch Moritz, durch die vertrauten Namen

34 Auf dieses eine deutsche Wort im Bildprogramm haben die Übersetzer von jeher ganz unterschiedlich reagiert. Der russische Übersetzer Vladimir Letučij (Maks i Moric. Mal'čišeč'ja istoria v semi predelkach, in: V.A. Volodin [Hrsg.] *Antologija mirovoj detskoj literatury*. 1. Moskva 2003, S. 374-391, hier S. 387) ersetzt die deutsche Aufschrift durch das entsprechende russische Wort, „pekarnja"; der polnische Übersetzer Robert Stiller (*Maks i Moryc. Opowieść łobuzerska w siedmiu psotach oraz inne rozkoszne wierszyki dla dzieci i dorosłych z obrazkami autora*. Warszawa 2004, S. 7-59, hier S. 44) und der englische Übersetzer Percy Reynolds, der für das „Backhaus" auch die englische Entsprechung „bakehouse" wählt (*Max and Moritz. A Tale of Two Scamps in Seven Pranks*. Stuttgart 1996 [Reclams Universal-Bibliothek. 9432], S. 43), behalten die Aufschrift bei und der bulgarische Übersetzer Marko Gančev (*Maks i Moric. Cop i cap*. Sofia 1991, S. 7-54, hier S. 40) bringt ein so ‚verwischtes' Schild in den Zieltext ein, dass Rezipienten nur ahnen können, dass dort etwas geschrieben steht.

von Nationalheiligen und Königen holt die „Bubenstreiche“ buchstäblich mitten hinein in die tschechische kulturelle Tradition. Mit der Verwendung der familiären Form Véna statt des offiziellen Namens Václav und der ‚Uminterpretation‘ der beiden Leitfiguren in kindliche Übeltäter wird zugleich dem Pathos nationaler Identitätsbekundung ein ironischer Hieb versetzt. In eine ähnliche Richtung zielt die übersetzerische Wiedergabe des für viele Nichtdeutsche ‚sehr deutsch‘ klingenden Namens *Fritz* im Fünften Streich. Es geht um das Verspaar: „Denkt euch nur, welch schlechten Witz/ Machten sie mit Onkel Fritz! –“ (B, Sp. 361) Der tschechische Text lautet: „Ach, co zkusil od nich strejda,/ jménem Bedřich Hynek Švejda!“ (B/F, 35. ‚Ach, was erduldete [erlitt] von ihnen der Onkel,[35]/ namens Bedřich Hynek Švejda!‘) Indem *in einem Vers* an den Komponisten Smetana, den Dichter Karel Hynek Mácha und Hašeks Švejk erinnert wird, ist die Bildergeschichte geradezu ostentativ in die Zielkultur hereingeholt. Buschs „Papiertheater“ bekommt gleichsam auf der Seite der Übersetzung ein weiteres Spielelement: die spielerische Akkulturierung.

Solche Formen der Akkulturierung, auch der Nachvollzug von Buschs Ironie insgesamt, führen zur Frage nach den Adressaten von Fischers *Vít a Véna*. Ungeachtet der Tatsache, dass der Übersetzer mit einigen Änderungen den konkreten Adressaten, seinen Kindern, entgegengekommen ist,[36] hat er offensichtlich die Mehrfachadressiertheit der „Bubengeschichte“ erfasst und an die Zielkultur weiterzugeben versucht.

Der Philologe und Schriftsteller Fischer hat nicht nur die Mehrfachadressiertheit nachvollzogen und, wie gezeigt, die bimediale Bedeutungsbildung umfassend und kreativ umgesetzt. Vieles spricht dafür, dass er sich sogar der verborgenen und nurmehr anzitierten Intermedialität in Buschs Bildergeschichte bewusst war. Gemeint ist die Bezugnahme zum Bänkelsang, der ersten Form einer ‚Multi Media Show‘ der europäischen populären Kultur. Hier sei daran erinnert, dass der Bänkelsang, *kramářská píseň*, in Böhmen und Mähren eine ausgeprägte und intertextuell bis heute anhaltende Tradierung hat.[37] Zu den Signalsetzungen zum intermedialen Bänkelsang gehört z.B. die Vorstellung der Witwe Bolte: „Seht, da ist die Witwe Bolte“.[38] Fischer führt die Witwe zwar nicht in dieser Weise ‚mit einem Zeigestock‘ ein, er ruft jedoch, so scheint es, diese historische Tradition intermedialer Unterhaltung im „Vorwort“ auf. Dort heißt es: „Ale běda, je to bledé,/ popatřím-li, kam to vede!!/ Smutný byl to konec, žel,“ (B/F, 5. ‚Aber wehe, schlimm ist das,/ wenn wir schaun, wohin das führt!!/ Ein trauriges Ende war das, leider,‘). Hier geht die Orientierung an der Situation des multimedialen Bänkelsangs im Zieltext weiter als im Ausgangstext. Bei Busch lauten die Zeilen: „– Aber wehe, wehe, wehe!/ Wenn ich auf das Ende sehe!!–/ – Ach, das war ein schlimmes Ding“ (B, Sp. 331).

Es ließen sich einige weitere Beispiele für das Übersetzen von Bild und Text in Otokar Fischers erster tschechischer Wiedergabe von *Max und Moritz* nennen. Die Fragmentübersetzung von Ivan Til und die vollständige Übersetzung von Tomáš Kafka lassen erkennen, dass diese beiden Folgeübersetzer die Herausforderungen der Intermedialität von Buschs Bildergeschichte nicht in der Weise und in dem Umfang nachvollzogen haben wie Fischer dies vermocht hat.

---

35 Die Arbeitsübersetzung kann nicht wiedergeben, in welcher Weise Fischer hier, wie an vielen anderen Stellen auch, zielseitig Komik und Humor verstärkt: „strejda“, eine der umgangssprachlichen Varianten zu „strýc“ (‚Onkel‘), meint auch einen Tölpel, Dorftrottel.

36 Die verwendete Lexik ist sehr am Wortbestand von Kindern ausgerichtet.

37 Vgl. Brigitte Schultze: Die tschechische Ballade im 19. und 20. Jahrhundert: gattungspoetische Evolutionierung und kulturpoetischer Status, systemreferentieller und metaphorischer Gebrauch, in: *Zagadnienia Rodzajów Literackich*. XLVIII (2005), 1-2, S. 5-35, hier S. 15-18, 33.

38 Ries (wie Anm. 20, Sp. 331/33) sieht hier, fraglos völlig zu recht, eine „demonstrative Aufforderung“, welche „an die Bildweisungen des Bänkelsangs „mahnt“, der „eine der Wurzeln der moralisierenden Bildergeschichte bildet“.

Ivan Tils Fragmentübersetzung *Jan a Jíra*[39] umfasst nur den Fünften Streich, d.h. dasjenige Kapitel der Bildergeschichte, in welchem dem ichbezogenen Onkel Fritz mit Hilfe einer Maikäferinvasion eine unruhige Nacht bereitet wird. Die Unschädlichkeitsbedingung der Komik, die im Dritten und Vierten Streich durchaus in Frage gestellt ist (bei der Explosion kann der Lehrer an Leib und Leben Schaden nehmen), bleibt im Fünften Streich gewahrt. Da in Tils Fragmentwiedergabe weder das „Vorwort" noch der „Schluss" der Bildergeschichte mit übersetzt sind, lassen sich keine Aussagen dazu machen, ob dieser Übersetzer mit Buschs weltanschaulichem Pessimismus, der Mehrfachadressiertheit der „Bubengeschichte", den ironischen Brechungen in Bildern und Texten vertraut war oder nicht. Während Fischer mit dem Namenpaar *Vít a Véna* eine sowohl komikschaffende als auch markierte Form der Akkulturierung geschaffen hat, ist das Namenpaar *Jan a Jíra* (‚Johann und Georg' [Geo, Jörg]) auf keine Art markiert. Im Unterschied dazu trägt der anstelle von „Fritz" gewählte Name des Onkels, „Jeroným" (‚Hieronimus'), Züge des Altmodischen.

Die pikto-literarische Anlage in Buschs Bildergeschichte ist von Til insofern nachvollzogen, als Bilder und Verse im Sinne des Ausgangstextes angeordnet sind. Die auffälligste Abweichung findet sich nicht im Felde der Intermedialität, sondern in der aus 28 Versen bestehenden Vorstellung des Onkels. Anders als z.B. die Witwe Bolte, wird der Onkel bekanntlich nicht mit einem gemalten Porträt, sondern allein in Versen eingeführt. Dabei werden diejenigen Höflichkeitsrituale karikiert, die der ichbezogene Onkel von der jüngeren Generation erwartet.[40] Der bei Busch zusammenhängende Text ist bei Til in Vierzeiler gegliedert. Dabei sind teilweise sogar Satzgrenzen verändert.[41]

Die der Bilderfolge zugeordneten Verse geben in einigen Fällen weniger Bildinhalt weiter als der Ausgangstext. Dieser Umgang mit den Bildinhalten sei an einigen Beispielen veranschaulicht. Bei der Wiedergabe des ersten Bildes gibt es eine weitgehende Übereinstimmung von Ausgangs- und Zieltext. Bild und Text stellen den Maikäfer vor: „In den Bäumen hin und her/ Fliegt und kriecht und krabbelt er." (B, Sp. 362) Eine ähnliche Mitteilung macht die Übersetzung: „Mezi listím, tam a tu je,/ leze, zpouzí, poletuje." (B/T, 12. ‚Unter Blättern ist er hier und dort,/ kriecht, schlängelt sich durch, fliegt umher.') Das zweite Bild zeigt Max und Moritz, die freudig-lebhaft die Maikäfer vom Baum schütteln. Die Verse des Ausgangstextes lauten: „Max und Moritz, immer munter,/ Schütteln sie vom Baum herunter." (B, ebd.) In der Übersetzung gibt es insofern eine translatorische Lücke, als der Hinweis auf „sie", nämlich die Maikäfer, fehlt: „Jan a Jíra, vždycky čilí,/ třesou, co jim stačí síly." (B/T, 13. ‚Jan und Jíra, immer munter [rührig],/ schütteln, was ihnen die Kräfte reichen [was das Zeug hält].') Der Hinweis auf den physischen Einsatz der beiden Kinder, der hier an die Stelle des ‚Objekts der Begierde', der Maikäfer, getreten ist, berührt die charakteristische Offenheit der Bilder: Jeder Rezipient des Zieltextes mag nun für sich entscheiden, ob das Bild tatsächlich den Eindruck vermittelt, die Kinder gingen bis an die Grenzen ihrer Kraft.[42]

---

39 Dem Wilhelm Busch-Museum in Wiedensahl danke ich für eine Kopie dieser Übersetzung.

40 Vgl. Ries (wie Anm. 20), Sp. 361, 289-292.

41 Wilhelm Busch: *Jan a Jíra*. Páté čtveráctví. Z německého originálu W. Busche *Max und Moritz*. Přeložil Ivan Til. Ilustroval W. Busch. Brno 1944. Aus dieser Ausgabe wird im Folgenden unter der Chiffre B/T im Haupttext zitiert.

42 In der Wahl der Wendung „co jim stačí síly" kann selbstverständlich auch nichts weiter als die willkommene ‚Findung' eines Reimwortes für das Leitwort „čilí" (‚munter', ‚rege', ‚rührig') gesehen werden.

Zur Veranschaulichung von Tils übersetzerischem Vorgehen sei auch das letzte Bild herangezogen. Es zeigt den Onkel Fritz, der – hochbefriedigt – mit dem Zeigefinger auf lauter am Boden liegende ‚Maikäferreste' deutet: „Guckst'e wohl: Jetzt ist's vorbei/ Mit der Käferkrabbelei!!" (B, Sp. 368) Die Übersetzung lautet: „Jen se dobře podívejte!/ Už je po nich! Ted' se smějte!" (B/T, 25. ‚Guckt [Schaut] nur gut hin!/ Schon ist es mit ihnen [denen] vorbei! Jetzt lacht [nur]!') Während der Onkel Fritz des Ausgangstextes das „Guckst'e wohl" durchaus an sich selbst richten kann, wird im Zieltext der Bezug zu den Rezipienten verstärkt. Verstärkungen des Adressatenbezugs – wobei wahrscheinlich Kinder gemeint sind – gibt es auch an anderen Stellen des Übersetzungstextes, z.B. in der eingeschobenen Frage „Kto mi věří?!" (B/T, 22. ‚Wer glaubt mir?!') Für derartige Einfügungen müssen dann gewisse Bildinhalte von Buschs überaus ökonomisch angelegter Bildergeschichte geopfert werden. Ein Hin- und Herübersetzen zwischen Bildern und Texten bzw. ein Übersetzen von *Bild und Text* lässt Tils Fragment somit nicht erkennen. Im Unterschied zu Fischers *Vít a Véna* ist Tils Fragment eine translatorische Fassung, in der nicht die intermediale Herausforderung, sondern allein die Aufgabe des Übersetzens von Buschs Versen aufgegriffen worden ist.

Tomáš Kafkas Wiedergabe von *Max und Moritz* aus dem Jahre 2005 ist in einem völlig anderen Forschungskontext entstanden als die Übersetzungen von Fischer und Til. So wird, wie erwähnt, in einem der Begleittexte über die ‚intermediale Verwandtschaft' zwischen Buschs Bildergeschichte und heutigen Comics informiert. Der Zugang zum aktuellen Forschungskontext deutet sich in einer Reihe von Merkmalen dieser Übersetzung an. Hier ist z.B. die Rahmung reproduziert, mit welcher Busch seine Rezipienten auf die übergreifende Ironie in seiner Bildergeschichte aufmerksam macht: Bei Kafka beginnt das „Vorwort" („Předmluva") mit dem *Ach* der *lamentatio*[43] und der dazugehörigen ironischen Zitation einer repressiven Pädagogik des 19. Jahrhunderts; der „Schluss" („Konec") endet auf eine lexikalische Entsprechung zu Buschs ironischer Wortprägung „Übeltäterei": „zlobení" (B/K, 65. ‚Ärgern', ‚Ärger bereiten'). Auch das an den Bänkelsang erinnernde Kryptozitat, mit dem die Witwe Bolte vorgestellt wird, ist beachtet: „Hleďte, zde je vdova Běla" (B/K, 13. ‚Seht, hier ist [die] Witwe Běla'). Abweichungen vom Ausgangstext gibt es jedoch gerade im Felde der intermedialen Anlage von *Max und Moritz*, genauer: bei der Reproduktion von Bildinhalt und Versinhalt. Hier kommt es stellenweise zu Differenzen gegenüber dem Ausgangstext, wie sie aus anderen Übersetzungen der Bildergeschichte nicht bekannt sind.[44]

Für den Transfer der intermedialen Anlage von *Max und Moritz* ergibt sich insgesamt ein heterogenes Bild: Ähnlich wie in Fischers Erstübersetzung sind auch bei Kafka die meisten Bilder und Verse so zueinander ins Verhältnis gesetzt, wie der Ausgangstext dies vorgibt. Dort, wo im Ausgangstext die Aussage von Bild und Bildunterschrift besonders deutlich voneinander abweichen, somit die Intermedialität selbst komikgenerierend genutzt ist, wird dies auch bei Kafka nachvollzogen. Das letzte Bild des Ersten Streichs, auf dem die Witwe Bolte ihre toten Hühner „mit stummem Trauerblick" ins Haus trägt, lautet hier: „Pak s výrazem nešťastnice/ Odnese

43 Wilhelm Busch: *Max a Mořic* (wie Anm. 2), S. 11. Aus dieser Ausgabe wird im Folgenden im Haupttext unter der Chiffre B/K zitiert.

44 Besonders eingehend habe ich bislang – teilweise gemeinsam mit Beata Weinhagen und Herbert Matuschek, auch mit Studierenden der Mainzer Slavistik (vgl. Anm. 14, Anm. 3), die polnischen, daneben vor allem die russischen, englischen und französischen Übersetzungen untersucht.

je do světnice." (B/K, 20. ‚Alsdann mit dem Ausdruck einer Unglücklichen/ trägt sie sie ins Zimmer [in die Stube].') Dass die toten Tiere ‚ins Zimmer' getragen werden, mag von manchen Rezipienten als Störung, von anderen vielleicht als Signalsetzung zusätzlicher Komik aufgenommen werden. Das nächste Bild zeigt die Hühner bekanntlich auf dem Küchenherd. Die Wahl des Wortes „světnice" dürfte vor allem durch die Suche nach einem Reimwort begründet sein. Eine Diskrepanz zwischen Bildaussage und Bildunterschrift ist z.B. auch bei dem sentenzhaften Kommentar zu dem triefend nassen Schneider Böck – „Übrigens bei alledem/ Ist so etwas nicht bequem" – nachvollzogen: „Takováhle příhoda/ Není žádná lahoda" (B/K, 33. ‚Ein derartiges Vorkommnis/ Ist keinerlei Köstlichkeit [Annehmlichkeit]').

Neben derartig naher Orientierung am Bild-Text-Bezug des Ausgangstextes gibt es in dieser Übersetzung auch einige wenige Fälle eines Transfers von *Text und Bild*. Das deutlichste Beispiel hierfür könnte allerdings mehr von Fischers Vorübersetzung denn vom Ausgangstext selbst inspiriert sein. Es geht um das Bild am Eingang des Zweiten Streichs, das den hinter der weinenden Witwe *stehenden* Spitz zeigt. Während in Fischers Übersetzung eine komische Diskrepanz zwischen der Abbildung des Spitzes und der auf ‚Mops' bzw. ‚Möpschen' lautenden Bildunterschrift geschaffen ist, ruht die komische Diskrepanz in Kafkas Übersetzung auf der abgebildeten Bewegungslosigkeit des Hundes und der gegenteiligen Aussage der Bildunterschrift: „Ach, znovu tu Běla pláče/ A její špic *kolem skáče*" (B/K, 21. ‚Ach, erneut weint Běla hier/ Und ihr Spitz *springt umher*'.)

Abweichend von Fischers *Vít a Véna* liefern die Bildunterschriften in Kafkas Übersetzung jedoch auch Informationen, für die es in den Bildern selbst gar keinen Anhaltspunkt gibt. Während z.B. im Dritten Streich der Ausgangstext nichts dar über sagt, woher Max und Moritz ihre Säge haben – „Sägen heimlich mit der Säge" (B, Sp. 348) –, heißt es bei Kafka: „Přinesli si pilu z dílny" (B/K, 29. ‚Haben sich eine Säge aus der Werkstatt mitgebracht'.) Im Sechsten Streich, in dem der „Bäcker, mit Bedacht" sein „Backhaus zugemacht" „hat", erfährt der Rezipient aus der Bildunterschrift, dass der ‚alte Bäcker', der ‚doch ein solcher [‚so beschaffen'] sei', ‚Sein Haus mit drei Schlössern zugeriegelt' habe („Starý pekař však už taky/ Svůj dům zavřel na tři zámky." B/K, 5l). Auf dem Bild hantiert der Bäcker mit einem relativ großen Schlüssel an einem Schloss. Auch wenn beim übersetzerischen Transfer der Relation von Bild-Aussage zu Text-Aussage Abweichungen vom Ausgangstext unausweichlich sind, schaffen solche narrativen Zusätze Beeinträchtigungen für die Bildergeschichte: Zum einen stehen die narrativen Ergänzungen, zumindest teilweise, der spezifischen Ökonomie, d.h. der „lakonischen Kürze",[45] von Buschs Versen entgegen; zum anderen ist in die Relation und Gewichtung von Bild und Text, somit in die intermediale Bedeutungsbildung selbst eingegriffen. Mit dem Mehr an bildunabhängiger Information wird der Text den Bildern gegenüber verstärkt.

Eine solche Verstärkung der wortgestützten Information kommt in Kafkas Übersetzung wiederholt auch darin zum Ausdruck, dass eine Bildunterschrift Geschehen vorwegnimmt bzw. vorwegnehmend expliziert, das der pikturale Teil der Bildergeschichte erst später sichtbar macht. So zeigt z.B. das fünfte Bild des Ersten Streichs die Hühner der Witwe Bolte, die gerade nach den im Hofe verlegten Brotstückchen geschnappt haben. Die Bildunterschrift des Ausgangstextes lautet: „Hahn und Hühner schlucken munter/ Jedes ein Stück Brot hinunter" (B, Sp. 334). Die Übersetzung lässt wissen: „Jak kohout, tak jeho slípky/ Zhltnou chléb a s ním i nitky" (B/K, 15.

45 Sautermeister (wie Anm. 18), S. 6115.

‚Wie der Hahn, so verschlingen auch seine Hühner/ Das Brot und mit ihm auch die Fädchen'). Auch wenn der Ausgangstext bereits mitteilt, dass die Brotstückchen „hinuntergeschluckt" werden, bleibt der Text hinter dem Informationsangebot der Bilder zurück: Erst das sechste Bild zeigt die durch Fäden miteinander verbundenen Hühner. Kafkas Übersetzungstext verschafft somit dem Medium *Text* einen deutlichen Informationsvorsprung.

Eine Privilegierung des Mediums *Text* liegt z.B. auch dann vor, wenn Vorgänge, die von einem Bild zum folgenden mitgedacht werden müssen, in der Übersetzung narrativ ausgeführt sind. Das Beispiel schließt an die besprochene Bilderfolge des Ersten Streichs an. Das neunte Bild zeigt die an einem Ast hängen gebliebenen Hühner. Die Bildunterschrift lautet: „Ach, sie bleiben an dem langen/ Dürren Ast des Baumes hangen. –" (B, Sp. 336) Die entsprechende Bildunterschrift der Übersetzung teilt mit: „Naposledy ještě vzlétli,/ Ted' visí na suché větvi." (B/K, 17. ‚Schließlich flogen sie noch empor,/ Jetzt hängen sie an einem trockenen Ast.') Während die Bildunterschrift des Ausgangstextes – im Sinne der Erzählung in Bildern – eine neue Situation beschreibt, formuliert diejenige des Zieltextes ein Nacheinander (‚Schließlich' – ‚Jetzt'), wie dies für wortgestützte Erzählungen kennzeichnend ist. Eine wiederum andere Form der Privilegierung des literarischen Bestandteils der Bildergeschichte liegt am Ende des Sechsten Streichs vor, wo zweimal die Bildunterschriften den dazugehörigen Bildern vorangestellt sind (B/K, 57f.). Ein solcher Eingriff in die Bild-Text-Relation muss nicht auf den Übersetzer zurückgehen; er kann auch drucktechnisch, d.h. verlagsseitig, begründet sein.

Festzuhalten ist in jedem Fall, dass Kafkas Wiedergabe von *Max und Moritz* im Hinblick auf die intermediale Bedeutungsbildung kein klares Konzept erkennen lässt. Abweichend von den gattungspoetischen Merkmalen der Bildergeschichte überhaupt, auch von Buschs *Max und Moritz*, wird dem textuellen, literarischen Anteil der bimedialen Form – tendenziell – ein Vorrang eingeräumt.

Anders als in Fischers Übersetzung ist diejenige Kafkas nicht auf den sprachlichen Horizont von Kindern zubewegt. Das weitgehende Ersetzen der reinen Reime durch Assonanzen wie auch markierte sprachliche Formen lassen annehmen, dass Kafka bei Buschs „Bubengeschichte", völlig zutreffend, von Mehrfachadressiertheit ausgeht. Das Missverständnis von bloßer Kinderliteratur ist somit vermieden.

III.

Der translatorische Umgang mit der pikto-literarischen Intermedialität von Buschs *Max und Moritz* in den drei tschechischen Übersetzungstexten lässt tendenziell drei verschiedene Lösungen erkennen. In Fischers bemerkenswert kohärenter und homogener Wiedergabe liegt, mit Görlach formuliert, der „Idealfall" vor: die Übersetzung von *Bild und Text*. In Tils Fragmentübersetzung ist allein die Orientierung am *Text* zu erkennen, die mit einem gewissen Verlust an Information einhergeht. Kafkas Übersetzung ergibt bemerkenswert heterogene Befunde, d.h. die pikto-literarische Bedeutungsbildung ist nicht konsequent erfasst und nachvollzogen: Neben Bild-Text-Kompositionen, die dem Ausgangstext folgen und einzelnen Bezugnahmen auf Bild und Text gibt es *eine gewisse Privilegierung der sprachlich gebotenen Fabel*. Dabei ist, das sei betont, die grundlegende Poetik von Buschs Bildergeschichte weiterhin zu erkennen. Bei allen drei Fallbeispielen, vor allem den beiden vollständigen Übersetzungen, könnten weitergehende Analysen zusätzlichen Forschungsertrag bringen. Selbstverständlich verdienten auch die übersetzerischen

Herausforderungen von Buschs Sprache und Versen eine eigenständige Untersuchung.[46]

Es sei bedacht, dass auch bei der hier untersuchten pikto-literarischen Intermedialität einer theoretischen Grundlegung gewisse Grenzen gesetzt waren: Wenn z.B., Peter Bonati folgend, der Comic u.a. aufgrund der „conästhetischen" Wahrnehmung von Bildergeschichten unterschieden wurde, so ist darauf hinzuweisen, dass es zu der Rezeption von Text- und Bildelementen beim Comic eine überaus kontroverse Forschungsdebatte gibt.[47] Dies hat ohne Frage weitgehend mit dem breiten Spektrum von Bild-Text-Bezügen in Comics zu tun. Für die vorliegende Untersuchung musste eine prägnante Unterscheidung zwischen Comic und Bildergeschichte genügen. Auch im Hinblick auf Buschs Bildergeschichten selbst – die graphische Ausgestaltung, gezielte Bezüge zwischen dynamischen Bildkompositionen und Signalsetzungen auf der Textebene – weiß die neuere Forschung mehr als hier berücksichtigt werden konnte.[48] Als Gegenstand der historisch-deskriptiven Übersetzungsforschung ist die pikto-literarische Intermedialität von Bildergeschichten bislang kaum untersucht. So ist das tschechische Fallbeispiel nurmehr ein Anfang.

Literatur

Beer, Ulrich (1982). *...gottlos und beneidenswert: Wilhelm Busch und seine Psychologie,* München: Ehrenwirth

di Blasi, Johanna (2007): Nimm Feder und Tintenfass. Wilhelm Busch gilt heute als der Großvater des Comicstrips. Zu seinem 175. Geburtstag haben wir einige seiner Enkel eingeladen, sich von seinem Werk anregen zu lassen. Hier finden Sie die gesammelten Streiche heutiger Cartoonisten. Ein Erbfall, in: *Göttinger Tageblatt. Eichsfelder Tageblatt* (14.4.2007), S. 33–34

Bonati, Peter (1983). Schema, Spiel und Fülle. Aspekte im Bildergeschichtenwerk von Wilhelm Busch, in: *Wilhelm-Busch-Jahrbuch*. 49, S. 46–61

Busch, Wilhelm (1944). *Jan a Jíra. Páté čtveráctví,* Z německého originálu W. Busche Max und Moritz přeložil Ivan Til. Ilustroval W. Busch, Brno: Jíchovo nakladatelství

Busch, Wilhelm (1996). *Max and Moritz. A Tale of Two Scamps in Seven Pranks,* Stuttgart [Reclams Universal-Bibliothek. 9432]

Busch, Wilhelm (1991). *Maks i Moric. Cop i cap*, Sofia: EOS

Busch, Wilhelm (2003). Maks i Moric. Mal'čišeč'ja istoria v semi predelkach, in: V.A. Volodin [Hrsg.] *Antologija mirovoj detskoj literatury*. 1, Moskva: Avanta+, S. 374–391

Busch, Wilhelm (2004). *Maks i Moryc. Opowieść łobuzerska w siedmiu psotach oraz inne rozkoszne wierszyki dla dzieci i dorosłych z obrazkami autora,* Warszawa: Oficyna naukowa

Busch, Wilhelm (1959). *Vít a Véna*, přeložil Otokar Fischer, Praha: SNDK

Dolle-Weinkauff, Bernd (2000). Comics für Kinder und Jugendliche, in: Günter Lange (Hrsg.): *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur* 1: Grundlagen und Gattungen. Hohengehren, S. 495–524

Ewers, Hans-Heino (1990). Das doppelsinnige Kinderbuch. Erwachsene als Mitleser und als Leser von Kinderliteratur, in: Dagmar Grenz (Hrsg.): *Kinderliteratur – Literatur auch für Erwachsene? Zum Verhältnis von Kinderliteratur und Erwachsenenliteratur*, München, S. 15–24

Foret, Martin (2005). Komiksový pradědeček Wilhelm Busch, in: Wilhelm Busch: *Max a Mořic,* Translation Tomáš Kafka, Praha: Kalich, S. 7–9

46 Muttersprachler des Tschechischen haben z.B. im Zusammenhang einer Lehrveranstaltung an der Universität Mainz hervorgehoben, dass Kafkas Übersetzung Lust auf eine linguistische Analyse mache.

47 Z.B. Mahne (wie Anm. 11), S. 45-48.

48 Z.B. Jakubowski, Feldmann (wie Anm. 12), S. 8-12, 17f., 23.

Görlach, Manfred (2007). Nachwort, in: Wilhelm Busch: *Max und Moritz polyglott,* München: DTV (dtv. 10026), S. 149–157

Jakubowski, Katharina – Feldmann, Daniel: Text und Bild bei Wilhelm Busch und Robert Gernhardt, in: Linse. Linguistik-Server Essen. Universität Duisburg-Essen. www.linse.uni-essen.de/linse/esel/arbeiten/Busch_Gernhardt.pdf

Kraus, Joseph (1985). *Wilhelm Busch mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt.* Reinbek b. Hamburg: Rowolht (rororo monographien. 163), S. 47

Mahne, Nicole (2007). *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung,* Göttingen: UTB (UTB. 2913)

Ries, Hans (2002). Max und Moritz, in: Wilhelm Busch: *Die Bildergeschichten*. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Bearbeitet von Hans Ries. Unter Mitwirkung von Ingrid Haberland. I: Frühwerk. Hannover: Schlütersche, Sp. 1276–1381

Sautermeister, Gerd (1972). Max und Moritz: Eine Bubengeschichte in sieben Streichen, in: *Kindlers Literatur Lexikon. 7*, Darmstadt: Kindler

Scott, Carole (1999). Dual Audience in Picturebooks, in: Sandra L. Beckett (Ed.): *Transcending Boundaries. Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, New York, London: Garland, S. 99–110

Schultze, Brigitte (2005). Die tschechische Ballade im 19. und 20. Jahrhundert: gattungspoetische Evolutionierung und kulturpoetischer Status, systemreferentieller und metaphorischer Gebrauch, in: *Zagadnienia Rodzajów Literackich*. XLVIII, 1–2, S. 5–35

Schultze, Brigitte (2007). Wilhelm Buschs Max und Moritz slavisch: Variantenbildung im Zeichen von Textverständnis, Intermedialität und kultureller Differenz, in: *Gutenberg Jahrbuch 2007,* Wiesbaden: Verlag Otto Harrassowitz, S. 221–237

Schultze, Brigitte – Weinhagen, Beata (2006). Intermedialität, kulturelle Differenz und andere Herausforderungen an Übersetzer: Wilhelm Buschs Max und Moritz polnisch, in: *Zeitschrift für Slawistik* 51, 4, S. 459–479

Schwarz, Alexander (2004). Sprachwissenschaftliche Aspekte der Übersetzung von Comics, in: Harald Kittel u.a. (Hrsg.): *Übersetzung. Translation. Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. 1. Berlin, New York: de Gruyter, S. 676–683

Willems, Gottfried (1998). *Abschied vom Wahren – Schönen – Guten. Wilhelm Busch und die Anfänge der ästhetischen Moderne*. Heidelberg: C. Winter (Jenaer germanistische Forschungen. NF. 3)

von Wilpert, Gero (2001). Illustration, in: *Sachwörterbuch der Literatur,* Stuttgart: Kröner, S. 367

Resumé

Nehledě k několika nedorozuměním jsou obrázkové příhody známého německého autora Wilhelma Busche Max und Moritz – s překlady do více než 70 jazyků – velkým translátorským úspěchem. Zmíněná nedorozumění se týkají 1. zřetele k adresátovi (adresáti jsou děti a dospělí), 2. postoje vypravěče k „rošťáckým klukům“ a k dospělým (Buschovo zobrazení dětí i dospělých je ironické, bez jakýchkoliv iluzí o soběvztažné lidské povaze) a 3. statusu obrázků (tyto nejsou ani ilustrace, ani komiksy, které by byly pojímány „konesteticky“ s textem, je to nabídka samostatného výkladu, většinou s umístěním před texty).

Překladatelé mají čtyři možnosti, jak docílit proměnlivost v intermediálním významotvorném procesu nejen díla Max und Moritz ale také jiných, srovnatelných obrázkových příhod: 1. tím, že jednotlivé obrázky vypustí, 2. tím, že jednotlivé obrázky pozmění – obrázek zvětší, zmenší, retušují, 3. tím, že obrázky a texty uvedou do jiného vzájemného poměru než tomu bylo v originálu a 4. tím, že se při překladu nebudou řídit jenom samotnými verši, ale současně i obrázky. Naprosto právem označuje Manfred Görlach překlad obrázku a textu jako „ideální případ“.

Pro porovnání překladů byly v našem případě k dispozici tři české verze: překladatelské zpracování Otokara Fischera Vít a Véna z raných 30. let (tisk 1959), fragmentární překlad Ivana Tila Jan a Jíra z roku 1944 a překlad Tomáše Kafky z roku 2005.

Celkem tedy existují tři překladatelské varianty: Fischer překládá text i obrázky, Til pouze text (zčásti s určitou redukcí obsahu obrázků) a Kafka preferuje na určitých místech jako médium

text. A ještě jedna zvláštnost: V českých překladech byla silněji než v překladech do jiných jazyků a kultur podchycena a translátorsky převedena Buschem připomenutá a uvedená kramářská píseň (Bänkelsang). Obzvlášť u Kafky vystupuje populární ´Multi Media Show´, kramářská píseň, silně do popředí.

Univ.-Prof. Dr. Brigitte Schultze (emerit.)
at the Institute for Slavic Studies of Mainz University,
has been doing research in a number of philological fields and beyond,
including Russian, Polish and Czech literatures,
translation studies, cultural studies and others.
Kontakt:
schultze@uni-mainz.de

Perspektíva „inteligentného oka“: dialóg medzi kubizmom a literatúrou v prózach Josefa Čapka pre Almanach na rok 1914

Dáša Beracková

Kríza myšlienkového sveta umeleckej moderny, ktorej ďalekosiahlym dôsledkom sa stalo prehodnotenie poňatia umenia ako magického zrkadla, kde človek túži vzhliadnuť tajomstvo svojho ´ja´, v prospech zaujatia hľadaním systému postihujúceho autonómiu umeleckého výrazu voči logike ´vonkajšej skutočnosti´[1], našla v dobovom českom kultúrnom prostredí najmarkantnejšiu reflexiu v oblasti výtvarného umenia. Táto situácia do značnej miery rezonuje i v principiálne podobnej literárnej iniciatíve, *Almanachu na rok 1914*. Jednak je tu teoretická reflexia tejto zmeny paradigmy formulovaná práve z perspektívy výtvarníctva (esej Vlastislava Hofmana Duch přeměny v umění výtvarném, *Almanach na rok 1914*, s. 49-56)[2], a zároveň sa v jej ´praktickom´ uplatnení, troch prozaických prácach Josefa Čapka realizuje zmienená intencia presvedčivejšie než v kvalitatívne rôznorodých ukážkach poézie, v ktorých sa generačne, profesijne i nadaním široké spektrum autorov pokúšalo vysporiadať s adekvátnym doložením predstavy o inovatívnej podobe poézie.

Ako konštatujú už dobové recenzie, v *Almanachu* patria „naprosto teoreticky urobené“ práce Josefa Čapka, ktorých úmyslom je „způsob (písania) modernější, mnohem bližší moderním obrazům“[3] k najprehľadnejším pokusom o uplatnenie princípov, k akým toto kolektívne vystúpenie smerovalo.[4] Odlišnosť Čapkových prác však nie je tak nápadná kvôli kvalitatívnemu presahu ostatnej produkcie Almanachu. Ich výraznosť spočíva skôr v ´intermediálnom´ charaktere tohto pokusu, a síce,

1 Na podklade zmienenej premeny sleduje cesty z moderny vo vizuálnych umeniach i literatúre (a práve v momentoch ich možnej korešpondencie) Hans Belting (Belting 1998), ktorý poukazuje na stratégie avantgardného umenia usilujúceho o nahradenie narcistického vzhliadania sa v umení, charakteristického pre estetickú skúsenosť moderny inými typmi tvorivej skúsenosti (ktoré však v konečnom dôsledku vedú k problematizácii inej podoby narcizmu).

2 Esej bola uverejnená i v časopise *Der Sturm* (V.H.: Der Geist der Umwandlung in der bildenden Kunst. In: *Der Sturm* IV, 1913, 190/191. s. 146–147).

3 „Pro Almanach…bylo nutno napsat ještě nějaké prózy a bratr, který byl silně znechucen jednou básní, která mu dala strašnou práci a nakonec se nepodařila, byl tak nepovolný, že ničím se nedal pohnout k nové práci. A přece to bylo velice zapotřebí; nemohu Vám to ani vyložit, jak na tom záleželo, abychom tam měli ještě nějaké věci a právě věci určitého způsobu. Zůstalo to tedy na mně a vlastně nerad, jen z výsměšné zlomyslnosti vůči literátům, napsal jsem tři zcela krátké věci, naprosto teoreticky dělané, jež proti jejich způsobu psaní znamenají způsob modernější, mnohem bližší moderním obrazům“ (v dopise J. Pospíšilovej z 24.7. 1913. Cit. podľa Opelík 1980, s. 89).

4 Dobové recenzie vyčítali *Almanachu na rok 1914* práve nedostatok kvalitných textov, ktoré by boli presvedčivým pilierom pre princípy poetiky, ktorú sa títo autori usilovali presadiť. Recenzia v časopise *Umělecký měsíčník*, v rámci súdobej českej kultúry jednom z najdôležitejších periodík zaoberajúcich sa moderným umením, konštatuje, že „…ideová náplň almanachu se tedy koncentruje v pracích dvou zbývajících autorů – ve verších Karla Čapka a prózách Josefa Čapka“, aj keď iba ako analógia francúzskej literatúry, vcelku však považuje autor recenzie práce bratov Čapkovcov za náznak pohybu a premýšľania (porov. *Umělecký měsíčník* 12).

že zaujatie J. Čapka pre dôsledky „prelomenia uzavretej formy“[5] vo výtvarnom umení sa uskutočňuje ako možnosť overiť relevantnosť spomenutej myšlienky iným než výtvarným estetickým výrazom. Ako je známe, išlo o nadviazanie predovšetkým na princípy umenia označovaného ako kubistické, na tomto mieste však nie je potrebné pristavovať sa obšírnejšie pri histórii recepcie a interpretácie kubizmu medzi českými výtvarníkmi.

V tejto súvislosti však nie je nepodstatné podotknúť, že až preklad Apollinairovho *Pásma* Karlom Čapkom v r. 1919 a poézie ďalších moderných francúzskych básnikov v r. 1920[6] podnietil u nastupujúcej generácie intenzívnu a hlavne aktívnu recepciu modernej literatúry porovnateľnú s intenzitou recepcie moderného maliarstva na prelome prvých dvoch desaťročí 20. storočia. Pre ozrejmenie pozoruhodnosti Čapkovej pôsobnosti medzi dvoma estetickými systémami pripomeňme, že *Almanach na rok 1914* bol v prvom rade mienený ako polemika s dekadentným estetickým výrazom opierajúcim sa o predstavu psyché utiekajúcej sa pred banalitou každodennosti do vyššej sféry umenia. Príležitosť navrátiť poéziu zo „slonovinovej veže“ ku, ako to v podobnej súvislosti charakterizuje Karel Čapek, „životu živému“[7] nachádzajú autori *Almanachu*, samozrejme, v impulzoch bergsonovskej filozofie udávajúcej ´základný tón´ ich poetike voľného verša[8]. I keď v časti almanachovských básní nie je ´nová´ poetika úplne odpútaná od myšlienkového sveta, s ktorým títo autori polemizujú, programové zameranie na prehodnotenie výrazových možností voľného verša signalizuje, že záujem o pomenovanie vzťahov medzi svetom umeleckého diela a ´mimoumeleckou skutočnosťou´ sa pre uvažovanie o literatúre stáva naliehavou témou. Dôraz na isté otázky ´ontológie´ umenia sa zdá byť práve miestom, kde je relevantné hľadať dotyk literatúry s výtvarným umením. Navyše samotní výtvarníci spolupracujúci na Almanachu prezentovali hľadanie novej orientácie v literatúre ako obdobu paradigmatickej premeny vo výtvarnom umení. V tomto zmysle a vzťahujúc sa priamo k programovému úsiliu almanachovských básnikov interpretuje V. Hofman vo svojej eseji možnosti, ktoré poézii otvára voľný verš:

> „Moderní umění jest silná touha zmáhati realitu; již tím, že jest principiální, odtrhuje se od živého a syrového podkladu skutečnosti, a veškero jeho úsilí jest přehodnotiti masivní dynamiku života do konstrukce a do abstraktního povrchu, oduševnělého průchodem ducha. Jeho postup je zduchovnění a zformování, přeměnění světa ve stav ideality, v úhrn autonomních forem. Ale samo slovo ´forma´ nabývá v něm odlišného smyslu: neznamená již formu ozdobnou, neboť v tom bylo by pro moderního ducha málo praktického, čistotného a odborného; rovněž ne formu přírodní, napodobenou podle přírodních věcí a odkukanou z průběhu fysického světa. Moderní forma jest věcná; není ani imitací předmětů, ani symbolem věcí, nýbrž sama jest věcí, je s ní nakládáno jako se zcela samostatnou věcí, velmi nezávislou na tom, je-li nebo není-li podobna nějakým naturálním předmětům (…)
>
> A jak toto hnutí [moderného výtvarného umenia] rozrušilo svou intensitou mnohé pojmy a estetické celky, jež platily za hotové a absolutní, tak rozložilo již i mechanickou homogennost děje veršem uvolněným, který se nově organizuje a hledá svou zákonnou vazbu“ (zvýr. V.H., s. 51, 55–56).

---

5 Takto označuje iniciovanie iných výrazových možností než zobrazenie prostredníctvom perspektívy Daniel-Henry Kahnweiler vo svojej práci *Der Weg zum Kubismus* z r. 1915, ktorá v dobovom kontexte predstavuje jednu z najdôležitejších reflexií paradigmatickej premeny vo výtvarnom umení.

6 Vydané pod názvom Francouzská poesie nové doby.

7 Približne v období vzniku *Almanachu na rok 1914* je K. Čapek požiadaný o predhovor k zbierke básní S.K. Neumanna *Kniha lesů, vod a strání*. V ňom formuluje rozdiel medzi Neumannovou ´bergsonistickou´ poetikou „života živého“ a dekadentnou vysokou štylizáciou „života žitého“ (porov. Čapek 1914. s. 5–7).

8 Podrobne o štruktúre voľného verša autorov *Almanachu na rok 1914* a polemickom zameraní voči podobám voľného verša v symbolistickej a dekadentnej poézii Miroslav Červenka: *Dějiny českého volného verše*, 2001, najmä s. 38–62.

Čapkov textový pokus je v kontexte dobovej českej literatúry pozoruhodný predovšetkým v zmienených súvislostiach a ako taký preto, že v porovnaní s predchádzajúcimi zámermi o priblíženie literatúry istým črtám výtvarnej moderny sa v jeho prózach podoba komunikácie medzi moderným maliarstvom a literatúrou uskutočňuje z významne modifikovaného hľadiska. V štúdii *Mezi poesií a výtvarnictvím* poukazuje Jan Mukařovský na postup priameho odkazovania, „slovesnej transpozície" „rukopisu" secesného ornamentu do básnických figúr vyjadrujúcich farebné odtiene a línie, ktorými sa básnici sympatizujúci s estetikou secesného výtvarníctva pokúšali priblížiť poéziu maliarstvu (Mukařovský 1941)[9]. Charakter rozdielu medzi zmieneným a Čapkovým postupom pri ´preberaní´ impulzov z výtvarného umenia vlastne naznačuje, prečo je menej problematické hovoriť o secesnej literatúre oproti komplikovanému vzťahu medzi kubistickým maliarstvom a tzv. kubistickou literatúrou. Ak sa pre kubizmus charakteristické vypäté úsilie o odhalenie systému sveta umeleckého diela a o deklarovanie jeho autonómnosti vzhľadom na ´vonkajšiu skutočnosť´ uplatňuje i v literatúre, deje sa tak už ináč než „slovesnou transpozíciou" podoby obrazov. Preto sa nazdávam, že nie sú na mieste interpretácie vykladajúce kubistické tendencie Čapkových próz ako literárnu podobu (ktorou je v dôsledku mienený opis) kubistického obrazu[10] a prehliadajúce zásadnú skutočnosť, že výtvarná inšpirácia, ktorá za Čapkovými textami nepochybne stojí, sa v nich (programovo) realizuje už v znamení inej paradigmy než napr. spomenutá podobne otvorená komunikácia literatúry so secesným maliarstvom, ktorej zámerom bolo taktiež podloženie istých tendencií v literatúre myšlienkami tematizovanými vo výtvarnom umení.

Ak chceme porozumieť súvislosti medzi prózami Josefa Čapka a moderným výtvarným umením, je potrebné uvedomiť si, že nejde o paralely medzi motívmi týchto textov a motívmi na plátnach určitých maliarov. Hľadanie takejto súvislosti môže len ťažko prekročiť hranicu subjektívnych asociácií vypovedajúcich málo o korelatívnosti Čapkových textových prác s moderným maliarstvom a myslením o umení. Niet pochýb, že za Hofmanovými formuláciami i za Čapkovými textami stojí intenzívna interpretácia princípov kubizmu predovšetkým. Hovoriť však v tejto súvislosti o textoch J. Čapka ako o kubistickej literatúre či dokonca o literárnej (kubistickej) koncepcii by určite nebolo primerané. Ak sám Čapek poukazuje na spätosť svojich próz s modernými obrazmi, je tým mienená skôr náväznosť na naznačený ideový kontext moderného maliarstva. Z neho asi najvýraznejšie na myšlienku, že predpokladom pre porozumenie ´nemimetickému´ umeniu je z podstaty iné rozlišovanie ´kontúr´ vecí než to, na základe ktorého sú vo ´vonkajšej skutočnosti´ opätovne identifikované. Tematizácia umeleckého výrazu, ktorý V. Hofman charakterizuje ako „substitúciu veci v umeleckej skutočnosti" sa v Čapkových textoch, samozrejme, nedeje prostredníctvom obdobne radikálnej problematizácie jazykovej sémantiky a semiotického procesu ako v experimentálnej literatúre ovplyvnenej myšlienkovým svetom kubistického maliarstva, ktorej ukážkovými autormi sú Gertrude Steinová či Pierre Reverdy.[11] Prózy pre *Almanach* sú „z výsměšné zlomyslnosti vůči literátům" mienené ako príspevok do diskusie súdobého českého literárneho kontextu a ako

9 J. Mukařovský upozorňuje tiež na nie bezvýznamnú okolnosť, že v náväznosti na Rieglovu a Worringerovu koncepciu umenia ako výrazu „umeleckého chcenia" sa v danom období záujem o možné intermediálne vzťahy v umení zintenzívnil i v oblasti akademickej kunsthistórie (ako o tom svedčí vplyv práce O. Walzela *Wechselseitige Erhellung der Künste* z r. 1917).

10 Od takéhoto predpokladu sa však odvíja väčšia časť interpretácii raných próz Josefa Čapka.

11 Okrem toho (aspoň pokiaľ mi je známe) ani u J. Čapka, ani u iného z českých umelcov sympatizujúcich s kubizmom nie je doložená reflexia tejto kubistickej literatúry.

také zacielené na ´praktické´ podloženie programovej myšlienky, že tvorba (moderného) textu, tak ako (moderného) obrazu má do činenia so systémom, ktorý nie je s „vonkajšou skutočnosťou" priamo zviazaný. Nazdávam sa, že relevantnosť hovoriť o súvzťažnosti Čapkových textov a kubizmu ako jednej z najvýraznejších tendencií dobového výtvarného umenia sa vzťahuje práve k zmienenému momentu, k tematizovaniu umeleckého tvorenia ako procesu, kedy sa v intelektuálnom svete umelca rozkladá zažitá podoba vecí a nanovo sa organizuje v systéme odlišného založenia.

V textoch s názvom *Tři prózy* tematizuje Čapek toto podstatné východisko moderného umenia v niekoľkých variáciách. Myšlienka konštituovania ´umeleckej skutočnosti´ ako prelamovania „uzavretej formy" zobrazovacej konvencie je v nich reprezentovaná motívom „inteligencie oka" prevádzajúceho tvárnosť vecí do nových kontextov.[12] V prvej próze s titulom *Procházka* (*Almanach na rok 1914*, s. 39-41) sa „inteligentné oko" aktivizuje ako zraková perspektíva rozprávača, ktorý opisuje pole svojho pohľadu. Nápadne systematicky, zameriavajúc sa najskôr na horizontálny, potom na vertikálny rámec označuje veci prostredníctvom najvýraznejších vizuálnych príznakov. Po udelení tejto funkcie znakov ich umiestňuje do „priestoru" textovej kompozície, ktorý nimi vypĺňa „do najposlednejšieho miesta". Tematizácia ´premeny´ opakovaného rozpoznávania objektov vo ´vonkajšej skutočnosti´ na organizovanie znakov v ´umeleckej skutočnosti´ zdôrazňuje zaťaženie inej než zobrazovacej funkcie média: skreslenie opisu, ktorý by napomáhal opätovnej identifikácii vecí, podnecuje re-konštrukciu významov v kontextoch, ktoré nie sú podmienené zobrazovacou konvenciou. S týmto akcentom súvisí tiež funkcionalizácia grafickej podoby textu, keď sú priestorové zmeny pozície rozprávača pri pohybe vpred vyjadrené grafickým členením:

> „Po světlé cestě, místo po místu, na zaprášené silnici postupuje ku předu konám procházku:
>
> podél silnice jdou příkopy se špinavou vodou, dále po straně jsou kopretiny, kymácející se bílé kytky v trávě, v příkopech a kolem ustupujících tyčí telegrafu křičí vrabci, pod plechovou klenbou nebe rýsuje svou dráhu velký pták spouštěje na zem dolů své chraplavé volání;
>
> slunce teple hřeje opírajíc se každým paprskem o jeden bod a všemi paprsky o každý atóm, až je zaplněn celý prostor do nejposlednějšího místa –
>
> Na pravo i na levo opouštím věci, návrší, domy, spěchající vlak, jedno podívání, jedno pokynutí a zase dále a jsou tu zas nové,
>
> stromy s řinoucími se lístky v chvějivém pohybu tichá zelenost, a přes ni se ohýbá mírný vítr, ostře vykrojené listy s jemně vystříhanými vroubky a zoubečky jako z papíru, jeden každý je znát v znehybnění – to je lípa,
>
> a pak zase zelenost do dálky splývající – (…)
>
> Krásná je taková procházka, když všude je světlo, slunce hřeje a ukazuje cestu, vzdálenost od jednoho místa k druhému, a mezi nimi bílá cesta, po které jdu, potkávám, míjím, zvolna přecházím, a jsou tu zas nové: (…)
>
> když pokračuji ve své cestě a když pak jsem potkal dívku v červené bluse a prostovlasou, má pružné tělo, jak pěkně se drží v bocích, i její chůze je hezká;
>
> podívali jsme se na sebe a oba si myslíme, že ji něco žertovného povím: ´Kš kš, miláčku, není třeba tak pospíchat, raději bychom mohli jíti spolu´-
>
> nedá slovo k slovu, ale na odpověď se usměje rty, očima i v tvářích, až celá je úsměv a za bílými zuby smích ještě půvabnější stoupá dokola a rozlévá se, kam až mohu dohlédnout;"

12 Analýza problematizovania vzťahu medzi podobou senzuálneho vnímania skutočnosti a jej stvárnením v systéme kubistickej maľby podmienila bohaté ´zrakové´ pojmoslovie, aké sa spája snáď so všetkými dôležitými interpretáciami kubizmu. O „inteligencii oka" hovorí v nadväznosti na Herberta Reada Arnold Gehlen (Gehlen 1960). Problém autonómie zobrazenia objasňuje Max Imdahl ako napätie medzi „zrakom opätovného poznávania" a „tvorivým videním" (Imdahl 1974, s. 325–365).

Ako naznačuje ústredný motív znamenia vyslaného rozprávačom („...ale ještě jsem udělal svůj barevný signál a zamával jím na všechny strany, aby nic nescházelo:/zamával jsem praporkem znamení: Na shledanou"), nejednoznačné významy sa otvárajú zrozumiteľnosti, ak adresát nehľadá bezpodmienečne konvenciou motivované vzťahy, ale, naopak, prijme ako kľúč k porozumeniu predpoklad, že nevyhnutnosť (vyjadrená motívom úplnosti, ktorý prózu uzatvára: „aby nic nescházelo"), na základe ktorej sa konštituuje poriadok sveta umenia, je autonómna práve vzhľadom k tejto konvencii.

Asi najzjavnejšou tematizáciou spomenutých myšlienok je motív premeny v próze *Událost* (*Almanach na rok 1914*, s. 41–42), kde oko rozprávača prelamuje siluetu identifikovanú zrakom opätovného poznávania ako violončelo a pretvára ju na znak pre podobu ženského tela. Naliehavosť takéhoto preusporiadania je podnietená účinkom výrazu ´umeleckej skutočnosti´ (´premenu´ vizuálnej podoby violončela na krivky ženského tela iniciuje a jej trvanie podmieňuje intenzívny hudobný zážitok), a v tejto súvislosti sprostredkovaná ako naplnenie natoľko zreteľnej nevyhnutnosti, že ju rozprávač označuje ako kolektívne pozorovanú udalosť (´premenu´ videli všetci prítomní):

> „Nejvíce ze všeho bylo slyšet hru cella, jež znělo hlasem nejsilnějším a nejsmutnějším. Byl to hlas tak silný, že všichni jsme viděli, jak rozvinulo své křivky a oživilo své plochy pohybem podivným, který zasahoval až do diváků a rušil jejich podobu, až bylo nahá žena s překrásně vykrojenými boky a oble vypnutým zadkem, úpěnlivě prosící cellistu, aby ji obejmul. On se nad ní skláněl, naslouchal a její prosbu nevyplnil; když pak skončila hudba, viděl jsem také, že to bylo jen cello a nikoli žena k obejmutí."

V tretej z Čapkových próz *Vodní krajina* (*Almanach na rok 1914*, s. 42) je tematizované napätie medzi situáciou opätovného poznávania a tvorivého nazerania. Motív stúpajúceho zraku pozorujúceho premeny vzhľadu krajiny sa stretáva s motívom obrátenej logiky priestoru a času (nehybná rieka a ubiehajúca krajina), ktorý signalizuje zmenu perspektívy: od okamihu, kedy pohľad opätovného poznávania stráca schopnosť rozlíšiť v zrkadlení na vodnej hladine kontúry krajiny sa v texte jej označenie výrazom „odraz" mení na pomenovanie slovom „obraz" a prostredníctvom tohto posunu je zdeformovanej ´vonkajšej skutočnosti´ umožnená nová tvárnosť „vodnej krajiny":

> „Může vzniknouti takové místo a zdání, že řeka uzavřená do krajiny již neplyne a zastaví se v sobě v utkvění nezachytitelném rafiemi času. Ale krajina podél břehů zachází, ztrácí se jako vidina ve snu a zvolna opouští ten utkvělý prostor. To všechno je pak jako zvláštní oblast v průsvitném minerálu, jehož všechny molekuly jsou z čistého živlu vody, ačkoliv je vidět i krajinu, stromy, skály a domy. Sladký tlak urovnané volnosti je jasný a stejnoměrný vzhled jednoty, jako když se ve snách zjevují krajiny pod vodou (…) Jako zdání chladné obrazy, tiché a rovné odrazy, podivně vážný soulad, zkonejšení a mír bez kazu.
>
> Čisté a rovné obrazy stoupají v hlubokém spojení, v rythmu zastaveném a trvajícím se v sobě shlížejí chladné plochy, kamkoli na pohled hlubiny skrz sebe procházející.
>
> Oblaka utkvěla v hlubokých rovinách daleko dole i nad hlavou, vysoké skály sestupují k hladinám, oblouky mostu jsou zdvojené tak jako přízrak."

Naznačený aspekt Čapkových próz snáď ozrejmuje funkciu myšlienkového sveta moderného maliarstva v tomto dialógu medzi dvoma estetickými systémami o možnostiach výrazu, v ktorom by bola postulovaná autonómnosť umenia voči ´vonkajšej skutočnosti´, podmieňujúca funkčnú nezávislosť média na zobrazovacej konven-

cii. V tomto zmysle sa zdá byť mienená i „výsmešná zlomyseľnosť voči literátom“. V súlade s programovým dištancom autorov *Almanachu na rok 1914* od vysokej autoštylizácie dekadentných básnikov je v Čapkových prózach čitateľná sympatia k zmenenej priorite v uvažovaní o umení, podnietenej okrem iného presvedčením, že ´ontológia´ umenia si v tejto chvíli vyžaduje formulovanie otázok iného zamerania než položila modernistická koncepcia umenia ako zrkadlenia ´tajomného rozmeru ja´.

Literatúra

Almanach na rok 1914 (1913). Praha

Belting, Hans (1998). *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*. München: Beck

Čapek, Karel (1914). Předmluva. In: S.K. Neumann: *Kniha lesů, vod a strání*. Praha: Spolek výtvarných umělců Mánes, s. 5–7

Červenka, Miroslav (2001): *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host

Gehlen, Arnold (1960). *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt am Main / Bonn: Athenäum

Imdahl, Max (1974). Cézanne-Braque-Picasso. Zum Verhältnis zwischen Bildautonomie und Gegenstandssehen. In: *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 36, s. 325–365

Kahnweiler, Daniel-Henry (1958). *Der Weg zum Kubismus* [1915]. Stuttgart: Hatje

Mukařovský, Jan (1948). Mezi poesií a výtvarnictvím [1941]. In: Mukařovský, J.: *Kapitoly z české poetiky 1.* Praha: Svoboda, s. 253–274

Opelík, Jiří (1980). *Josef Čapek*. Praha: Melantrich

Zusammenfassung

Im Aufsatz Die Perspektive des „intelligenten Auges“: ein Dialog zwischen dem Kubismus und der Literatur in den Prosatexten Josef Čapeks im Almanach auf das Jahr 1914 wird auf die Absicht Josef Čapeks hingewiesen, seine für den der Ästhetik der dekadenten Literatur gegenübergestellten Almanach auf das Jahr 1914 geschriebenen Prosatexte anhand der grundlegenden Gedanken der modernen Malerei, insbesondere der des Kubismus, zu gestalten. Diese intermediale Übertragung hatte zum Ziel, im tschechischen Kulturmilieu, wo die Reflexion der Krise der modernistischen Kunstkonzeption prägnanter in der bildenden Kunst als in der Literatur zum Vorschein kam, das Medium der Literatur als ein System zum Thema zu machen, dessen Wesensart von der Konvention des Wiedererkennens der Dinge in der Außenwelt unabhängig ist. Dies wird in Čapeks Prosatexten Ein Spaziergang, Ein Ereignis und Wasserlandschaft anhand des Motivs der Perspektive des „intelligenten Auges“ ausgestaltet, in dem einer der leitenden Gedanken des Kubismus, die Spannungen zwischen, um die Begriffe Max Imdahls zu benutzen, dem „wiedererkennenden“ und dem „sehenden“ Sehen in Erscheinung tritt.

Mgr. Dáša Beracková
Je doktorandkou v Ústave českej literatúry a teórie literatúry
Filozofickej fakulty Univerzity Karlovej v Prahe.
Kontakt:
dasaberackova@gmail.com

Vliv výtvarného umění na literaturu v desátých letech minulého století

Eva Štědroňová

Dominantní postavení výtvarného umění v uměleckém kontextu, který je spjat s literární tvorbou moderny před první světovou válkou, se projevilo zvláště v přesunutí důrazu z obsahových složek na složky strukturní a v hledání stejných tvárných principů pro celou oblast umělecké tvorby.[1] Konstatuje to i S. K. Neumann v bilancujícím článku *Povšechný stav českého umění před válkou* z dubna 1915:

> S velkou nevolí vytýkala před válkou část české kritiky radikálnímu směru nové české poezie, že se snaží užíti pro svou lyriku principů nejmladší moderny malířské. To byla výtka již zásadně pochybená. Neníť pražádných důvodů proti tomu, aby veškero umění určité doby bylo ovládáno nejen stejným duchem (což jest očividné pravidlo), ale i stejnými tvárnými principy (což bývá pravidlo latentní). Naopak je to vždy v dějinách umění nejšťastnější případ (…) Považuji tedy principielní souvislost a vzájemný zevní styk umění výtvarného s uměním slovesným za jednu z hlavních podmínek zdravé umělecké kultury…
>
> (Neumann 1973, s. 492, 495).

Literatura přebírá z výtvarného umění důležitý společný princip pojetí umění jako výrazu a z toho vyplývající soustředění na problematiku formy. Při hlubším pohledu na desátá léta také vyvstanou dvě skutečnosti, příznačné pro modernistickou tvorbu tohoto období. Jednak je to distance od mimetického principu, kterou přímo programově deklarovala předválečná moderna, a dále vzájemná provázanost různých druhů umění, zejména potom už zmíněné určující postavení výtvarného umění a jeho všestranný vliv na literaturu.[2] Všestranností tohoto vlivu míníme fakt, že se nejedná pouze o vztahy v rovině estetické či inspirační, ale především o tendence upřednostňující bezprostřední vazby v obraznosti, v přejímání strukturních principů a tvarových prvků. Ctižádostí modernistické předválečné tvorby bylo dosáhnout účinků výtvarného umění především ve formálním ztvárnění. Lze to doložit mnoha citáty; uveďme alespoň jeden z článku K. Čapka *Několik poznámek*

1 Srov. též Stromšík 2002.

2 Skutečnost, že v desátých letech bylo v uměleckém kontextu bohatém na avantgardní výboje středem pozornosti především výtvarné umění a úvahy o něm, dokládá i řada příkladů. Např. v rané publicistice bratrů Čapků jednoznačně převažoval zájem o malířství. Výtvarná problematika vzbuzovala větší pozornost i tehdy, když ji doprovázely úvahy o literatuře (v recenzi Martenovy *Knihy silných* věnovali pozornost pouze Martenovu výkladu umělců výtvarných, zatímco objevný esej o Lautréamontovi *Zastřený profil* nechali bez povšimnutí). Dominantní pozici výtvarného umění v dobovém uměleckém kontextu připomněl i František Langer v rozsáhlé přednášce věnované srovnání generace předválečné moderny s poválečnou avantgardou: „My jsme na moderním malířství shledali, že literární Moderna nás omrzela pro svou věčnou analýzu, ustavičnou disonanci, pomíjivý impresionismus, kdežto nám se chtělo syntézy, kompozice, kladu, výstavby, tak jako jsme to viděli u svých kamarádů malířů nebo ještě více architektů“ (Langer 2000, s. 245–246).

k moderní literatuře, v němž autor charakterizoval převládající úsilí moderní české literatury před první světovou válkou:

> Nikdo netvrdil by rozhodněji než já, že problém nové literatury je problémem formy; věřím dokonce, že vrcholem moderní poezie byla by forma tak ideální a duchová, tak stylová a autonomní, jaké dosahují moderní výtvarná umění.[3]

Pro dobový kontext je příznačné poměrně značné experimentální úsilí mladých autorů, v jejichž tvorbě tak v rozmezí několika let probíhal prudký proces stylových proměn. Snahám o výraznou konstrukční záměrnost bezpochyby napomohl i souběh novoklasicismu s kubismem, což umocňovalo pozornost vůči stavebním složkám uměleckého díla.

V *Uměleckém měsíčníku* (1911–1914) − avantgardním předválečném periodiku, které vydávala kubisticky orientovaná Skupina výtvarných umělců, v níž spolu s výtvarníky byli zastoupeni i literáti (Langer redigoval UM po celou dobu vydávání časopisu) − se zájem o německý novoklasicismus časově kryl s teoretickou reflexí kubismu.

Ke kvalitativní proměně umění přispěla zvláště **osobitá recepce kubismu**; tento směr nebyl vnímán pouze jako jeden z dobových *ismů*, ale jako umělecká metoda umožňující prohloubené a všestranné poznání skutečnosti. Zobrazováním věcí z různých pohledů a jejich rozkládáním na jednotlivé prvky se nezvyšovala jenom citlivost ke svébytnosti uměleckého díla, ale také porozumění pro složitou povahu předmětů a jejich vztahů, zájem o vnitřní uspořádání celistvého obrazu reality. Například pro Karla Čapka bylo poznání specifických hodnot přítomné doby jedním ze znaků modernosti a tento postulát patřil k charakteristickým rysům jeho předválečné kritické činnosti. Kubismus a kubistické teorie měly pro Čapka mnohem větší intelektuální a formotvorný potenciál než ostatní tehdejší směry a tendence. V kubismu především spatřoval relevantní metodu poznání skutečnosti a tvůrčí způsob s výrazným podílem intelektuální a konstruktivní složky.[4]

V oblasti literární tvorby kubismus inspirativně působil na vytváření nových podob narativity, na takový **způsob vyprávění, pro nějž je charakteristické potlačení dominantního vypravěčského stanoviska ve prospěch plurality pohledu.**[5] Příznačným rysem části modernistických próz z desátých let je moderní (vnitřní) časoprostor a princip konfrontace různých hledisek, který má základ v kubistickém principu mnohosti prostorových forem a zorných úhlů.[6]

---

3 Článek je součástí polemiky mezi K. Čapkem a F. X. Šaldou o postoji k novým uměleckým směrům v české i zahraniční literatuře. Přehled 12, 1913–1914, č. 3, 10. října 1913, s. 53–54. Čapek, Karel. *O umění a kultuře I.* Praha: Čs. spisovatel 1984. s. 333.

4 Srov. Čapek, Karel. 2. výstava Skupiny výtvarných umělců v Obecním domě. *O umění a kultuře I.* Praha: Čs. spisovatel 1984, s. 220–224. 43. výstava Spolku výtvarných umělců Mánes; tamtéž, s. 297–302. 3. výstava Skupiny výtvarných umělců; tamtéž, s. 315–319. Dopis K. Čapka S. K. Neumannovi z května 1914. In *Viktor Dyk, St. K. Neumann, bratři Čapkové. Korespondence z let 1905–1918*. Praha: Nakladatelství ČSAV 1962, s. 95.

5 Srov. Anděl 1991, s. 378–383.

6 Karel Čapek ve stati *Moderní umění* (K 45. výstavě Svazu výtvarných umělců Mánes pod Kinského zahradou) z března 1914 charakterizoval tvárné prostředky kubismu jako „promítnutí více prostorových názorů v jeden obrazový kontext; uchopení předmětu z více stran i z kolika vzdáleností; rozdělení a juxtaponování názoru barevného, šerosvitného a lineárního a jich architektonické a rytmické včlenění do obrazu“ (Čapek 1984, s. 375). K zjištění, že princip zmnoženého hlediska má základ v prostorové kompozici, dospěla rovněž Marie Mravcová v interpretační studii věnované próze *Hora* z Božích muk: „Doklady komponování s uplatněním zmnoženého hlediska lze tedy shledávat již v Čapkově knižní prvotině. Jak víme, stal se tento princip nástrojem pro narativní i kompoziční naplnění autorovy relativistické a velkoryse tolerantní noetiky: svět, lidé a události se jeví vždy jinak podle toho, z jaké pozice, z jakého úhlu se na ně nahlíží. I sama tato noetika se nám ovšem jeví jaksi – druhotně − prostorová“ (Mravcová 1999, s. 509).

Takovou podobu má řada textů z obou samostatných prvotin bratrů Čapků, sbírek *Boží muka* a *Lelio* (obě vyšly 1917), dále některé povídky R. Weinera a rovněž sedm prozaických textů F. Langera z let 1912-1914, z nichž většina vyšla v Uměleckém měsíčníku.

V těchto prózách je silně oslaben časový rozměr a tím i jejich epičnost – děj a příběhy jsou pouze v náznacích a někdy absentují zcela; výrazné zastoupení má dialogický prvek v podobě rozmluv postav a rovněž vnitřní monolog (např. u R. Weinera). Redukce časového rozměru se konkrétně projevuje převahou přítomného času nad minulým. V mnohých z těchto próz jsou události vyprávěny vesměs jako „přítomné" vůči momentu vyprávění. Např. začátek *Utkvění času*:

> Proč ten, na koho myslím, jenž sklání se nad psacím stolem, proč je tak nehybný, proč čeká a naslouchá, že se něco stane vně něho.
>
> (Čapek 1981, s. 81)

Užitím přítomného času se tak popisované dění aktualizuje, referující vyprávění se posouvá do sebereflexivní, subjektivní polohy.

Na druhé straně je rozvíjena charakteristika prostorová. Prostor je v těchto prózách pojat jako existenciální kategorie; není redukován pouze na obraz vnějšího světa, je důmyslně konstruován a sémantizován. To mimo jiné znamená, že i prostorové, zejména krajinné útvary mají znakový charakter, tedy dva významy – věcně dějový a symbolický. Do této kategorie prostorových motivů náleží zvláště motiv *hory*, *lomu*, *propasti* a *plochy*. V prostorové kompozici má také základ i princip zmnoženého hlediska.

Uplatnění postupů výtvarného umění (znaků výtvarnosti) v próze, které vedlo k výrazné evokaci vizuálních kvalit vyprávění, nalezneme patrně v největší míře vedle J. Čapka a R. Weinera[7] zejména u Františka Langera, autora s mimořádně vyvinutým výtvarným smyslem, jak si toho ostatně povšiml už kritik K. Sezima v souvislosti s autorovou druhou povídkovou knihou *Snílci a vrahové,* (Sezima 1930, s. 294). Melodie křídlovky v povídce *Veselé troubení* je charakterizována prostředky týkajícími se výhradně zrakového vnímání – je *jako jehly a je žlutá, plní prostor místnosti, tlačí se na její stěny, strop, vytlačuje z místnosti vzduch, místnost je naplněna tímto troubením jako dýmem, konec písně křídlovky vyběhne z otevřených dveří do chodby a schodiště…* (Langer 2000b, s. 295). Ve dvou Langerových prózách, které knižně vyšly poprvé až ve 12. svazku *Spisů Františka Langera* nazvaném *Zasuté objevy* (2002), jsou v duchu svébytné vztahové struktury kubismu, v intencích kubistického rozkladu a skladu, formovány i některé fragmenty situací. V povídce *Zamžené zrcadlo*[8] starší muž pozoruje v oroseném zrcadle svůj nezřetelný obraz, na němž vystupují *pouze nejhmotnější rysy, jedině obvod hlavy, šířka čela, brady, jenom velikost a odlehlost očí… neurčité značky a rozměry*; spěchající žena v próze *Denní epizoda …každou vzdáleností, kterou… ujde, jen samu sebe dostihuje a navrátí do svého celku jako část sebe, kterou předeslala. A tak čím více se blíží svému cíli, tím jest úplnější a celejší*. V okamžiku, kdy se dívá do výkladní skříně, *opět její celistvost přestává, zase se rozděluje na množství jednotlivých představ*, v jiném okamžiku *všecky tyto roztěkané postavy shrne opět do sebe*.

---

7 Transpozici výtvarných postupů do literatury (slovesného média) u R. Weinera sleduje Zuzana Stolz-Hladká ve stati Expresionistická estetika v díle Richarda Weinera. In *Hledání expresionistických poetik*. České Budějovice: Jihočeská univerzita 2006. s. 189–209. O výtvarné perspektivě v raném díle Weinera píše rovněž Marie Langerová v monografii *Weiner*. Brno: Host 2000, s. 23–27.

8 V Uměleckém měsíčníku, kde povídka vyšla, je na protistraně reprodukováno kubistické zrcadlo na toaletním stolku od Pavla Janáka.

Autorovo sepětí s výtvarnou sférou potvrzuje i zobrazení tématu muže a ženy z povídky *Denní epizoda*, která patří k prózám, jež jsou ztvárněním kuboexpresionistické estetiky výtvarného umění. Závěrečné setkání dvojice je pojednáno v ryze duchovní rovině a je zcela v souladu s jeho výtvarným zpracováním, v němž, jak uvádí M. Lamač v souvislosti s kuboexpresionistickou tvorbou, zůstává erotická stránka tohoto vztahu v pozadí a i objímající se postavy (např. Gutfreundovy reliéfy *Souzvuk* a *Dvě postavy* z let 1911–1912) jsou jednoznačně pojaty jako duchovní splynutí (Lamač 1988, s. 496).

Oba výrazové systémy – výtvarný a literární - mají rovněž společné náměty, symboly a tvarové prvky. Jedním z nejvýznamnějších článků dobového zobrazovacího paradigmatu byla *plocha* (velmi často plocha vodní hladiny, často i plocha ve smyslu geometrického útvaru tvořícího hranici nějakého tělesa nebo vzniklého pohybem nějaké čáry). *Jediná plocha, rybník nebo kaluž*, k nimž ochrnutá stará žena přirovnává svůj život v Langerově povídce *Vpodvečer*, patří k dobové symbolice, užívané pro vyjádření relativizace časoprostorového uspořádání světa a řady negativních pocitů s tím souvisejících. S velkou výrazovou a významovou účinností je zmiňovaný motiv plochy užit v Langerově povídce *Tančila*:

> Věci byly ne jako věci, ale jako plochy. Domy nebyly jako domy, ale jako duté kostry, přehozené plátnem, do plátna jsou vystříhána okna a namalovány obchodní tabule. Ani řeka nebyla řekou, ale jen pohyblivým lesklým povrchem, i pahorky i nebe byly jen přikrytou prázdnotou… Více pro mne nebylo než povrch věcí, které byly nehybné, povrch, který byl lhostejný, jenom, že zde stál, ale za ním byla prázdnota a nic.
>
> (Langer 2000b, s. 282)

Kubistické pojetí formálních a významových stránek plochy a prostoru, chápající plochu jako klid a objem jako fikci pohybu, rezonuje rovněž ve filozofické reflexi K. Čapka *Utkvění času*. Současně má v této próze důležité uplatnění také motiv *hrany* jako nejvýraznějšího formálního prvku kubismu. V kubistickém sochařství byla hrana chápána jako zprostředkovatel přechodu mezi plochou a iluzivním objemem, mezi klidem a pohybem, stáním a děním, byla spojnicí vnějšího a vnitřního světa (Srp 1994, s. 66). V Čapkově próze závěrečnou fázi proměny prostoru v plochu charakterizuje mrtvý bod, v němž utichá veškeré dění a svět je jako by bez pohybu. Hrdina prózy je *s veškerou svou úzkostí a nemohoucností uložen v tichu*, tj. v ploše, která symbolizuje stav *nebytí*, čas, který utkvěl – a opět ožívá zas až pod dojmy zvuků přicházejících zvenku. Toto oživení je spojeno se začleněním do prostorových souvislostí vnějšího světa a ty jsou pojednány v duchu kubistické výtvarnosti:

> Svět v nehybné ploše se rozpadl nehlasnou explozí; věci hranaté a masivní se tyčily praskajíce, člověk u svého stolu se rozložil všemi směry prostoru cítě své bohaté rozvrstvení a své pohyby ponořené do světa. Hrany a úhly všech věcí se ozývaly drsným šuměním prostoru.
>
> (Čapek 1981, s. 82)

Podobné zobrazení prostoru nalezneme i v jiných prózách, např. v Langerově povídce *Veselé troubení*; kubistická inspirace je patrná jak v geometrii tvarů (čtyřhran bloku domů a pokoje, lomené čáry, linie, plochy), tak i v popisu krajiny, který je založen na odstupňovaných, paralelně rozvržených horizontálních plánech, dynamizovaných diagonálami domů a kopců. Přesně takovou podobu má moderní krajina např. na Kubištových obrazech *Pohled na Vršovice*, *Cementárna v Braníku* nebo *Krajina s kostelem*; oba umělce spojoval také zájem o předměstské čtvrti.

Pro dobovou výtvarnou i literární sféru je rovněž příznačné využití biblického námětu umučení sv. Šebestiána, tématu, které v českém malířství sloužilo ke zdůraznění *existenciálních a krizových stavů moderního umělce* (Srp 1994, s. 66). Takto je také pojat v jednom z nejvýznamnějších kuboexpresionistických obrazů, v *Umučení sv. Šebestiána* B. Kubišty (1912), v obraze, který je pokládán za malířův skrytý autoportrét, a obdobně uchopen i v novele Fr. Khola[9] *Spravedlnost* (Rozmary lásky), která má do jisté míry charakter novely programní (Khol 1915).

Hojně zastoupený v předválečném umění je také např. motiv *hry* a *hráčství* (v malířství obrazy E. Filly, B. Kubišty, A. Procházky a A. Pittermanna-Longena; v literatuře povídka O. Theera *Hráč* a F. Khola *Hráči*). Námět hráčů přerůstá v umění této doby svůj běžný významový smysl a stává se výrazem vnitřního neklidu moderního člověka.

V dobové literární tvorbě se setkáváme i s pokusy o formování malířských představ slovesným projevem (slovem) a také o transpozici výtvarných postupů do literatury. V obou případech dochází k maximální redukci časových rozměrů daných motivů a naopak k rozvoji jejich prostorové charakteristiky. Nejzřetelnějšími příklady prvního postupu jsou dvě prózy Josefa Čapka z Almanachu na rok 1914 – *Vodní hladina* a *Událost*. Druhou variantu přejímání strukturních principů z malířství reprezentují prózy, které transponují výtvarné postupy do literatury, jak je tomu např. v povídce *Loučení s včerejškem* R.Weinera, jejíž výtvarnou inspirací je obraz *Jezdci* od Františka Kupky.[10] Zmíněná povídka je pokusem o vytvoření slovesného ekvivalentu výtvarného díla, usiluje o vyjádření celkového dynamického rytmu Kupkova obrazu. V obou těchto typech próz je narušena lineární schematičnost vyprávění ve prospěch simultaneity, důraz je položen na koexistenci představ a jejich kondenzaci, na vyjádření naladění a postojů tvůrce, což vše ovlivňuje i podmínky recepce textu. Je rovněž zpřítomňován samotný akt fabulace, vyprávění reflektuje samo sebe jako významotvorný akt.

V některých prózách je při ztvárnění tématu **využito intertextového momentu, který se podílí na tvorbě dalších významů syžetové situace**. Představuje nepřímý odkaz k výtvarnému kontextu, zvláště ke konkrétním obrazům. Švýcarská bohemistka Zuzana Stolz-Hladká (Stolz-Hladká 2006, s. 189-209) ve studiích věnovaných intermediálním vztahům připomíná v této souvislosti upozornění Reinharda Iblera na Weinerův citát obrazu *Výkřik* Edvarda Muncha v povídce *Prázdná židle* (Stolz-Hladká 2006, s. 189-209 a 2002, s. 67) a odkaz Oldřicha Králíka na Weinerův pohled médiem obrazů Utrilla a de Chirica.[11] Intertextovosti je využito i v Langerově povídce *Tančila* z povídkového souboru *Snílci a vrahové.* V této próze jak akcent

9 Khol literárně debutoval s čapkovskou generací (i když byl zhruba o deset let starší, narodil se 1877). V akademických *Dějinách české literatury* je zařazen do kapitolky věnované próze předválečné moderny, do stylových souvislostí s novoklasicismem. Jeho beletristika však směřovala k tvorbě literatury středního proudu. Ve válečné době, kdy píše své poslední prózy, jsou již bratři Čapkové, Weiner i Langer v prostoru expresionistických poetik. Také Khol cítí potřebu hledat nové možnosti literární stylizace a nalézá je v aktualizaci určitých textových souvislostí, tedy v intertextualitě. Zatímco zmiňovaní autoři redukují časoprostorové určenosti a směřují k totální redukci tradičních epických struktur, Khol naopak své epice vytváří bohatý kulturně historický kontext. I on hledá nové prostředky k významově vrstevnatější literární výpovědi o lidském osudu, tak zproblematizovaném a znejistěném válečnými událostmi – odkazy k jiným textům, jež začleňuje do textů svých, významovými vazbami k jiným uměleckým kontextům. Oproti metodě přenášení děje do nitra postav a transformace vnějšího prostoru v prostor vnitřní, příznačné pro prózy modernistické, Khol postupuje cestou rozšiřování literárního kontextu a aktualizace jeho určitých významů.

10 Srov. Stolz-Hladká 2002, s. 64–79.

11 Srov. též Málek 2002, s. 33–69.

položený na motiv tance (soustředění na taneční pohyb vyčteme už z titulu, který se stává i určitým interpretačním klíčem), tak i evokace oblouku mezi tancem a smrtí (fiktivní obraz *dívky, která tančí a oblouk směrem k smrti se jí zdvíhá zákeřně a nepozorovatelně pod nohama)* připomíná obraz Edvarda Muncha *Tanec života*. Latentní zpřítomňování Munchova obrazu prohlubuje v Langerově próze pohled do nitra děje a stvrzuje pesimisticky laděnou symbolistní rovinu.

I u dalších próz z téže sbírky lze zaznamenat aluze zapojující autorské podání námětu do širšího uměleckého kontextu. V případě povídky *Předoucí Herakles* je to odkaz k jedné z výtvarných interpretací herkulovských námětů (epizoda popisující Herkulovu návštěvu u lydské královny Omfaly), která v *renesančním a zejména v barokním malířství ilustruje představu o nadvládě ženy nad mužem* (Hall 1991, s. 156–7). Podobné pojetí nalézáme také v čapkovských juveniliích.

Rovněž v povídce *Zuzana v lázni a starci* z osobitého prozaického triptychu je ztvárněn námět, který se stává ve výtvarném umění počínaje renesancí příležitostí pro zobrazení ženské nahoty. V Langerově próze je obraz koupající se hrdinky výrazně vizualizován a obdařen atributy (labutě, mušle, delfíni), jimiž je připomínán jiný námět evropského malířství, a to zrození Venuše (Hall 1991, s. 447). K tomu přispívá i atmosféra scény, její šerosvit; nahá žena je zahalena parou a jako by z mlhy vystupující.

Náznakové navázání na Manetův obraz *Bar ve Folies-Bergère* nalezneme v povídce Františka Khola *Zrcadlo v baru*. O tématu Manetova obrazu napsal P. Wittlich, *že může být přečteno také jako kontrast mezi jedincem a davem, mezi realitou života a iluzorním životem davu a pak ještě radikálněji jako symbol odcizení nebo pomíjejícnosti života…* (Wittlich 1986, s. 16). A právě tento kontrast mezi realitou života a jeho iluzivní podobou je vlastním tématem prózy *Zrcadlo v baru*.

Závěrem krátké shrnutí. Iniciační role výtvarného umění, zvláště kubistického malířství, spočívá zejména v tom, že vyjadřovací inovace, jimiž výtvarné umění prošlo v prvním desetiletí, nabývají na obecnější platnosti a podílejí se na formování nového pojetí umění, na novém poměru umění a reality a na výrazné objektivizaci a ontologizaci uměleckého díla. Zájem o tvarovou problematiku vedl mladé umělce k vnímání uměleckého díla jako autonomní reality, jako tvaru, *který upozorňuje na sebe sama* (J. Opelík). Pod vlivem výtvarného umění literatura vědomě překračovala mnohé ze svého tradičního vymezení, snažila se oprostit od dosavadních způsobů vyjádření (ztvárnění), které již považovala za příliš konvencionalizované, a tedy svazující. A co je podstatné – v modernistické próze desátých let dochází zcela zásadním způsobem k narušení tradiční lineární schematičnosti českého vyprávění s noeticky závazným smyslem díla a vytváří se nový model epiky, který se v různých podobách a fázích rozvíjí po celé dvacáté století až podnes.

Literatura

Anděl, Jaroslav (1991, ed.). *Český kubismus 1909–1925,* Stuttgart: Gert Hatje

Čapek, Karel (1981). *Boží muka. Trapné povídky,* Praha: Čs. spisovatel

Čapek, Karel (1984). *O umění a kultuře I*, Praha: Čs. spisovatel

Hall, James (1991). *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*, Praha: Mladá fronta

Khol, František (1915). *Rozmary lásky,* Praha: Spolek českých bibliofilů

Lamač, Miroslav (1988). (kapitola o kuboexpresionismu). In: *Osma a Skupina výtvarných umělců,* Praha: Odeon

Langer, František (2000a). *Tvorba z exilu*, Praha: Akropolis

Langer, František (2000b). *Povídky I*, Praha: Kvarta

Langerová, Marie (2000). *Weiner,* Brno: Host

Málek, Petr (2002). Alegorie marnosti. K dílu Richarda Weinera, *Slovo a smysl*. Časopis pro mezioborová bohemistická studia I, č. 2, s. 33–69

Mravcová, Marie (1999). Mezi lomem a horou, *Česká literatura*, č. 5, s. 504–509

Neumann, Stanislav Kostka (1973). *Stati a projevy IV,* Praha: Odeon (Knihovna klasiků)

Pomajzlová, Alena – Mikulejská, Dana – Boublíková, Juliana (1994, red.). *Expresionismus a české umění 1905–1927,* Praha: Národní galerie

Sezima, Karel (1930). *Masky a modely*. Studie o domácí próze soudobé, 2. vyd., Praha: J. R. Vilímek

Srp, Karel (1994). Výraz a stylizace: k expresionistickému autoportrétu. In *Expresionismus a české umění 1905-1927*, Praha: Národní galerie

Stolz-Hladká, Zuzana (2002). Médium řeči – reflexe a realizace u Richarda Weinera, *Česká literatura* 50, č.1., s.64–79

Stolz-Hladká, Zuzana (2006). Expresionistická estetika v díle Richarda Weinera. In: Bauer, Michal (ed.) *Hledání expresionistických poetik,* České Budějovice: Ústav bohemistiky FF Jihočeské univerzity, s.189–209

Padrta, Jiří – Lamač, Miroslav (1992). *Osma a Skupina výtvarných umělců*. Teorie, kritika, polemika, Praha: Odeon

Stromšík, Jiří (2002). Recepce evropské moderny v české avantgardě, *Svět literatury: časopis pro novodobé literatury*, 23/24, s.019–060

Wittlich, Petr (1987). *Umění a život – Doba secese* (Praha: Artie)

Summary

This contribution focuses on the influence of the art (and painting) on the modernistic prose of the 1910s. Its initiating role, especially that of the cubist painting, consists in that the expressive innovation obtains a general validity and participates in the forming of the new conception of the art, the new relationship of the art and reality and to marked objectivization and ontologization of the artistic work. The consideration transfers from the content components to the formal components. The interest in the formal aspects led the young artists to the perception of the work of art as an autonomous reality, as the form a *that draws attention to itself* (J. Opelík). Under the influence of the art and painting, the literature surpasses much from its tradional specificity, tries hard to liberate from the traditional forms of expression, which if considered too conventional and hence binding. And what is substantial − in the modernistic prose of the 1910s, there appears – in a significant way − the destruction of the traditional linear schematizm of the Czech narration with its noetically obligatory sense of the work – and a new model of epic is formed, which, in various forms and phases has been developing throughout the 20th century up to now.

PhDr. Eva Štědroňová, CSc.
Literární historička a vysokoškolská pedagožka,
působí na katedře bohemistiky Pedagogické fakulty Technické univerzity v Liberci.
Ve své odborné činnosti se věnuje zvláště problematice české literatury
a kultury v desátých letech 20.století.
Kontakt:
E.Stedronova@seznam.cz

Karel Teige: Požadavky „nového umění" na pozadí tvorby poetismu

Zuzana Malá

Počátky proměn v teoretickém přístupu k umění u Karla Teiga můžeme vysledovat už v obou sbornících skupiny Devětsil. Teigova studie *Nové umění proletářské,* která celý Revoluční sborník otevírá, ještě vyjadřuje jeho souhlas se sociálním posláním tvorby a s uměním naplňovaným ideologických obsahem, avšak závěrečná Teigova studie *Umění dnes a zítra* je již obecně interpretována jako vykročení směrem k poetismu, i když stále s výrazným zřetelem k lidovosti, se snahou vrátit umění zpět do života.[1] Teige ostře odsoudil galerie a muzea jako konzervy tvorby pro měšťáky a v souladu s touto myšlenkou začal logicky hledat umění v oblastech, které už společnost přirozeně asimilovala. Měšťák chodí do divadel, do muzeí a na výstavy, lid chodí do kina, které žije poezií a lidovou literaturou. Teige později nachází v plakátu, fotografii a filmu ideální propojení zábavy pro masu lidí, autentické zachycení skutečnosti, a především splnění požadavku funkčnosti a účelnosti.[2]

I literatura se má z kina poučit především v otázce lidovosti. Jména jako Jules Verne, Karl May či příběhy z bufalobilek mají napříště představovat tu pravou literaturu lidu.[3] Znamená to tedy, že tvorba, která byla do této doby považována za sféru umění, je označena za lživou, akademickou a za poplatnou falešnému artismu. „Nové umění" se tak ocitá v dosavadní sféře zábavy a často osciluje až na hranici uměleckého braku. Je představeno jako umění internacionální, lidové a kolektivní, současně pak především jako hravé a zábavné, se schopností vytvořit v poválečném chaosu nový platný řád života. Jasně vyslovený požadavek účelnosti a funkčnosti umění výtvarně dokumentuje Sborník nové krásy Život II.

Zřetelná výtvarná profilace sborníku podtrhává novou roli vizualizace v umění a výběr témat, fotografií či plakátů dokazuje, že umění je náhle prezentováno do té doby neuměleckými formami či artefakty. Nacházíme zde obrazy letadel, zaoceánských parníků, automobilů, cirkusových šapitó, lokomotiv a montážních hal; to vše představeno prostřednictvím dokumentární nikoliv umělecké fotografie. Zdá se, jakoby právě jen artefakty z našeho každodenního života na sebe mohly přijímat možnosti uměleckého vyjádření. Tyto předměty díky propojení funkčnosti a modernosti představovaly ideální naplnění požadavků „nového umění"; jejich poetická

1 Šalda toto hodnotí jako Teigův velký omyl: „Toto kladení rovnítka mezi umění a život, toto popírání poesie jako umění jest právě čirý romantismus – týž romantismus, který pan Teige jinak zatracuje tak ostentativně (Romantičtí umělci jsou defektní individua)" Šalda 1928, s. 122.

2 „Ne slova na svobodě, ale indiánka je účelnou literaturou." Karel Teige v dopise Artuši Černíkovi, prosinec 1922).

3 Podobný požadavek je vyřčen i v souvislosti s výtvarným uměním, které má vymizet z výstav stejně jako současná literární produkce z akademických knihoven.

krása byla dialekticky doplňována konstruktivní tvořivostí. Je zjevné, že teorie poetismu vtáhla do centra uměleckého dění periferní druhy umění, avšak domnívám se, že se v těchto deklamacích odehrál rovněž odvážný pokus přemístit pomyslnou nálepku umění nově na soubor věcí dosud určených ke každodennímu praktickému užitku. Ozvláštněním existence předmětů z naší všední reality snažil se poetismus ukázat svět jako nekonečný prostor imaginace, radosti a štěstí.

Věda a technika svým rozvojem oslňovaly člověka ztraceného v poválečném chaosu. Umění či tradice předchozí epochy byly Teigem prohlášeny za staré, individualistické a nevhodné pro poslání „nového umění", které Teige vnímal jako nepřetržitý proud energie, inspirace a svobody pro každodenní život. Aby však umění mohlo přetvářet a osvobozovat člověka, muselo nejprve osvobodit sebe sama, v literatuře tak logicky osvobodit slova. Vliv Marinettiho veršů inspiruje Teiga k zavedení matematických zkratek a báseň či povídka se přibližuje k formě pásma, stále častěji doplňovaného výtvarnými prostředky. Potřebu vizuálních aspektů u autorů umění poetismu dokumentuje výstižně Šalda: „Zrak musí být udivován tak, jako by poprvé se rozevřel a poprvé se opil úžasem divadla životního a světového. Svět a život jsou předem ohromné podívané a poetista musí nám je takto prostředkovat. Opilý krásou a úžasem vytržený a šílený musí tančiti svět před naším zrakem"(Šalda 1928, s. 90).

V Teigově přístupu se potřeba vizualizace slovesného umění nejprve projevila v jeho zájmu o typografii.[4] V létě v roce 1923 píše dopis Seifertovi s plány na „takovou divnou obrázkovou knížku" (Srp, s. 16) (*Na vlnách TSF*, 1925), kde měla typografická úprava představovat důstojnou vizuální část obsahu knihy. Tímto dialektickým vztahem obsahu a výtvarné formy díla naplňuje Teige svá prohlášení o dialektice konstruktivismu a poetismu a dodává: „Dnes víme, že čísti špatné knihy není vlastně tak velikým zlem jako čísti bídně tištěné knihy. Prvým ztrácíte jen čas, druhým zrak"(Teige 1966, s. 227).

Stále vzrůstající touha[5] po propojení obrazu a slova se naplnila ve chvíli, kdy jako prostor nejprostší imaginace vznikly tzv. obrazové básně.[6] Teige ve studii *Malířství a poezie* (výrazně inspirován Štyrského artificielismem) hovoří doslova o „obrazové žízni", kterou může uhasit jen fůze obrazu a básně a přímo vyslovuje „Báseň se čte jako moderní obraz. Moderní obraz se čte jako báseň." (Teige 1923, s. 20) Zdálo se, že obrazová báseň je vyřešením problémů, s nimiž se potýkaly psané slovo a pouhá malba. Svým splynutím dosáhly maximální jednoduchosti a přehlednosti, neboť báseň se již nemusí slabikovat, ale může se číst simultánně jako plakát. Typografické stroje se jeví jako spolehlivé a vědecky kontrolovatelné produktory nového umění stejně jako filmová technika. Žánr velmi blízký obrazovým básním byly tzv. „filmové básně", tedy scénáře, které publikovali Artuš Černík, Vítězslav Nezval, Jaroslav Seifert a Karel Teige v Disku. Tyto texty se ve své stavbě od obrazových básní příliš nelišily, neboť vyzdvihovaly lyrickou obrazotvornost na úkor dramatické zápletky či děje.[7] Jednotlivé často až snové sekvence obsahovaly přímý pokyn k realizaci prostřednictvím fotomontáže s proniky a přetisky.[8]

---

4 Teigovo typografické dílo obsahuje několik desítek obálek knih a časopisů. Hlavním vydavatelstvím devětsilských počinů bylo nakladatelství Odeon pod vedením Jana Fromka.

5 Lenka Janská uvádí, že původně byly obrazové básně jisté „pohlednice z cest", které jejich autoři vykonali. Mapa na Teigově básni Pozdrav z cesty prý kopíruje přibližný plán cesty. Srov. Jánská 2007, s. 132.

6 Zdenek Primus rozděluje ve studii Obrazová báseň (katalog z výstavy) následující čtyři tematické skupiny: Civilizační obrazové básně, Turistické obrazové básně, „Básně" na obálkách a Typografické obrazové básně.

7 V Pásmu I, 1924, č. 5–6, s. 7–8 je obsažena Teigova filmová báseň „Pan Odysseus a různé zprávy", ve které v úvodu upozorňuje, že nepředkládá divákům literární dílo, nýbrž návrh filmu.

8 Srov. Jaroslav Seifert, Karel Teige 1923.

Kombinace různých médií vyvolávala v Teigovi stále novou potřebu k překračování jejich hranic. Za vyvrcholení těchto snah můžeme považovat druhé vydání *Pantomimy* (1926), ve kterém Teige vytvořil jedno ze svých prvních typofotografických děl. Variabilní podoby lidského těla (Milča Mayerová), které se proměňovalo přesně do tvaru písmena na dokumentující fotografii, představovaly moderní propojení života a umění.[9]

Teigova touha po stálém funkčním prolínání odlišných zdrojů umění upozorňovala na jediné – na nedostatečnou autonomnost slovesného umění. Teige tvrdí: „Pozbylo-li slovo prapůvodní síly, aby zůstalo jen zdrojem představy, jsou přirozeně optické prostředky účinnější než akustické. Mimo to optická báseň stává se internacionální." (Teige 1928, s. 122) Teiga fascinoval internacionalismus obrazu, v kontrastu k němuž se jazyk jevil jako překážka k rozšíření umění za české hranice směrem k jinému jazykovému společenství. Mimo nabídnuté řešení obrazových básní rozvíjel Teige i myšlenku jediného internacionálního jazyka, kterým pro svou jednoduchost bude angličtina, ovšem v každé oblasti inspirovaná jazykovou zásobou té řeči, jež je v daném oboru nejvyspělejší. Jeho předpověď dokonce obsahuje i zmínky o možném zániku spisovné řeči, což byl pro Teiga důvod k intenzivnějšímu prozkoumávání možností němého sdělení výtvarného.

Právě zvýšený zájem o zrak stimuluje u Teiga stále narůstající nedůvěru ke slovu. „Slovo klame, je hávem naší iluse a zdá se označovati skutečnost. Je symbolem, ověřujícím staleté pověry."(Teige 1928, s. 94) Ve studii *Slova, slova, slova* zkoumá relevanci slov jako základního materiálu pro básníka. Vzhledem k tomu, že slovo shledává nedůvěryhodným a vztah slov a věcí jako vzdálený a klamavý, apeluje na úspornost jazykového projevu a chce řeč nasměrovat směrem k výtvarné jednoduchosti užitím krátkých slovních spojení, značek a nejazykových signálů.[10]

Bezeslovným sdělováním barvou, tvarem, typografií chce Teige nahradit slova, která pro něj jsou materiálem falešným, nejasným, povrchním a přitom neproniknutelným. Teige si na základě Jakobsonova rozlišení základních jazykových funkcí uvědomuje, že výtvarná reprezentace funguje na zcela odlišných principech než jazyková reference, a nabízí řešení v podobě konečného rozvětvení poezie pro zrak a poezie pro sluch. Ovšem obě tyto skupiny vedou pro Teiga ke stejnému závěru, v konec umění slov přese všechnu jejich relevanci v soudobé společnosti. I když osvobození slov vnímá jako záležitost kruciální, reálně reflektuje neudržitelnost jejich svobody, neboť se příliš rychle podřizují nově nabytému významu. I osvobozené slovo získá vzápětí nový smysl, neboť slovo je pro nás stále stvrzením existence věcí. „Bůh existuje, protože někdo našel toto slovo, dal mu určení, a tím byla jeho jsoucnost zajištěna."(Teige 1930, s. 105)

Teige se domníval, že řeč zakrněla vynálezem knihtisku, jenž je vlastně reprodukcí psaného slova, ale v předcházejících studiích paradoxně hovoří o malbě a o obrazu, které se reprodukcí úspěšně rozšiřují mezi lid. Myslím si, že nedůvěra k jazykovému vyjádření vyrůstala mimo jiné i ze stále relevantnějších lingvistických zkoumání, která soustavně znejišťovala pojetí jazyka jako obrazu našich myšlenek. Tyto závěry tak mohly mimo podněty výtvarné ovlivnit spisovatele či tvůrce používajícího slova jako nástroj svého uměleckého vyjadřování. Teige dodává: „Tak jako naše písmo je špatným překladem slova, jsou naše slova špatným překladem myš-

9 Ironicky parodoval tyto interpretační postupy Karel Čapek v povídce Básník, ve kterém odhalením čísla dvě jako labutí šíje přispěje k dopadení pachatele autonehody.

10 O vytvoření básnického slovníku usiloval již Stéphane Mallarmé, který chtěl vytvořit jazyk symbolů, který by v běžné mluvě nic neznamenal. Srov. Marie Langerová: Vizuální aspekty básnického díla in: *Pohledy zblízka: Zvuk, význam, obraz.*

lenek. Vyjadřují v jedné dimensi, co náš duch zahlédl ze všech stran. Naše slova jsou zdokonalený skřek opic: nic více nemá básník a filosof k dispozici"(Teige 1930, s. 115).

Tím, že jsou slova odhalena jako klamná, vytváří se zde prostor pro hru a fantazii, pro dada. V dadaismu Teige v počátku shledává první pokusy o osvobození formy a poesie, jakési „prázdniny ducha v poválečné depresi" (Teige 1930, s. 116), tuší ovšem, že dada nemůže být tím pravým uměním. Po počátečním obdivu registruje výrazněji jeho vývoj k negaci, destrukci a nihilismu, a cení si ho především jako směru, který prvně veřejně deklamoval svou skepsi ke slovu. V tomto ohledu dadaismus zřetelně anticipuje poetismus, který realizoval možnost básní beze slov objevením materiálu „solidnějšího": básnění světlem, barvou, vůní, zvukem, pohybem a energií.

Soustavné znejišťování jazyka a důsledně prosazovaná tvůrčí metoda navozují otázku, jak se s těmito faktory vyrovnávali sami tvůrci poetismu. Tak těsné propojení teoretického vymezení tvůrčí metody a pokusu o její následnou aplikaci je nutně muselo zasáhnout. Kromě toho autoři mnoha teoretických textů byli umělci sami, proto se o to více pokoušeli svá teoretická prohlášení představit v praxi. Je zjevné, že metoda, jakkoliv stále označovaná za svobodnou hru a zábavu, paradoxně právě ve své radostné hravosti stanoví autorovi zřetelné mantinely. Jak vystihl Šalda, „v poetismu nikdo nebásní, v poetismu se básní" (Šalda 1928, s. 96). Tvůrčí subjekt je uměle vytlačován do pozadí a omezuje své projevy v díle, neboť celá teorie je výrazně motivovaná soustředěním se na recipienta. Umělec by měl tvořit umění podle jeho vkusu, přesně tak lehké, zábavné a lidové, aby vyplnilo volný čas člověku, který má díky zázračné funkci strojů kratší pracovní dobu. Aktivita samotné recepce je podporována právě v obrazových básních, kde je čtenář přímo nucen dekódovat sdělení předávané v míšení několika kódů.

Metoda poetismu touží programově limitovat autora v jeho sebevyjádření se v díle, tvůrčí subjekt má zůstat skryt, nespatřen a namísto své individuality prokazovat jistou všeobecnost. Originalita umělce je zdiskreditována ve chvíli, kdy se má vytvořit takové umění, které bude moci ovládnout každý - každý člověk se bude moci stát umělcem. Tuto tendenci naplňuje rovněž reprodukce originálů, které mohou být zničeny jako nepotřebná výchozí matérie, neboť jejich účelem je stát se podkladem pro co největší rozšíření kopií.

V básních či pásmech poetismu se vlny asociací řadí zdánlivě bez potřeby aktivity lyrického subjektu, avšak próza se s metodou poetismu vyrovnávala mnohem složitěji, především proto, že se ve svých počátcích lyrickými postupy silně inspirovala. V roce Teigova manifestu *Poetismus* uveřejňuje v prvním čísle Pásma Karel Schulz studii *Próza* (1924), kde tvrdí: „Nová próza tvoří užitečné hodnoty zkratkami života, jest lidská, velkoryse lyrická, rozbíjí literární konvenční názory na svět, na člověka, na život, staví na místo románové perspektivy perspektivu kina, přejímá výraznost moderní techniky, industrie a filmu." Jako zásadní definuje Schulz požadavek o vymýcení psychologizování a individuality a Teige následně explicitně jmenuje umělce jako byli Černík, Nezval, Schulz, Seifert a Vančura, kteří „napojili svou poezii esencemi kina" (Teige 1966, s. 78).

Počáteční snahu naplnit teorie poetismu v próze můžeme vysledovat v prvních pokusech Vladislava Vančury a Karla Schulze, který v souboru próz, básní a fejetonů *Sever-jih-východ-západ* (1923) zřetelně postupuje podle prohlášení, jež vyřkl o rok později ve svých teoretických studiích. Tezovitost a viditelná snaha dostát závazkům metody činí však text místy křečovitým a umělým. (O celých dvacet let později, v roce 1942, vydává Schulz první díl své triologie Kámen a bolest, ve které jsou zřetelné psychologizující až expresionistické postupy.) Ve stejném roce jako Schulzova prvotina vychází i Vančurův *Amazonský proud* (1923), ve kterém Vančura

deformuje základní prozaický činitel – syžet a nechává svým povídkám jakousi formu neosobního pásma. Pozdější díla jako například *Robinsonáda* (1926) Karla Konráda naplňuje svou formou dva proudy prózy, které Teige rozlišil ve studii *Poezie románu* v Kmeni v roce 1926. Zde mimo romány tzv. „zevního světa", kam řadí právě Vančuru, popisuje již nově prózy jako „rentgenogramy psychického dění"; příkladem je mu Hoffmeistrův *Obratník Kozoroha*. Tyto romány opouštějí tezovitost původních pokusů a nová prozaická tvorba ke konci dvacátých let projevuje oproti počátkům naopak výrazné uplatňování autorského subjektu (Nezvalovy prózy). Paralelně je tento obrat k subjektu vyjádřen ve výraznému vlivu Freudovy psychoanalýzy v teoretických manifestech, ve kterých se nově objevuje zájem o lidskou tvůrčí osobnost, ovšem z hlediska vnitřního zkoumání podvědomí či libidózních procesů v metodě surrealismu.

Přes nedostatek prostoru jsem se alespoň na pár exemplárních příkladech pokusila dokázat, že proklamovanou lyrickou a vizuální žízeň bylo schopno (především po formální stránce) uhasit básnictví, ovšem v prozaickém žánru na sebe tato metoda vzala spíše podobu inspirativního experimentu, který však nebyl dlouhodobě udržitelný. Zřetelný paradox však rovněž vystupuje z programových manifestů poetismu, ve kterých autoři sice hlásali potlačení subjektu, avšak jako silné básnické osobnosti tvořili později díla, jenž demonstrovala jejich individuální tvůrčí schopnosti. V „novém umění" spatřovali novost ve smyslu osobitosti, neotřelosti a originality, jež měla základ v jejich vlastním tvůrčím přístupu. Když pomineme vnitřní spory skupiny Devětsil, kterou právě pro vyhraněnost individuálních názorů a následných sporů mnozí autoři opouštějí, či následnou bouřlivou diskuzi roku 1929-1930, příkladem par excelance budiž nám Nezvalův text *Kavárny*, v němž se k metodě poetismu otevřeně vyjadřuje. Nejenom, že zde jako již mnohokrát prohlásí, že jeho *Pantomima* dala vzniknout metodě poetismu, ale dokonce považuje celý poetismus za vlastní pseudonym.[11] Sledujeme zde tedy zvláštní napětí mezi teoretickými manifesty, ve kterých jejich autoři toužily následovat tvůrčí metodu na úkor subjektu, a samotnou tvůrčí praxí, kde přes počáteční nezdařilé pokusy naplnit postuláty metody staví později zásadně na svém egu a vlastní tvůrčí osobnosti. Osvobozování lidského ducha a tvorba směřující k individuální originalitě svědčí o návratu idejí romantismu, které Teige sice zcela zásadně odmítal, ale jimž se nebyl schopen vyhnout.

Poetismus chtěl také za pomoci intermediální tvorby vytvořit svět, který se směje a svět, který voní; byl více než programem uměleckým, jakýmsi „modem vivendi" života celé společnosti. Geniální představa radostné hry, zábavy a nekončících proudů imaginace ztroskotala (mimo jiné) i na zcela prostém faktu průměrných potřeb člověka, který stále naléhavěji řešil svou fyzickou existenci, praktické starosti práce, jídla a narůstající chudoby, jež vyvrcholila velkou hospodářskou krizí. Namísto lyrizování svého života hledali lidé práci a chléb. Teige připisoval umění obrovskou sílu, která dokáže změnit svět, ovšem potřeba umění ve světe poválečné bídy byla výrazně nižší, než si přál. Umění, které by se striktně drželo jen požadavku většiny a masy, bylo by možné z tohoto pohledu hodnotit jako sebedestruktivní, vykračující vstříc vlastnímu zániku.

11 „…poetismus jakožto literární směr nebyl prapůvodně ničím jiným než jakýmsi záhadným pseudonymem mého jména, že znaky, jež se připisují poetismu, nebyly ničím jiným než charakteristickými vlastnostmi básní Pantomimy…" (Štyrský 1997, s. 212).

Literatura

Seifert, Jaroslav – Teige, Karel (1923). *Přístav* (partitura lyrického filmu). Disk, č. 1, s. 11–12

Šalda, František Xaver (1928). *O nejmladší poezii české*, Praha: O. Grigal

Štyrský, Jindřich (1997). *Texty,* Praha

Teige, Karel (1966). *Svět stavby a básně*. Výbor z díla I, Praha: Československý spisovatel

Teige, Karel (1928a). *Stavba a báseň. Umění dnes a zítra*, Praha: Vaněk a Votava

Teige, Karel (1928b). *Svět, který se směje*, Praha: Jan Fromek

Teige, Karel (1930). *Svět, který voní*, Praha: Jan Fromek

*Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století (*2002). Červenka Miroslav (et. al), Praha: Torst

Summary

My conference paper focuses on the situation of post-war art in the period when the method of Poetism was being developed. On the basis of studies of the main avant-garde theoretician, Karel Teige, it represent an intermediate aspect of the „new art". By joining visual and verbal art, Karel Teige tried to address his increasing distrust of words and to create a noncommittal, playful art; art which stops being art.

The end of my text draws attention to the possible consequences of the theoretical manifestos. A brief recapitulation shows the fundamental relationship between theoretical and creative practice, first and foremnost the early efforts of authors to meet the demands of a method which was not really possible to maintain in the long term in fictional texts.

Mgr. Zuzana Malá
Působí v Ústavu pro českou literaturu Akademie věd ČR,
zabývá se myšlením o literatuře 1. poloviny 20. století,
strukturalismem a avantgardou.
Kontakt:
mala@ucl.cas.cz

Alfred Šnitke a Doktor Faustus Thomase Manna

Vítězslav Mikeš

1. Role *Doktora Fausta* v životě a díle Alfreda Šnitkeho

„Alfred Šnitke není Adrian Leverkühn, to je jasné. Ale přece...," napsala ruská muzikoložka Valentina Cholopova ve své monografii o prvním jmenovaném. (Cholopova 2003, s. 30) Reflektovala tím nepřehlédnutelný vztah jedné z nejvýraznějších skladatelských osobností ruské hudby druhé poloviny 20. století, Alfreda Šnitkeho (1934-98), k románu Thomase Manna (1875-1955) *Doktor Faustus* (1947). Nejde o fenomén, který by bylo možné v rámci poměru Šnitkeho tvorby k literatuře absolutizovat, skladatel se k literární sféře obracel poměrně často, čerpal z ní různá témata, a autorů, jejichž díla uplatnil ve své hudbě, je celá řada. Přesto je to právě *Doktor Faustus*, který sehrál v jeho (tvůrčím) životě zřejmě roli nejpodstatnější.

Díky svému bilingvismu a bohatě zásobené knihovně svých rodičů měl Šnitke možnost seznámit se s Mannovou knihou v německém originále krátce poté, co se objevilo její první vydání, tedy mnohem dřív, než vyšel její překlad do ruštiny[1]. Podle vlastních slov ji přečetl nejméně pětkrát a stále se k ní vracel (Ivaškin 2003, s. 150). Bývá-li někdy *Doktor Faustus* vykládán vzhledem k době svého vzniku v metaforické rovině podle vzorce Leverkühn – Německo, umění – politika, seriální hudba – nacismus (Hargraves 2002, s. 140), pak Šnitke tuto vrstvu v podstatě ignoroval. Jako skladatele ho zaujala především samotná „hudební" linie románu – detailní popisy kompozičních i ideových stránek Leverkühnových skladeb – bez výše naznačených konotací. Mnohé z toho se následně promítalo do jeho myšlenkového světa a vlastní tvorby. Hudba, která „zní" ze stránek románu a jež vychází z Adornových rozborů konstruktivistického pojetí hudby Arnolda Schönberga, mu musela být blízká již ze samé podstaty. Šnitke totiž patřil v šedesátých letech a v první polovině let sedmdesátých k nejvýraznějším představitelům sovětské avantgardy, pro niž se dodekafonie a serialismus (podobně jako mnohé jiné moderní kompoziční techniky a metody) staly nejen oporou v úsilí o hudební progres, ale vzhledem k jejich odmítnutí oficiální socrealistickou estetikou i symbolem svobody. Stejně tak konfrontace dobra a zla, která vystupuje v románu do popředí, je jedním z ústředních témat Šnitkeho tvorby, ne-li vůbec nejhlavnějším. Skladatel nikdy neusiloval vyjadřovat svou hudbou čistě pozitivní aspekty, byl si vědom toho, že „negativní realitu" by tím

1 V ruštině Mannův Doktor Faustus vyšel v roce 1960, autory překladu byli Solomon Apt a Natalija Man. Není bez zajímavosti, že Šnitke překlad románu do ruštiny nepovažoval za příliš zdařilý, když poukazoval zejména na umělost, jíž v ruské verzi trpí „temná magie knihy" – srov. Ivaškin 2003, s. 150.

nepotlačil: „Bylo by možné se odvrátit, ‚odejít do kláštera'. To ale není nic pro mne. Aniž bych přijímal realitu, která porodila daný hudební materiál, stejně jsem nucen se s ní potýkat" (Ivaškin 2003, s. 137). Kločkova přitom poukazuje na skutečnost, že posluchač je v hudbě Šnitkeho postaven přímo do epicentra boje Boha s Ďáblem, usiluje tu o nalezení opory, ale Dobro je pro něj téměř nedosažitelné (Kločkova 2005, s. 186).

2. Leverkühnovské motivy ve Šnitkeho rané tvorbě

Příkladů konkrétních paralel, které přesvědčivě dokládají silné působení Mannova textu na Šnitkeho, na jeho díla, komentáře k nim apod., můžeme vypozorovat celou řadu. Na přelomu 50. a 60. let se skladatel dokonce nijak netajil tím, že zamýšlí napsat skladbu, která by byla zvukovým pandánem, ba mohli bychom říci intersémiotickým překladem Mannem detailně popsaného Leverkühnova oratoria *Apocalypsis cum figuris* (Colopova 2003, s. 65). Od tohoto záměru ale v posledku upustil, nejspíš pro prvoplánový charakter takového kroku. Namísto toho nalézáme poměrně velké množství odkazů na *Doktora Fausta*, které roztroušeny procházejí Šnitkeho tvorbou jako leitmotiv.

S výmluvnými důkazy se můžeme setkat již ve Šnitkeho raném tvůrčím období, tedy právě v době, kdy uvažoval o své *Apokalypse*. Když se měl skladatel například vyjádřit o tom, co pokládá z odstupu času za zajímavé ve svém oratoriu *Nagasaki* (1958), které později ani neřadil do soupisu svých skladeb, vyzdvihl pouze některé momenty, mj. „velice mohutné glissando pozounů, jež se neustále prohánějí po sedmi tóninách a svým vytím připomínají hrozivé hučení letadlových motorů" (Šulgin 1993, s. 32). Nápadně podobná formulace se vyskytuje i v Mannově románu, když vypravěč Zeitblom líčí jednu pasáž Leverkühnovy *Apokalypsy* takto: „Jak příšerně působí v místě, kde čtyři hlasy oltářní nařizují vypustit čtyři anděly zhouby, kteří kosí koně i jezdce, císaře i papeže a třetinu lidstva, glissanda trombónů, které tu přednášejí toto téma – to ničivé projetí sedmi snižcových nastavení nebo poloh nástroje! Vytí jako téma – jaký to děs!" (Mann 1986, s. 393).

Ještě průkaznějším příkladem infiltrace leverkühnovských motivů do Šnitkeho tvorby je obdobné řešení polarity dobra a zla – ovšem s opačnými matematickými znaménky – u Leverkühna resp. u Šnitkeho. Jestliže Leverkühnově *Apokalypse* „vládne paradox (pokud je to paradox), že disonance tu je výrazem všeho výsostného, vážného, zbožného, duchovního, kdežto harmoničnost a tonalita jsou vyhrazeny světu pekelnému, v této souvislosti tedy světu banality a otřepanosti" (Mann 1986, s. 393), pak ve Šnitkeho dvouaktové opeře *Jedenácté přikázání* (Odinnadcataja zapoveď) z roku 1962 se setkáváme s konsonancemi symbolicky vyjadřujícími pozitivní aspekty, zatímco disonance zde představují záporné elementy. Z literatury o Šnitkem ani z jeho promluv se nedovídáme, proč skladatel postupoval diametrálně opačně než Leverkühn. Pravdou však je, že efekt, jehož „dosáhl" literární hrdina, by v opeře pojednávající o americkém letci Claudu Eatherlym, který se podílel na spuštění bomby na Hirošimu, působil nejspíš nepochopitelně.

3. Šnitkeho kantáta *„Seid nüchtern und wachet..."*

V roce 1982 zkomponoval Alfred Šnitke jednu ze svých vrcholných skladeb, kantátu *„Seid nüchtern und wachet..." – Historia von D. Johann Fausten*[2] pro kontratenor, kontraalt, tenor, bas, smíšený sbor a orchestr, v níž se k Mannovu románu přimkl nejintenzivněji. Když hledal text pro faustovské téma, záměrně se vyhnul Goetheovu romantizujícímu zpracování, přestože se nějakou dobu zaobíral myšlen-

kou zhudebnit jeho druhou část[3], a sáhl po tzv. lidovém čtení, vydaném Johannem Spiesem pod názvem *Historia von Dr. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarz-künstler* v roce 1587 ve Frankfurtu nad Mohanem (Šnitke ve skladbě použil dvě závěrečné kapitoly, popisující Faustovy poslední dny), po textu, který si pro svou kantátu *Doktora Fausta naříkání* zvolil i Adrian Leverkühn. Jestliže je tedy „v ruské tradici Faust chápán jako symbol civilizační aktivity, přivlastňování, a tedy ničení veškerých hodnot" (Svatoň 2002, s. 299), pak Šnitke jako by si tuto tradici vůbec nechtěl připustit, snažil se vnímat postavu Fausta skrz 16. století. Pochází od něj nejen výrok, že „to, co bylo před čtyřmi sty lety, cítím tak, jako bych to prožil" (Ivaškin 2003: 148), ale také že „Faust byl doktor-pološarlatán a trest si zasloužil, ale stejně mi ho je líto."[4] Tomu odpovídá i smířlivě působící finále kantáty.

Kantáta sestává z deseti částí, navazujících na sebe attacca, přičemž jejich kulminaci představuje část sedmá, líčící Faustovu smrt. Je to středobod, k němuž se všechny ostatní části jakoby stahují. Šnitke ho původně zhudebnil obdobně jako záporné stránky příběhu zmíněné opery *Jedenácté přikázání*, tedy disonantně, „s různými glissandy, dynamickými kontrasty"[5]. Kýžený účinek mu však toto zpracování neposkytlo. Když uvažoval o jiné variantě, posloužila mu jako vodítko jedna z partií rozsáhlého dialogu Adriana Leverkühna s ďáblem, v níž je popisováno peklo: „...s mukami (...) pojí se element výsměchu a extrémní hanby; neboť dotyčná slastnost pekelná rovna je nejtrapnějšímu zesměšňování nezměrné oné trýzně a doprovázena je mrzkými prstem ukazováními a řičivým chechtotem: odtud pocházejí učení, že peklu propadlí k muce ještě i úsměšky a hanbu zakoušejí, ano, že peklo definovati jest co příšerné spojení zhola nesnesitelné, přesto však nikdy neustávající muky – a výsměchu." (Mann 1986, s. 259) Výsměch, to je vlastně ponížení. A právě na tento moment pekelného utrpení se Šnitke soustředil při komponování sedmé epizody kantáty. Celá se nese v rytmu tanga a dominuje jí Mefistův sólový kontraalt,[6] „v ideálním případě estrádní zpěvačka"[7], jejíž hlas se s pomocí mikrofonu rozléhá nad celým orchestrem[8]. Efektu výsměchu a ponížení je tak dosaženo hned v několika rovinách: v rovině stylistické (šlágr, který je ve Šnitkeho pojetí symbolem „stereotypizace myšlení" a „důmyslnou maskou veškerého díla ďáblova"), akustické (hlas vládnoucí celému orchestru) i hudebně-textové (zdánlivý nesoulad mezi quasi estrádní písní a staroněmeckým textem). Jakýsi předobraz nacházíme i v Leverkühnově *Apokalypse*, kde „ty arci dosti zřídka se objevující názvuky džezu, jež jsou tu užity k účelu zhola pekelnému...," (Mann 1986, s. 396) jako by byly přímo projektovány do Šnitkeho tanga. (Mimochodem, s jazzovou hudbou v podobné funkci jako u Manna se setkáváme i v Bulgakovově románu *Mistr a Markétka*, kde se foxtrot Vincenta Youmanse *Hallelujah!* „rozeznívá" na třech místech knihy – tedy právě

2 Ruská verze skladby, pro niž překlad textu pořídil Šnitkeho bratr Viktor, je nazvána pouze Istorija doktora Ioganna Fausta.

3 Šnitke, A., Iz vystuplenija na avtorskom večere. Cit. dle: Ivaškin 2003, s. 218.

4 Cholopova, V., Čigareva, J., Al'fred Šnitke, Moskva 1990, s. 195. Cit. dle Cholopova 2003, s. 179

5 Šnitke, Alfred., Iz vystuplenija na avtorskom večere, cit. dle: Ivaškin 2003, s. 220.

6 V kantátě je postava Mefista zastoupena dvěma hlasy: kontratenorem, který ztvárňuje její podbízivou tvář, a kontraaltem ztělesňujícím její skutečnou podstatu. Oba hlasy se setkávají v duetu, který bezprostředně předchází sedmé epizodě.

7 Šnitke si představoval v této roli ikonu ruského showbyznysu, Allu Pugačovou, která kantátu před plánovanou premiérou v Moskvě začala zkoušet, ale nakonec své účinkování odřekla. Sešlo nakonec i z moskevské premiéry, takže prvního uvedení se dílo dočkalo 19. června 1983 ve Vídni (Šnitke se v předvečer této události nechal pokřtít na katolíka). V Moskvě kantáta poprvé zazněla teprve po vídeňském úspěchu.

8 Srov. s úryvkem z Zeitblomova popisu Apokalypsy: „...vezměme si jiný příklad technického přepychu ve vyvolání hrůzy, ampliónové efekty (v oratoriu!), které skladatel v díle předepsal na několika místech a které způsobují dosud nikdy nedosažené prostorově akustické odstínění: tak, že zesilovačem se něco octne v popředí, něco jiného zase ustoupí do pozadí a zní jako jakýsi sbor, orchestr v dálce." (Mann 1986, s. 396).

tolikrát, co Aleluja v pravoslavné bohoslužbě –, přičemž v situacích parodizujících rituál tzv. černé mše. - Smirnov 1991, s. 61)[9]

Šnitkeho kantáta jako celek je koncipována v duchu skladatelova úsilí pojmout hudbu v jejím historickém rozsahu, v plné šíři poprvé demonstrovaného v *První symfonii* z roku 1972. Strukturálním vzorem mu v *„Seid nüchtern und wachet...“* posloužily barokní pašije (přítomnost vypravěče a komentujícího sboru), třetí část přináší stylizaci taneční písňové tvorby 16. století, v závěru zazní quasi varhanní improvizace na protestantský chorál apod. Tato polystylovost (Šnitke operoval v ruštině se slovem *polistilistika*), typický projev postmodernismu, tu není zmiňována náhodou. Potýkal se s ní totiž i Adrian Leverkühn, v jehož *Faustovi* se „vynakládají, takřka jako jakési shrnutí, veškeré myslitelné výrazově nosné prvky hudby vůbec: ne jako mechanická nápodoba a návrat zpět, nýbrž, samozřejmě, jako disponování, vědomé ovšem, všemi výrazovými podobami, jaké se kdy tvarově projevily v dějinách hudby...“ (Mann 1986, s. 512). S problematikou polystylovosti souvisí i poměr „banálního“ a „vysokého“, který v mnohých skladbách Šnitkeho hraje významnou roli, a na nějž by se dala trefně aplikovat Leverkühnova poznámka, že „člověk musí být zrovna kovaný v tom, co je těžké a dobré, aby si mohl takhle začínat i s tím, co je lehké“ (Mann 1986, s. 433).

K faustovskému tématu se Šnitke vrátil znovu na sklonku svého života, kdy zkomponoval tříaktovou operu *Historia von D. Johann Fausten* (1995), opět na výše uvedený staroněmecký text. Rozvedl v ní prvky použité v kantátě (opera např. obsahuje i rockové pasáže, jejichž autorem byl Šnitkeho syn Andrej), a samotná kantáta posloužila ve své téměř nepozměněné podobě jejím závěrečným aktem.

4. Dodekafonie jako duchovní dědictví?

Ve Šnitkeho promluvách najdeme i výtku vedenou vůči dovětku k románu. Mann v něm stvrzuje Arnolda Schönberga duchovním majitelem dvanáctitónové techniky, která se stala předobrazem kompoziční techniky popsané ve XX. kapitole. Šnitke tento dovětek označil za „nesmyslný a hloupý“, když poukazoval na bezvýznamnost sporů o prvenství v použití toho či onoho kompozičního prostředku (Ivaškin 1993, s. 121). Je však třeba poznamenat, že sám Mann se s tímto dovětkem nesmiřoval snadno a k románu ho připojil zejména kvůli Schönbergovu požadavku. Zpochybňoval ovšem jiný aspekt, než jaký zmiňuje Šnitke, a sice problém týkající se intersémiotického překladu. Odvolával se na to, že „idea dvanáctitónové techniky ve sféře knihy, tohoto světa paktu s ďáblem a černé magie, dostává zabarvení a ráz, které – pravdaže? – ve skutečnosti vlastně nemá a které z ní do jisté míry skutečně dělají vlastnictví moje, to jest vlastnictví knihy. Schönbergova myšlenka a mé osobité podání této koncepce se rozcházejí natolik, že nehledě na nestylovost, zdálo se mi téměř urážlivé uvést v textu jeho jméno“ (Mann 1962, s. 28n).

5. Závěr

Alfred Šnitke není Adrian Leverkühn. Ale... V dějinách hudby bychom sotva našli podobně unikátní tíhnutí skladatele ke knize, jehož výsledkem je tak silná rezonance mezi ním a jeho dílem a fikčním světem literární postavy. Záměrně byly v tomto textu pominuty některé těžko odůvodnitelné biografické shody, jako například Šnit-

9 Není bez zajímavosti, že parodii na černou mši najdeme i v tvorbě Šnitkeho, a to ve skladbě Tři scény pro soprán a komorní ansámbl z roku 1980.

keho vážné zdravotní problémy, které jej poprvé postihly v roce 1984, tedy krátce po vytvoření faustovské kantáty. Ovšem i naznačené souvislosti, které by bylo možné dále analyzovat a rozvíjet, nás opravňují vést nikoli rovnítko, ale zvýrazněný spojovník mezi Šnitkem a Leverkühnem. Je zřejmé, že Mannův román se zabývá mnohými univerzálními otázkami, s nimiž se hudba a v obecnější rovině celá umělecká sféra potýkala během 20. století, ať jde o konstruktivistické přístupy k tvorbě, apokalyptické umělecké koncepce atd. V případě Šnitkeho se však někdy zdá, že tyto aspekty jako by absorboval z knihy, a přidáme-li k tomu spoustu detailů, jež jsou přímo projektovány z *Doktora Fausta* do jeho tvorby, můžeme uvažovat o alespoň částečném prolnutí tvůrčího světa jeho a Leverkühnova. Současně je zjevné, že Šnitke předkládá osobitý příspěvek k interpretacím nejen Mannova románu, ale faustovského mýtu vůbec.

Literatura

Hargraves, John A. (2002). Music in the Works of Broch, Mann, and Kafka, *Camden House,* NY, Suffolk

Hodrová, Daniela a kol. (2001). *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*, Praha: Torst

Cholopova, Valentina (2003). *Kompozitor Al'fred Šnitke*, Čeljabinsk:Arkaim

Ivaškin, A. V. (2003, ed.). *Besedy s Al'fredom Šnitke*, Moskva: Klassika-XXI

Kločkova, J. (2005). Tema apokalipsisa v tvorčestve Al'freda Šnitke i Alemdara Karamanova, in: Krylatova, S. S. (ed.), *Alemdar Karamanov. Muzyka, žizň, sud'ba. Vospominanija, statji, besedy, issledovanija, radioperedači*, Klassika-XXI, Moskva, s. 177–186

Mann, Thomas (1962). *Jak jsem psal Doktora Fausta. Román románu*, Praha

Mann, Thomas (1986). *Doktor Faustus. Život německého hudebního skladatele Adriana Leverkühna vyprávěný jeho přítelem*, Praha: Mladá fronta

Nünning, Ansgar (2006, ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*, Brno: Host

Smirnov, J. (1991). „Muzyka" Michaila Bulgakova, *Sovetskaja muzyka* 5, s. 60–64

Schnitke, Alfred (1983). *Seid nüchtern und wachet...*, partitura, Universal Edition A.G., Wien, Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg

Schönberg, Arnold (2004). *Styl a idea*, Praha: Arbor vitae

Svatoň, Vladimír (2002). *Z druhého břehu. Studie a eseje o ruské literatuře*, Praha: Torst

Šulgin, Dimitrij Josifovič (1993). *Gody neizvestnosti Al'freda Šnitke. Besedy s kompozitorom*, Moskva: Delovaja Liga

Summary

The autor deals with an interaction of the musical work of Alfred Schnittke and the fictional world of Thomas Mann´s prose and his literary character of Dr. Faustus.

Mgr. Vítězslav Mikeš
Vystudoval muzikologii na FF UP v Olomouci,
v současné době je externím doktorandem
na Ústavu slavistických a východoevropských studií FF UK v Praze.
Zabývá se vztahy mezi hudbou a literaturou, specializuje se na litevskou kulturu.
Často publikuje popularizační texty o soudobé hudbě z postsovětského teritoria
v periodicích His Voice, A2, Harmonie aj.
Kontakt:
vitezslav.mikes@seznam.cz

Reflexe vztahu literatury a hudby se zaměřením na polskou literární vědu

Libor Martinek

I.

Historie reflexe vztahu literatury a hudby je velmi stará, sahá svými kořeny až do antických dob (zůstaneme-li v oblasti evropské kultury založené na středozemní antické i židovské kultuře) a zasahuje do různých oblastí a disciplín filozofie, muzikologie, literární vědy, estetiky, sociologie atd. V posledních letech se rozšířilo schéma hudebně-literárních výzkumů, které navrhl Steven P. Scher. Vyděluje v něm tři rovnocenné sféry problémů: „literatury v hudbě", „hudby a literatury" (vokální hudba) a „hudby v literatuře". Prakticky se dané schéma odráží rovněž v edici „Word and Music Studies" – *Word and Music Studies. Defining the Field* (1999).

Umělecká slovesnost se složitě začleňuje do různých dobových systémů umění (významné jsou i procesy vyčleňování). Vztah k hudbě je tu odjakživa velmi výrazný a dynamický. Řecký výraz músiké označoval ještě ve své adjektivní podobě příslušnost něčeho nikoli k vlastní hudbě, nýbrž k souboru zvukových (slovesných, hudebních) a pohybových (tanečních), tedy múzických aktivit (musica), takže již první evropské pojmenování hudby se vztahovalo i na slovesnou produkci, resp. na dosud nerozlišenou jednotu esteticky fungující slovesnosti s hudbou a tancem. Později zaujaly disciplíny hudebního (musica) a literárního charakteru (např. rétorika) místo v systému artes liberales. Od humanismu sílí vazba hudby (mj. vlivem pojmu musica poetica) na filologické trivium a rozpad středověké vzdělávací soustavy uvádí nově chápanou literaturu a hudbu (jako tvorbu, nikoli nauku) i další umění do nově konstituovaného systému umění. Vzniká tím nový typ souběžnosti literatury a hudby, přičemž literatura vzhledem ke svému významnému působení i ke značné rozpracovanosti svých teoretických reflexí často vystupuje jako vzor či dominantní oblast umění vůbec. Hudba je nejednou chápána jako podřízená poezii, výklady hudby se přizpůsobují chápání literatury (a odtud i jazyka), dochází k tzv. literarizaci hudby (ale i malířství). Tento literárněcentrický trend má výraznou a dodnes pokračující tradici. Literárního (poetického, rétorického) či lingvistického a literárněvědného původu jsou četné termíny a pojmy zabydlené v odborné komunikaci o ostatních druzích umění (např. compositio, opus, styl, později syntaxe, morfologie, syntagma, paradigma). Také řada hudebně formových a žánrových označení, jež dnes pociťujeme jako ryze hudební, má původ v názvech literárních forem, žánrů apod. V éře formování národních uměleckoprodukčních okruhů se pak literatura v národním jazyce stává bezprostředním tvůrčím vyjádřením příslušných programů a působí na obsahovou profilaci mimoliterárních uměleckých výtvorů, resp. funguje jako modelový případ národního umění. Tento fakt je důležitý i pro genezi národní hudby v českém kulturním okruhu. Vývoj hudební estetiky je nic-

méně veden snahou o vyjasnění rozdílů mezi hudbou a literaturou (Ambrosův spis *Die Grenzen der Musik und Poesie*, 1856). Interakce literatury a hudby spočívá v řadě souvztažností a je založena v několika vzájemně se prostupujících rovinách:

1. Hudba a slovesnost vystupují jako dva druhy záměrně zvukové produkce a komunikace člověka. Jako vzor komunikačního nástroje funguje spíše slovesnost, kdežto hudba přináší jiný (zvukově diferencovanější, funkčně nonjazykový) typ zvukové strukturnosti. Oba druhy čerpají v různé míře a různým způsobem ze zvukové řeči řadu společných i rozdílných prvků.
2. Časová a zvuková realizace slovesného i hudebního projevu dovoluje jejich simultánní uplatnění, tj. splývání v syntagmatech (projevech, dílech) zpívané a hudebně doprovázené (prózy) či vokální (vokálně instrumentální) hudby. Toto spojení participuje i na komplexnějších kooperacích typu scénických či dramatických umění. Interakce hudby a slovesnosti má od počátku znakovou funkci a ovlivňuje i po vyčlenění obou typů produkce vývoj syntakticko-sémantických kvalit literatury i hudby (analogie a příbuznosti v oblasti slovní a zpívané – intonace, metriky, dynamiky, deklamace apod., analogické pojetí zvukomalby, výrazu aj.). Odlišené sféry slovesnosti a hudby umožňují vznik dalších projevů (voiceband, melodram, recitace s hudbou) na úrovni syntetické i synkretické útvarnosti.
3. I mimo kooperace se slovesností si hudební struktura uchovává některé rysy vokálního projevu, takže je s to vystupovat jako reprezentace literatury (potažmo řeči vůbec). Podobně slovesnost aplikuje řadu zvukových kvalit, jež se pociťují jako hudební a na hudbu též poukazují.
4. Analogicky se slovesností a pod vlivem její fixační (písemné) praxe začíná být část hudební tvorby produkována i přijímána, fixována i tradována prostřednictvím písemného záznamu (notace). Zvuková realizace zapsaných slovesných projevů (recitace, deklamace) má řadu společných rysů s hudební interpretací, která ovšem představuje aktivitu mnohem rozvinutější a komplexnější (individuální nehlasité čtení psané literatury je většinová forma recepce literárních produktů, „tiché čtení“ notačního záznamu je výsadou hudebních specialistů, takže interpretace či zvuková realizace je základním předpokladem plnohodnotné hudební komunikace).
5. Hudební projev získává ve zmíněných interakcích se slovesností (odtud s řečí vůbec) ve své zvukové i psané podobě statut textu. Tím nabývá hudba též opusového charakteru (hovoří se o „díle“) a začíná se „chovat“ (být produkována, přijímána, uchovávána, hodnocena) jako svého druhu „literatura“ (od počátku 19. stol. se objevují německé katalogy tištěných hudebnin, přičemž je repertoár nazýván musikalische Literatur).
6. V interakcích literatury a hudby se znakové systémy obou typů produkce sbližují, vzájemně posilují a v jistém ohledu doplňují (v převážně indexové a ikonické hudbě vznikají znakové subsystémy ustáleného „jazykového“ charakteru, v literatuře pomáhají „hudební“ zvukové prvky posilovat výrazový a obrazový ráz umělecké výpovědi).
7. Umělecká literatura a význačná část hudby zaujímají zhruba rovnocenné postavení v systému umění, přičemž druhovost a žánrovost jednoho umění působí na varietu umění druhého. Hudební a literární projevy jsou i přes vzájemné syntézy schopny na sebe znakově poukazovat, mnohdy pak uplatňují při strukturaci znaku momenty partnerského umění (přebírání vstupních významových elementů, výpůjčky syžetů, sdělování podobných obsahů apod.).

8. Do struktury hudebních projevů jsou v zájmu znakového poukazování k literatuře (např. k literární inspiraci) i v zájmu vlastní sémantizace hudby vkládány slovní směrnice (tituly, rozvitější přednesové pokyny, literárně formulovaný program). Tyto směrnice mají někdy povahu krátkých literárních syntagmat a často i určitou specifickou literární hodnotu.
9. Literární umělecké dílo reprezentuje hudbu a jevy s ní související jak svou zvukovou stránkou, tak slovními poukazy na hudební fenomény; děje hudby a události hudebního života se mohou stát i syžetem, tématem či obsahem literární výpovědi (v beletrii).
10. Věcná literatura (odborná publicistická, administrativní ad.) může pojednávat o hudbě a hudební kultuře. Muzikologická, hudebně popularizační, hudebně didaktická, hudebně kritická i tradiční traktátová produkce ustavuje příslušné oblasti věcné literatury (o první systematické uspořádání písemnictví o hudbě se pokusil J. N. Forkel ve spisu *Allgemeine Literatur der Musik*, 1792). Tato kognitivní reflexe hudby, materializovaná jako věcná literatura, vytváří pak opět v rámci obecného vědního systému interakce s vědním poznáním literatury, tedy s literární vědou, která se jeví jako odborná literatura o jevu literatury vůbec. Vzájemný vztah byl dosud orientován literárněcentricky, stále častěji vnáší ovšem i odborná literatura o hudbě do literární vědy nové předmětné i metodologické podněty.

Hudební specifičnost vytváří v trojím existenčním společenském procesu hudebního díla (skladatel – interpret – vnímatel) řadu estetických problémů. Nejzávažnější je ten, že hudební obraz jako estetická kategorie, jíž se vyjadřuje skladatel, je sice ve vztahu k zobrazené a umělecky vyjádřené realitě konkrétní, avšak z hlediska posluchače obsahově mnohoznačný: může být značně určitý, přesvědčivý a působivý ve vyjádření nálad, emocí a v různých druzích charakteristiky, ale v předmětném zobrazení světa, ve vyjadřování pojmů a do jisté míry i ve vyjadřování představ je neurčitý; smyslová a představová aktivita posluchače (a již předtím interpreta) je sice ve vztahu k hudebnímu obrazu psychologicky cenná, nicméně z hlediska obsahové komunikace mezi dílem a jeho vnímatelem znakově labilní. Z toho vyplývá estetický poznatek, že doložení konkrétních idejí v čistě zvukových hudebních obrazech je obtížné a hudební analytika i psychologie hudebního vnímání jsou tu ještě na počátku vědeckého poznání, i když už mnohé ze skladatelovy možné konkretizace mimohudebního obsahu hudebního obrazu bylo objasněno.

Hudba však také po tisíciletí propracovávala svou schopnost spojovat se s jinými druhy umění: s literaturou (v užším smyslu prostě se slovem jako komunikativním řečovým znakem), s divadlem (a v něm i s výtvarným uměním), s tancem, s filmem, dokonce i s jevy mimouměleckými (barvou, vůní). Podnětem takových spojení nebyla jen příbuznost těchto druhů umění s hudbou v určitých estetických a smyslově-psychologických směrech, ale především touha a potřeba hudby překročit hranice své druhové specifiky v úsilí o zaujetí posluchače, v upevnění jeho schopnosti pochopit hudební obraz co nejplněji.

A tak jsme prakticky v celých dějinách hudby na jedné straně svědky obhajoby estetické zvláštnosti hudby jako uměleckého druhu, vyjadřování se hudebními obrazy ryze zvukovými, spjatými výlučně s hudebními zvukovými prostředky a působícími svou smyslovou konkrétností, na druhé straně vytváření hudebních žánrů, v nichž hudba mimohudební umělecké složky pohltila a současně rozvinula, zdůraznila, povýšila. Docházelo k tomu jednak tvorbou hudebních zpívaných žánrů v celé jejich široké vývojové historické škále od prostého písňového nebo chorálně melosového tvaru až po operu, jednak tvorbou námětových a programních žánrů,

v nichž mimohudební široký a obecný námět nebo konkrétní zúžený a detailněji vymezený program vyjádří skladatel hudební řečí za použití nejrůznějších hudebně-konkretizačních prostředků (zvukomalby, dušemalby, konvencionální citace melodické, žánrové, slohové či témbrové, náladové malby, autorizované citace apod.) a současně o námětu nebo o programu skladby řekne něco posluchači i slovně (názvem díla, případně podrobnější slovní charakteristikou vlastní či cizí).

Široké a neobyčejně úspěšné zužitkování obou těchto skladatelských tvůrčích postupů žánry zpívanými, včetně hudebně-dramatických, námětovými a programními v 19. století, zvláště v historicky důležitém formování národních hudebních škol, dalo hudbě našeho století významné poučení. Vždy, když chtěli moderní skladatelé komunikovat řečí hudby s širšími masami posluchačů, museli toto poučení využít. Potvrdil to i vývoj evropské hudby a hudby obou Amerik po druhé světové válce.

Mezi hudebními žánry programními a neprogramními existuje ve světě hudebně-uměleckého sdělení estetická i významová jednota. Každé hudební dílo komunikuje s vnímatelem celou svou strukturou, jež je uměleckým odrazem objektivní skutečnosti. Mezi uměleckým hudebním dílem a realitou se vytváří složité sémantické pole: jeho součástí je také jednota subjektu skladatele, interpreta a posluchače. Všichni tři se chovají aktivně, vnímají a analyzují zmíněné sémantické pole prostřednictvím svých subjektů; aktivní složkou tohoto procesu je také posluchač: dílo na něj působí a on zpětně působí na dílo. Není proto správné absolutizovat mimohudební námět či program v procesu chápání společenské role hudebního díla. Každá doba si hledá k uměleckému dílu svůj vlastní postoj ve společenské percepci a ediční praxi. (Zajímavý a v mnohém poučný přehled zhudebňování literárních děl v jejich tematickém a žánrovém spektru v současnosti podává M. Řehořem komentovaný soupis nahrávek zhudebněné české poezie v časopise Tvar „S mikrofonem za trochejem“, na který navázal soupis zhudebnění zahraničních básníků českými skladateli, hudebními skupinami a interprety.)

II.

Zájem o problematiku vztahu „literatura a hudba“ (resp. „hudba a literatura“ nebo „hudba v literatuře“ či „literatura v hudbě“) v poslední době vzrůstá, čehož příkladem může být kromě řady statí na toto téma rovněž mezioborová konference Skladatel a literatura, která se konala v r. 1994 v Brně. Hodnotíme-li dnes situaci v odborné reflexi dané problematiky, můžeme říci, že různorodé otázky, které jsou spojeny se vztahem literatury a hudby se sice nikdy neobjevily v řadě zásadních problémů, které určovaly základní směry výzkumu a které by rozhodovaly o podobě současné literární vědy nebo – z druhého břehu – muzikologie, ale nikdy nebyly ani zcela zavrženy a stále vyvolávaly četné diskuse a polemiky. Zdá se, že o tom rozhodli dva činitelé. Na jedné straně časté a mnohdy dokonce velmi promyšlené vazby na hudbu v některých literárních textech, které si nezřídka vyžadovaly specifický výzkum na pohraničí umění. Na druhé straně uvědomění si různých metodologických nebezpečí, které vyvolalo metaforické uvažování o v podstatě „hudebním“ charakteru literatury.

V této situaci měly po druhé světové válce místo především individuální výzkumné aktivity (ať už analyticko-interpretační, nebo teoretické) a nevznikly proto ani významnější teorie na dané téma. Absentovaly vhodné analytické nástroje, kterými by bylo možné vědecky účinným způsobem realizovat výzkum na pohraničí obou umění. Dokonce se zdá, že problematika vztahu literatury a hudby není v obecném smyslu slova samozřejmou záležitostí, čemuž však naštěstí pro nás proti-

řečí badatelská praxe. Nabízí se totiž výzkum na poměrně nejméně „zaminovaném" terénu – výzkum na poli široce chápané intertextuality, k níž se obrací pozornost badatelů zejména ve druhé polovině 20. století. Jinak řečeno rozmanité projevy existence hudby v literatuře by měly najít vhodné místo v kánonu zájmu současného badatele literatury, aby s konečnou platností bylo možné odpovědět na otázku, zda vztah literatury a hudby má nebo nemá představovat objekt kritické reflexe současného literárního vědce či muzikologa. My se zde však nyní chceme soustředit především na problém pozice daného výzkumu především v literární vědě, abychom byli s to dostát formulačním požadavkům její metodologie, aniž bychom však výsledky *sensu stricto* muzikologického výzkumu pomíjeli a ponechávali pouze sféře hudební vědy. Jinak řečeno, naše reflexe se bude týkat především specifického vztahu „hudby v literatuře".

Zásadní problém výzkumu fenoménu hudby v literatuře je dán absencí literárních konvencí, jež by umožňovaly určit vztah literárního textu k hudbě. To je patrné zvláště tehdy, když se týká analýzy hudebního aspektu jako sotva jednoho z mnoha aspektů konkrétního literárního textu. Na pomoc přichází – přinejmenším v období posledních dvou až třech desetiletí – interdisciplinární komparatistika jako jedna z větví komparatistiky obecné, především v její americké verzi (o což se zasloužili zejména C. S. Brown a později S. P. Scher, J.-P. Barricelli, J. Winn), později v její francouzské podobě (J.-L. Cupers, I. Piette, F. Escal, F. Claudon, J.-L. Backčs, P. Brunel, A. Locatelli). Zajímavým a pro nás inspirujícím způsobem se rozvíjí polská, na vztah hudby v literatuře orientující se větev interdisciplinární komparatistiky (A. Barańczaková, J. Błoński, S. Dąbrowski, M. Głowiński, K. Górski, A. Hejmej, P. Kierzeková, T. Makowiecki, A. Matracka-Kościelnová, J. Opalski, M. Podraza-Kwiatkowska, W. Stróżewski, E. Wiegandtová, M. Woźniakiewicz-Dziadoszová, Czesław Zgorzelski aj.), přičemž především z této tradice se odvíjejí naše úvahy na dané téma, které se týkají jednak pohledu na problematiku vztahu literatura a hudba, jednak analyticko-interpretačního postoje badatele a problematiky intertextuality (ve vztahu literární text – hudba/hudební kompozice).

Badatelský projekt, značně obsáhlý pokud jde o přítomnost jiných druhů umění v literatuře (v porovnání s jejich mnohem skromnějšími podobami v hudbě), se v minulých desetiletích ujal v již zmíněné větvi komparatistiky. Lze připomenout práce Calvina S. Browna (autora mnoha článků a inspirujících studií: *Music and Literature*, 1948; *Tones into Words*, 1953; iniciátora mj. speciálního čísla časopisu Comparative Literature v r. 1970), abychom doložili, že se dnes již jedná o samostatnou sféru srovnávacích studií. K dalším významným badatelům vztahu literatury a hudby patří zmíněný S. P. Scher jako autor mj. knihy o tematizaci hudby v literatuře *Verbal Music in German Literature* (1968). Generační zlom v komparativním výzkumu předpovídal VIII. Kongres AILC (Association Internationale de Littérature Comparée) v Budapešti v r. 1976; určité signály nových badatelských tendencí obsahovaly vystoupení Henryho H. H. Remakea (*The Future of Comparative Literature*), který postuloval nutnost rozvoje interdisciplinárních studií. Zájem o problematiku pohraničí umění a interdisciplinaritu se projevil i na IX. Kongresu AILC „Literatura a ostatní umění" v Innsbrucku v r. 1979. Kromě třech základních problémů (literatura a vizuální umění, literatura a film, teoreticko-metodologická specifika disciplíny) se do centra pozornosti dostala i otázka literatury a hudby (s referáty na dané téma vystoupili mj. S. P. Scher, P. Egri, F. Claudon, J.-L. Cupers). Dále můžeme uvést speciální vydání odborných časopisů, např. tematická čísla Revue de Littérature Comparée (č. 3, *Littérature et musique*), Revue des Sciences Humaines (č. 205, *Les écrivains et la musique, Les musiciens et la littérature*) a Romantisme (č. 57, *Le Musicien*). Dále založení International Association for Word and Music (WMA; Graz 1997) nebo konference

v r. 2000 *Musique et littérature dans la France du XXe siččle* (Sorbona) a *Interdisciplinary Studies: In the Middle, Across, or in Between?* (Yale University, organizovala ji ICLA). Od r. 1985 se v Yearbook of Comparative and General Literature objevuje bibliografie hudebně-literárních výzkumů.[1]

Z mnoha monografií na dané téma jmenujme přehledovou studii *Unsuspected Eloquence: A History of the Relations between Poetry and Music* (New Haven 1981) Jamese Winna, zkušenosti minulých desetiletí sumarizující *Littérature et musique: Contribution ŕ une orientation théoretique (1970-1985)* (Namur 1987) Isabelle Pietteové, metodologický průzkum *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique: Aspects méthodologiques de l´approche musico-littéraire* (Bruxelles 1988) Jeana-Luise Cuperse, popularizující práci, která však prozrazuje značnou erudici, *Musique et littérature: essai de poétique comparée* (Paris 1994) Jeana-Luise Backèse, historicky přehledový pohled *Eloge du phrasé* (Paris 1999) Andrého Wysse a řadu souborných prací, z nichž pozornost si zasluhuje 2. číslo Word and Music Studies, jež bylo věnováno památce Calvina S. Browna, *Musico-Poetics in Perspective* (Amsterdam – Atlanta 2000) a vyšlo v redakci J. L. Cuperse a U. Weissteina, přičemž první část svazku představuje nejnovější tendence v hudebně-literárních studiích a druhá obsahuje statě C. S. Browna z let 1938-1987.

Pozornost si rovněž zasluhuje ve středoevropském kontextu ojedinělá antologie statí polských literárních vědců *Muzyka w literaturze* (Kraków 2002) v redakci A. Hejmeje,[10] která zahrnuje studie, jež se týkají teoreticko-historické problematiky výzkumu hudby v literatuře a hudebních kontextů v určitém literárním díle z pohledu nejrůznějších intertextuálních vztahů.

Je-li vůbec ještě možná nějaká syntéza v humanitních vědách, pak pravděpodobně jenom taková, v které se odvrhne hermeneutický pohled ve prospěch eklektického pohledu, kdy různé body pozorování a rozmanitá stanoviska získávají rovnocenný status. Dáno je to i skutečností, že v průběhu 20. století probíhají ve svých důsledcích významné změny, díky jimž se proměňuje způsob myšlení, jenž vládne v současných humanitních vědách.

Literatura je z různých druhů umění (výtvarné, hudební) nejvíce sémantická, proto jsou jí dostupné určité oblasti jevů, jež nelze vyjádřit v hudbě nebo v malířství. Romantismus, který snil o syntetizujícím umění (jehož prodloužením je wagnerovská koncepce Gesamtkunstwerku), zahájil velké přibližování hudby a literatury, jež přešlo do vzájemného pronikání umění – pronikání literárních způsobů myšlení do hudby a zhudebňování poezie. Obecná estetika přijímala existenci uměleckého díla obecně, uměleckou kompozici obecně a jejich varianty spatřovala v dílech a ve výtvarných, hudebních, literárních kompozicích. Mallarmé tvrdil, že hudba a literatura jsou alternativní podobou jediného uměleckého jevu. Naopak zastánci výlučného pojetí speciálních estetik zdůrazňovali zásadní nesourodost různých umění, jejich autonomní povahu a z toho vyplývající odlišnost.

Jak upozorňuje polský literární vědec a muzikolog A. Hejmej (na jehož výzkum navazujeme a jehož závěry a názory zde parafrázujeme), kompromisní stanovisko hájila polská badatelka Stefanie Skwarczyńska (Skwarczyńska 1954), která připouštěla jako problém genologie přenos do literárního materiálu druhových východisek jiného umění. Také někteří skladatelé hovořili o tom, že existují oblasti vzájemné výměny spe-

1 V tomto ohledu se jeví jako cenný soupis nahrávek zhudebnění české poezie v časopise *Tvar* „S mikrofonem za trochejem" č. 1, 2002 – č. 12, 2003, na který od č. 14 z r. 2003 po č. 21 z r. 2003 navázal soupis zhudebnění zahraničních básníků českými skladateli, hudebními skupinami a interprety. Od č. 1 z r. 2004 je v rubrice „Natáčky" časopisu *Tvar* uveřejňován soupis filmových a televizních přepisů literárních děl.

cifických vlastností (*communicatio idiomatum*). K tomuto monistickému východisku přivádělo badatele přesvědčení, že vzájemná schopnost interpretace a vyrůstání „jednoho z druhého" je umožněna zásadním strukturálním příbuzenstvím, podřízením hudby a „řeči" nějaké společné logice nebo obecně zásadě rovnováhy. Zastánci specifických estetik tedy negují možnost interdisciplinárního přechodu, ale jak tradice, tak každodenní praxe svědčí o tom, že v literární historii se badatel těžko obejde bez znalosti vzájemného příbuzenství umění, že není dost dobře možné poznávat určitá literární díla, aniž by existovalo povědomí o hudbě, s níž byli spisovatelé v kontaktu, že docházelo k neustálé osmóze stylů a stylizací i technik nebo že máme doklady o dlouhodobé stylizačně-transkripční praxi v umění či alespoň o aluzích. V literatuře, která se odvolává (do té míry, do jaké to umožňuje jazyk) na hudební vzor, jenž se pak stává reinterpretovatelným výchozím systémem, jsou velmi snadno odlišitelné alespoň určité typy prvků patřících hudební konvenci. Můžeme se tedy nyní zamyslet nad literárně-hudební součinností a vzájemnými symbiózami literatury a hudby.

S. Skwarczyńska odlišuje kontakty a vlivy umění, jež probíhají:
a) inspirací (tematickou, formálně-kompoziční, fakturovou[2]);
b) výpůjčkou (stejně jako v bodu a)
c) transpozicí (jako v bodu a)
d) součinností.

Široce pojímanou spolupráci umění považují za nezpochybnitelnou také Wellek a Warren v knize *Teorie literatury* (1948). Důkazem je nejstarší historie umění. Řecká tragédie se zrodila z ducha hudby (mezi obřadním tancem a slavnostním zpěvem). Zpěvně byly přednášeny homérské eposy i hebrejské žalmy, starořecká rapsodie, ruské dumky a byliny, anglické a skandinávské balady, novodobá lyrika navazuje na hudební formy; středověká hudba a liturgická píseň daly vzniknout hudebně-slovní tvorbě: hymnům, kantátám, náboženským (i světským) písním. Funkce, které kdysi plnila starořecká tragedie, zčásti převzala opera. V programní hudbě buď literární komentář plní úlohu pomocného a spolupracujícího prvku, nebo se hudba dokonce snižuje k úloze ilustrace ke komentáři.

V hudebním zápise se setkáváme jednak se znaky specifickými pro hudební notaci, a jednak s jazykovými výrazy, jež mají podávat informaci např. o rychlosti interpretace díla (nebo jeho části), určují náladový obsah hudebního díla (nebo jeho části) a jsou tedy důležité pro správné vyjádření charakteru a struktury hudebního díla (hovoříme o tzv. heteronomních znacích). Způsob interpretace tedy závisí také na významu slov, která denotují mimohudební stavy věcí, ačkoli na samotnou interpretaci má vliv specificky hudební tradice.

Avšak i na daný typ součinnosti a symbiózy jsou různé názory. Tak zmínění autoři *Teorie literatury* tvrdí, že nejlepší poezie nesměřuje k hudbě, nejlepší hudba nepotřebuje slova, básně s dokonalou formou nejsou nejvhodnějším materiálem pro skladatele písní, žalmy ztrácejí svou uměleckou hodnotu v dílnách skladatelů (s čímž by již šlo polemizovat). Impresionista Debussy tvrdil, že hudba začíná tam, kde končí slova. Modernista Edgar Varése odlišuje inspiraci od součinnosti (kooperace). Podle něho podnět může vycházet z myšlenky, z něčeho, co navozuje pohnutí. Avšak to, co promlouvá ke skladateli zvnitřku, je jenom zdánlivým motivem, jenž je nako-

2 Faktura = hudební sazba.

nec eliminován z té podoby, již nakonec dílo přijme. V literatuře je tomu podobně, pokud jde o úvodní podnět a konečný tvůrčí výsledek.

Hudebnost se však neredukuje na zvukovou stránku jazyka. To, co je nezvukové v hudebním díle, je buď způsobem organizace zvuku, nebo kvalifikacemi díla, jež vytvářejí celek. Náleží sem hudební forma (např. rondo, sonátové allegro, téma s variacemi), zvukový pohyb (spojený s melodickou linií), fázová struktura (quasi-časovost), emocionální kvality a umělecké hodnoty. Úsilí o přenesení hudebního vzoru na půdu literatury neopomenulo ani to, co je formálně-kompoziční. Zastánci výlučnosti speciálních estetik nezapomněli připomenout, že existuje zásadní nesouměrnost mezi kompozicemi různých umění, tedy nemožnost přesného přenesení (v doslovném smyslu) hudební kompozice na půdu literatury; zdůrazňovali, že každý pokus tohoto druhu musí nabývat vlastní, individuální potvrzení a vysvětlení ze strany kritika a že „hudební" kompozice nemůže v díle nahradit literární kompozici, může se jí nanejvýš stylisticky podobat a to ještě jenom zčásti. S. Skwarczyńska například nesouhlasí s tím, že by měla v literárním díle existovat kompozice přenesená z jiných druhů umění, avšak na to jsou protiargumenty, které hudební kompozici v literárním díle naopak spatřují (*Hymny* J. Kasprowicze, *Koncerty brandenburskie* S. Swena Czachorowského, dodejme: *Edison* V. Nezvala). Ostatně sama Skwarczyńska přiznává, že hudba literatuře předává především své formy. Je pravdou, že spisovatel má k dispozici jiný materiál než hudebník a tento materiál musí uspořádat především literárně, a je taky pravda, že hudební kompozice nedokáže odstranit z díla jeho myšlenkový obsah, jenž také vyžaduje kompoziční pojetí. Hudební kompoziční vzor zahrnuje větnou stavbu, versifikaci, ale také spisovatelovo zacházení s tematickými motivy, refrén, parafrázi, paralelismus, kontrasty, proplétání motivů, jejich ouverturové seskupení nebo variační přetváření, následování schématu fugy, sonáty, určování hlavních či příznačných motivů (leitmotivů) atd. V modernismu tyto kompoziční postupy byly potvrzovány i „hudebními" tituly literárních děl nebo jejich částí. Tento způsob uspořádání motivů musel pochopitelně mít vliv na způsob organizace zobrazovaného světa v díle. A následně měl vliv i na literární kritiku, na metody analýzy takto uspořádaných literárních děl. Přemrštěné užívání hudební terminologie v analýze literárního díla ve své době vyvolalo řadu odmítavých reakcí (Skwarczyńska, Wellek – Warren), neboť variace motivů, kontrasty nálad nebo jejich uvádění do souvislosti, dokonce i tehdy, když spisovatel vědomě navazuje na vzory z hudby, se mohou objevovat také nezávisle na hudebním vzoru a nemusí se odlišovat od běžných literárních postupů, jako je opakování nebo kontrast atd., které jsou ostatně charakteristické pro všechny druhy umění.

Východisko z této debaty nebo neutrální postoj v diskusi nabízí kategorie formálního mimetismu (M. Głowiński), která je chápána jako druh stylizačního přenesení konstruktivních pravidel, předstírání reprodukce cizí formy, sugesce analogie, jejichž rozpoznání je podmínkou správného pochopení díla. Z této pozoruhodné kategorie však vyplývá direktiva určující způsob percepce, která je nad formou. Není tedy ani tak důležité, jakou vzorovou formu spisovatel z hudby přejal, jako spíš metoda či způsob, jak to učinil. Spolu s A. Hejmejem se lze ptát, zda takový postoj nezní příliš fantomaticky?

V zásadě všechno, co vstupuje do literárního díla, vstupuje do něj již jako přetvořené, přetransformované – převrácené ve fantom (předstírání) sebe sama, ačkoli charakterizované jako „to stejné" (tzn. že zůstává stále zachováno – v konvenci – předstírání nepředstírání). Tento postoj je blízký fenomenologickému pohledu na literární dílo. V Ingardenově koncepci jsou věty, jež mají povahu tvrzení-soudů v literárním díle pouze quasi soudů (hrají úlohu soudů); v současném románu se vztahují k re-

álnému světu, ale pouze zdánlivě a současně jsou zasazeny v bytí, nelze je traktovat zcela vážně; v historickém románu mají s pomocí podobenství pouze otevírat předměty, které kdysi skutečně existovaly, dokonce mají předstírat, že jimi jsou (dochází ke quasizobecnění minulé skutečnosti) (Ingarden 1941). Realitu zastupuje (podle M. Schelera) „fenomén reality". Podobně je tomu se strukturálním aspektem literárního díla. Časovost je quasi-časovostí, jež spočívá na uspořádání návazností, jenž je rovněž chápáno přeneseně. A čtenářské zkušenosti – jako typ zkušenosti – nejsou autentické, jsou jen vymyšlenými zkušenostmi, které značně specifickým způsobem zasahují do našeho života, vplétají se do něho, aniž by byly v pravém slova smyslu našimi zkušenostmi. V díle odhalené metafyzické kvality nejsou realizovány, jenom se o svůj způsob existence dělí se zobrazenými předměty. Dokonce jenom to, co má nějaký vztah k literatuře podléhá nějaké metamorfóze. R. Ingarden tvrdí, že každý význam označujícího nekomplikovaného výrazu představuje aktualizaci části ideálního smyslu, který je obsažen v pojmu odpovídajícího předmětu. Tento akt aktualizace představuje vykročení za sféru ideálního, probíhá mimo ni a existenciálně se od ní odlišuje. Tudíž i literární uskutečnění hudebnosti je spojeno – velmi podobně – se změnou způsobu její existence. Jak se domníval T. S. Eliot: uvedení hudebnosti do díla musí proběhnout v čistě jazykové podobě (*T. S. Eliot's Orchestra* 2000). V literárním díle se nemohou skutečně realizovat ani metafyzické, ani hudební kvality, ale jedny i druhé mohou být odhaleny v quasi-realizaci. Tak jako – ingardenovsky řečeno – soud vyřčený románovou postavou má hodnotu soudu pouze ve sféře zobrazeného světa, tak literární hudebnost má hodnotu pouze ve sféře literárního díla a mimo něj (tzn. z pohledu hudby samé) je jen quasi-hudebností. Kvalita „literární hudebnosti" je kvalitativní modifikací literárnosti samé, za niž již nelze vystoupit, podobně jako – podle Ingardena – intencionální stav výpovědi („citování") nás nevede do mimotextové skutečnosti, ale pouze do intencionálního stavu toho, co je vysloveno. Objevování se oné „literární hudebnosti" – pokud je možné a do té míry, do jaké je možné – připouští jistě její nejrůznější druhy a stupně zintenzivnění (nebo oslabení). Jistě nám nejde o to prostřednictvím analogie k R. Ingardenovi vytvořit jakousi kategorii quasi-hudebnosti, ale o zdůraznění určitých východisek, jež jeho koncepce nabízí.

Na závěr tohoto spíše experimentálního a víceméně tezovitého přehledu tématu vztahu literatury a hudby, s důrazem na přínos polské literární vědy v této oblasti, je třeba podtrhnout, že při výzkumu daného vztahu je možné – po vzoru polských výzkumů – brát v úvahu „způsob recepce" (M. Bristiger 1986) nebo „styl recepce hudby, který by se dal označit jako literární" (M. Głowiński 1973). Definuje-li literární vědec hudební percepci jako „literární", jde jen o přesnější označení jevu, který by muzikolog označil jako specifický typ recepce, přičemž by mu šlo o upozornění na interdisciplinární komplikace, které jsou spojeny s poznáváním některých hudebních děl.

Literatura

Backès, Jean-Louis (1994). *Musique et littérature : essai de poétique comparée,* Paris: Presses universitaires de France

Bristiger, Michał (1986). *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej,* Kraków: PWM

Cupers, Jean-Luis (1988). *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique: Aspects méthodologiques de l´approche musico-littéraire,* Bruxelles: Publication des Facultés universitaires Saint-Louis

Colloquia musicologica Brno 1976 & 1977 (1978). Brno

Dąbrowski, Stanisław (2002). Muzyka w literaturze. (Próba przeglądu zagadnień). In: *Muzyka w literaturze,* Red. Andrzej Hejmej, Kraków, s. 145–169

Eliot, T. S. (1972). Muzyka w poezii. In: *Szkice krytyczne,* Warszawa

Fukač, Jiří (1980). Znaky a metaznaky v hudební komunikaci, *Hudební věda*, č. 3, s. 211–220

T. S. Eliot's Orchestra: Critical Essays on Poetry and Music (2000). John Xiros Cooper (ed.), New York: Garland

Głowiński, Michał (1973). O powieści w pierwszej osobie. In: *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych,* Warszawa, s. 63–65

Hejmej, Andrzej (2001). *Muzyczność dzieła literackiego,* Wrocław: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej

Hejmej, Andrzej (2002). *Muzyczność dzieła literackiego,* 2. vyd., Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

Hudba a literatura (1983). Sborník prací ze sympozia, Frýdek-Místek

Ingarden, Roman (1960). *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury,* Přel. Maria Turowicz, Warszawa

Roman Ingarden (1931), *Das literarische Kunstwerk,* Tübingen: Max Niemeyer

Ingarden, Roman (1989). *Umělecké dílo literární,* Přel. Antonín Mokrejš, Praha

Mathauser, Zdeněk (1984). K intersémiotické problematice uměleckých druhů. In: *Uměnovědné studie V,* Praha, s. 67–85

Music & Word (1969). Sborník z konference Hudba a slovo, Brno: IMF

Musico-Poetics in Perspective (2000). Calvin S. Brown in Memoriam. Jean-Louis Cupers – Ulrich Weisstein (eds.), Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 2000

Muzyka w literaturze (2002). Red. Andrzej Hejmej, Kraków

Pečman, Rudolf (1970). „Literarizace" hudby 17. a 18. století, *Opus musicum*, č. 5–6, s. 152–154

Piette, Isabelle (1987). *Littérature et musique: Contribution à une orientation théorique (1970-1985),* Namur: Presses universitaires de Namur

Řehoř, Martin (2002, 2003). S mikrofonem za trochejem, *Tvar*, 2002, č. 1 – 2003, č. 12, 2003, č. 14–21, s. 10

Scher, Steven Paul (1968). *Verbal Music in German Literature,* New Haven – London: Yale University Press

Skwarczyńska, Stefania (1954). *Wstęp do nauki o literaturze,* sv. 1, Warszawa

Slovník české hudební kultury (1997). Red. J. Fukač a J. Vysloužil, Praha

Sus, Oleg (1992). *Geneze sémantiky hudby a básnictví v moderní české estetice. Dvě studie o Otakaru Zichovi,* Ladislav Soldán a Dušan Jeřábek (eds.), Brno: Masarykova univerzita

Wellek René – Warren Austin (1996). *Teorie literatury,* Olomouc: Votobia

Winn, James Anderson (1981). *Unsuspected Eloquence: A History of the Relations between Poetry and Music,* New Haven and London: Yale University Press

Word and Music Studies. Defining the Field (1999). Red. Walter Bernhart, Steven Paul Scher, Werner Wolf, Amsterdam – Atlanta: Rodopi

Wyss, André (1999). *Eloge du phrasé*, Paris: Presses Universitaires de France – „Écriture"

Zusammenfassung

Der Verfasser zeigt in seiner Studie Betrachtung über die Beziehung von Literatur und Musik unter besonderer Berücksichtigung der polnischen Literaturwissenschaft Unterschiede zwischen Musik und Literatur auf. Das Interesse am Thema der Beziehung „Literatur – Musik" (bzw. „Musik – Literatur", „Musik in der Literatur" oder „Literatur in der Musik") hat in letzter Zeit zugenommen, wie der Autor an einer Reihe literatur- und musikwissenschaftlicher Konferenzen und Publikationen zu dieser Problematik belegt. Der Autor stellt fest, dass es nach dem Zweiten Weltkrieg vor allem Raum für individuelle Forschungsaktivitäten (analytisch-interpretatorischer oder theoretischer Art) gab, weshalb auch keine bedeutenderen Theorien zu diesem Thema entwickelt wurden. Für eine wissenschaftlich wirkungsvolle Forschung an der Grenze der beiden Künste – Musik und Literatur – fehlten geeignete analytische Instrumente. Für die Forschung war es naheliegend, sich einem relativ komplizierten Gebiet zuzuwenden – einer weit gefassten Intertextualität, auf die die Wissenschaftler insbesondere in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihre Aufmerksamkeit lenkten. Der Autor beschloss deshalb, hauptsächlich die spezifische Beziehung der „Musik in der Literatur" zu untersuchen. Auf dem Gebiet der polnischen Literaturwissenschaft, dem sich der Verfasser auf der Suche nach methodologischen und interpretatorischen Anregungen zuwandte, verdient im mitteleuropäischen Kontext insbesondere die bemerkenswerte Anthologie Musik in der Literatur (Muzyka w literaturze, Kraków 2002) mit Beiträgen polnischer Literaturwissenschaftler Beachtung, die von A. Hejmej herausgegeben wurde. Sie vereint Studien über die theoretisch-historische Problematik der Forschung zum Thema Musik in der Literatur sowie über musikalische Kontexte in bestimmten literarischen Werken im Hinblick auf die unterschiedlichsten intertextuellen Beziehungen. Am Ende dieses eher experimentellen und mehr oder weniger schematischen Überblicks über das Thema „Beziehung von Literatur und Musik" unter besonderer Berücksichtigung der polnischen Literaturwissenschaft betont der Verfasser, dass es bei der Untersuchung dieser Beziehung möglich ist – nach dem Vorbild der polnischen Forschung – die „Art und Weise der Rezeption" zu berücksichtigen. Wenn ein Literaturwissenschaftler die Perzeption von Musik als „literarisch" definiert, handelt es sich lediglich um die genauere Kennzeichnung einer Erscheinung, die ein Musikwissenschaftler als spezifischen Rezeptionstyp bezeichnen würde, womit er auf interdisziplinäre Komplikationen hinweisen möchte, die mit der Rezeption mancher musikalischer Werke verbunden sind.

Übersetzung Angela Lindner

PhDr. Libor Martinek, Ph.D.
Působí na Ústavu bohemistiky a knihovnictví FPF Slezské univerzity v Opavě.
Zabývá se českou literaturou 20. století, teorií literatury, komparatistikou,
teorií překladu a vztahem literatury a hudby.
Kontakt:
libor.martinek@fpf.slu.cz

Logos a topos – tíha obraznosti v tvorbě Kenzaburóa Óeho

Michael Weber

Literární dílo jako svět slov a obrazů

„Literární dílo jako nejsložitější typ ‚světů ze slov'
je – podle okolností – pouští,
která přechází v bludiště,
a bludištěm měnícím se v poušť;
je neustále se rozrůstajícím
a také chátrajícím a v prach se obracejícím
labyrintem na sebe navršených konceptů – významů,
oscilujících kolem osy příběhu."
(Pavelka 1998, s. 108)

Významy jako činnost provozovaná při lidském, a tedy i literárním dorozumívání, úzce souvisí s odlišností kulturních paradigmat geografických oblastí světa. Jakožto neevropská je japonská literatura pro českého příjemce často bludištěm v pravém slova smyslu. Společnost, její fungování, náznaky či nepřímé odkazování do lokálních tradic, to vše a mnoho dalšího se objevuje ve všech světových literaturách a vede k odlišným interpretacím, k odlišnému chápaní či dokonce může vést k nepochopení smyslu konkrétních literárních děl. „Hranice lidského světa jsou určeny kulturními paradigmaty. V tomto prostoru se pak odehrávají spory o charakter, směr a cíl dějinných změn anebo – jinak řečeno – smysl lidské existence" (Pavelka 1998, s. 103). Podívejme se na prolínání konkrétního stereotypu geografického modelu s tvůrčí obrazností literáta.

Kenzaburó Óe (1935), nositel Nobelovy ceny za literaturu (1994), je právem považován za prvního skutečně moderního japonského spisovatele. Své dětství prožil na ostrově Šikoku, v rodné vesnici lesy odříznuté od ostatního civilizovaného Japonska, kde venkovské tradice a místní mýty dodnes přežívají, ale kde i válečná propaganda dosahovala na počátku 40. let vrcholu, aby byla po prohrané válce vystřídána náhlou demokratizací v americké režii. Óe se do svých dětských let tvůrčím způsobem vrací v prvních dílech své tvorby, která jsou považována za klasickou ilustraci deziluze japonského národa, jež se dostavila po konci druhé světové války. Jeho hrdinové jsou vyhnáni z jistoty dětství do světa, který nemá žádnou souvislost s jejich minulostí. V roce 1963 přichází na svět autorův postižený syn Hikari a Óeho tvorba nabírá nový kurz. Počínaje románem Kodžintekina taiken (Soukromá zkušenost, 1964) následuje série knih s tematikou vztahu otce a syna. Přesto se i ve svých pozdějších prózách v různých polohách opakovaně vrací do svého nejniternějšího topos, místa, které přetváří uměním a moci literatury ve slova, logos.

Vnitřní a vnější v literatuře

Kulturní paradigma vnitřního a vnějšího, uči 内 a soto 外, které má s naším tématem přímou souvislost, je pro japonský národ charakteristické, a proto se zdá být opodstatněné, že přirozeně proniká také do japonské literatury. V případě děl Kenzaburóa Óeho je toto paradigma zobrazováno téměř konstantně níže popisovaným způsobem, přičemž je pro jeho literární postavu charakteristický přechod z jedné z těchto oblastí do druhé a je pro ni vždy spojen s dramatickými osobními změnami.

V časovém prostoru, který se nám zde nabízí, se podívejme na obraz vnitřního a vnějšího v Óeho díle. Na zřeteli přitom stále mějme to, že roli uči, čili vnitřního, představuje vždy určitým způsobem ohraničená vesnice. Vesnice je v Óeho literatuře vždy uči a ostatní je soto.

V Chovu (Šiiku, 1957) je to „město" v uvozovkách, a především černoch, který se ale jako chovný úlovek stane postupně součástí vesnice, a tudíž postupně splývá v její uči.

> „V Chovu do vesnické komunity vstoupí vetřelec, který je na první pohled včetně barvy kůže jiný než Japonci-vesničané. Alegoricky představuje někoho, kdo přišel ‚zvenku', ze soto" (Óe 2001, esej Pokus o hledání sebe sama v mytologickém vesmíru románu, Šósecu no šinwa učú ni wataši wo sagasu kokoromi, s. 15).

Jiná uzavřená vesnice se stává dějištěm novely Rvát výhonky, střílet mláďata (Memuširi kouči, 1958) a opět v nich představuje bezpečné uči. O této své novele, kde je rozdělení nejzřetelnější, Óe později napsal:

> „Napsal jsem tuto novelu v první osobě ‚já' z pohledu chlapce, který byl spolu s dalšími chovanci ústavu uzavřen do vesnice, z které záhy vesničané odešli, aby je zanechali jejich osudu. Prostředí vesnice v ní tedy objevuji nově očima člověka, který přichází ‚zvenčí'. Ale zároveň jsem jako autor skutečným člověkem, který z ‚vnitřku' tohoto prostředí vzešel a odešel do města za vzděláním, aby mohl psát literaturu. Dvouvrstevnost rozdělená ve sféry uči a soto, rozlišení člověka, který píše novelu a člověka, který v ní příběh vypravuje, se pak opakovaně objevuje i v dalších mých prózách" (Óe, K. Saihakken, Tokyo, Šúeiša, 2001, esej Pokus o hledání sebe sama v mytologickém vesmíru románu, Šósecu no šinwa učú ni wataši wo sagasu kokoromi, s. 16).

Topologie Óeho vesnice v údolí

Záměrem příspěvku je upozornit na jev, který je v Óeho literárním světě imanentně přítomen a stáčí k sobě pozornost nejen literární kritiky, ale i jeho čtenářů. Je to obraz bezpečného místa, obklopeného přírodou, který se více či méně konkrétně objevuje ve všech jeho prózách, místa, které nabízí netušené možnosti rozvinutí potenciálu postav (Mannen gannen no futtobóru /Fotbal éry Mannen/, Čúgaeri / Kotrmelec/, Mizukara waga namida wo nuguitamau hi /Den, kdy on sám setře mé slzy/), nebo jim nabízí a poskytuje útočiště (Chov, M/T to mori no fušigi no monogatari /M/T a prapodivuhodné vyprávění lesa/).

„Kdybych se měl ohlédnout za svým literárním životem, stojí na začátku bezpochyby vesnice mezi horami a hlubokými lesy ve středu Šikoku, jednoho z ostrovů japonského souostroví, kterou jsem učinil dějištěm svých próz. (…) V současné době tvoří díla, s nimiž jsem nastoupil svou spisovatelskou dráhu, v mé celkové tvorbě velký článek. Jsou to díla z prostředí vsi, kde jsem se narodil, vyrůstal a o které jsem psal, když jsem začínal psát" (Óe 2001, esej Pokus o hledání sebe sama v mytologickém vesmíru románu, Šósecu no šinwa učú ni wataši wo sagasu kokoromi, s. 13).

Existuje skutečně vesnice „sevřená v údolí", která se opakovaně stává dějištěm Óeho románů? To je otázka, kterou si klade nejeden čtenář seznámený byť třeba jen s jedním z výše jmenovaných Óeho literárních děl. Obecně se zastává názor, že ač se tato vesnice v Óeho dílech objevuje často jako důležité dějiště, skutečné geografické místo to není. Pokud bychom chtěli být důslední, najdeme na mapě šikokské prefektury Ehime Óeho rodnou vesničku Óse. Óeho literární vesnice v lesích existuje však v abstraktním významu, jako oáza duše, a to v autorově imaginaci a v myslích jeho čtenářů. Snad ji lze přirovnat k Utopii, „existující" vprostřed mytologického času a prostoru. Ono specifické místo na pomezí obraznosti může suplovat i západní představu pozemského ráje (svou možnou existencí kdesi, případně reálnou předlohou skutečně existující vesnice Óse na Šikoku, ovšem v představách a dětských vzpomínkách konkrétního člověka, Kenzaburóa Óeho), a/nebo také ráje-světa nadzemského. Óe také cílevědomě přemýšlí, kam člověk směřuje, a ve svých románech se pídí po nesdělitelné zkušenosti duše po smrti. V Óeho mytologickém světě je opakovaně líčen specifický pohled na smrt. Když člověk zemře, vznese se jeho duše vysoko na oblohu a tam krouží. Spirálovitým pohybem se pak navrací do kořenů určeného stromu, v těchto kořenech odpočívá, rozplyne se v nich a nakonec se znovu zrodí jako nový život. Čas se věčně točí dokola, ubíhá, a místo, kde dochází k přerodu a k novému životu, je údolí obestřené lesy.

Údolní vesnice na Šikoku jako literární obraz skutečné, geografické podoby jedné určité územněsprávní jednotky v konkrétním historickém čase (autorova dětství a dospívání) neexistuje pouze v jeho literárním světě. Je výslednou metaforou touhy duše mít se kam vrátit, která může být silná zejména v lidech, kteří opustili venkov, když odešli za životem do města a v jejich ztrátě zpětné vazby. Stejnou cestou kráčí i Óeho románová postava. V již zmiňované eseji Pokus o hledání sebe sama v mytologickém vesmíru románu se Óe také vyznává, že tím, že na dlouhá léta svůj rodný kraj opustil, když odešel studovat, a pak se do něj vracel, vidí

dnes vesnici takovou, jakou ji vidí, zatímco ve svém díle ji zobrazuje takovou, jak ji viděl svým dětským pohledem. Jakoby mu odstup od ní pomohl znovu k ní najít přístup.

Překračování hranic uči a soto znamená pro hlavní postavy Óeho děl téměř výlučně osobní dramatickou událost. Uveďme několik příkladů. Chlapcovy cesty do města v Chovu jsou vcelku bezvýznamné, ačkoli v jinak statickém životě dítěte na vesnici událost určitého rozměru představují. V Rvát výhonky, střílet mláďata je drama přetínání hranic uči a soto tíživé. Připomeňme, kolikrát a za jakých okolností je hranice překračována:

1) skupina chovanců vychází z prostředí města na venkov a přichází do vesnice, na scénu děje novely;
2) z vesnice odcházejí vesničané;
3) hlavní postava se v úsilí přivolat k nemocné dívce lékaře snaží překročit fyzickou hranici obou světů, kterou je rozdělován nejen na svět uvnitř a svět vně, ale také o nich lze uvažovat jako o světech dospělých, resp. dětí;
4) mladší bratr utíká do lesa a už se nevrací;
5) vesničané se navrací a stávají se opět pány vesnice;
6) hlavní postava Já je vyhnána a pronásledována do hloubi lesa, kde se svým pronásledovatelům ztrácí a končí tu i sama novela.

Podobně můžeme znázornit vstupování a vystupování do/z okruhu uči (které i zde znázorňuje vesnice) v románu Mladík, který se opozdil:

1) chlapec Já a jeho korejský přítel Kan opouští s rozhodným optimismem rodnou ves a míří do města „bojovat za Japonsko";
2) chlapec Já si odbyl svůj trest v polepšovně okresního města a vrací se na venkov do rodného domu (tato událost je v románu zmíněna stručně pomocí retrospektivní zmínky);
3) mladík Já se coby student Tokijské univerzity vrací do rodného kraje, zatím však jen do okresního města, které z pohledu velkoměsta ztrácí na „městskosti" a splývá s jeho rodným krajem, jinak řečeno se tu hranice mezi uči a soto posunuje;
4) mladík Já se vrací ke své rodině do rodné vsi na krátkou návštěvu;
5) v závěru poslední kapitoly je čtenář „obeznámen" s tím, že dosavadní text byl sepsán hlavní postavou v psychiatrické léčebně v bývalém ruském pravoslavném klášteře na ostrově Hokkaidó, čímž se dostáváme opět na venkov (poté, co byl děj dlouho držen v mantinelech velkoměstského prostředí Tokia a Kjóta), který má přinést na závěr románu zmírnění a zklidnění.

Chov spolu s Mladíkem, který se opozdil, tvoří z hlediska směřování ke konceptu vesnice vzájemný protipól s Rvát výhonky, střílet mláďata, kde dochází k tomu, že hlavní postava ze vsi nepochází, nýbrž do ní přichází. Postava chlapce tu tak oproti oběma postavám z Chovu a Mladíka, který se opozdil vidí vesnici pohledem zvnějšku, protože novela Rvát výhonky, střílet mláďata je psána pohledem městského chlapce, který do vesnice v údolí přichází poprvé.

„Tato novela má v mé literární tvorbě rozhodující význam, protože v první řadě vypráví o zkušenosti chlapce v japonské společnosti v podmínkách militaristického absolutismu za války v Pacifiku, což je jedno z mých témat. V druhé řadě je to spe-

> cifická ‚struktura' a ‚místo' imaginárního kosmu, který je v této novele načrtnut. Zvláštní topografický rys tohoto místa se ve skutečnosti jen podobá vsi mezi údolími, kde jsem se narodil a vyrostl. Důležité pro mě je, že po napsání této novely ustoupila scenerie mé rodné vsi pro mě do pozadí a vystoupila přede mne topografie nová, tak jak se objevuje v této novele. Má skutečná vesnice v horách na Šikoku po napsání Rvát výhonky, střílet mláďata z mého vědomí zmizela. Následně se pro mě svou živou realitou, mýtickou a folklórní strukturou stal místem přebývání imaginární kosmos, znázorněný v této novele" (Óe 2001, esej Pokus o hledání sebe sama v mytologickém vesmíru románu, Šósecu no šinwa učú ni wataši wo sagasu kokoromi, s. 14).

V besedě s literárními kritky Jasuši Inouem a Jóiči Komorim se Óe vyznává:

> „Jako spisovatel jsem byl vždycky ironický. V Rvát výhonky, střílet mláďata je ironie v tom, že jsem je napsal já, dítě vesnice, ke kterému vždycky lidé, kteří přicházeli z města, pociťovali odcizení a opovržení. A já nakonec napíšu příběh z úhlu pohledu těch, kteří poprvé přichází na venkov a vesničané je pronásledují" (Óe 2001, beseda Literatura Kenzaburóa Óeho, od tvůrčího úsvitu po poslední dílo Torikaeko, Óe Kenzaburó no bungaku, Sakka zenja kara saišinsaku Torikaeko made, s. 63).

V M/T a prapodivuhodném vyprávění lesa (1986), jakémsi quasi románu, se Óe explicitně „vrací domů", když se soustředí na mytologickou tradici i faktickou historii své rodné vesnice Óse. Tímto dílem si splňuje svůj dlouholetý osobní cíl: sepsat ústně tradované podání založení a dějin Óse, jak si je ve své mysli i srdci ukládal od dětských let, kdy naslouchal vyprávění své babičky. Svým způsobem tak dochází naplnění svého životního poslání coby spisovatele. Samotné M/T v názvu knihy je kódem, s jehož podstatou a významem čtenáře seznamuje v prvních kapitolách knihy. Zároveň je to životní a osudová zkratka samotného Óeho. Z hlediska prolínání místa (topos) a textu (logos) prozraďme, že „M" stojí za mori (les) a „T" za tani (údolí). Tato šifra není jediným obrazem, který Óe na stránkách knihy načrtává. Fascinujícím způsobem je vylíčena autorova dětská představa Jeho Veličenstva císaře s paní, která se v jeho paměti váže k dávné školní úloze. Malý hrdina ztotožní představu císařského páru s mocnými mýtickými osobami, silným hrdinou a dávnou vládkyní, a ze své mysli je na hrubý válečný papír vykreslí vznášející se bok po boku nad údolím své vesnice. Obraznost „vyjádření slovy" se zde vrství a komplikuje mnohem více než jinde v Óeho textech, snad i proto patří tato kniha k té většině jeho próz, kterou namísto širší veřejnosti čtou spíše „óeovští labužníci". Tak je tomu ostatně i v případě jiných autorů a okruhu jejich čtenářů. Nezáleží snad v konečném důsledku na tom, zda má čtenář vůli se s autorovým modelem světa ztotožnit a zda se s ním ztotožnit dokáže? Představa Óeho vrstvené obraznosti s nehybným středem skutečného a zároveň imaginárního bodu je v tomto ohledu dosud neprobádaným územím, které svou nedotčeností stále může přitahovat pozornost čtenářů i literární kritiky. Otázkou zůstává, zda na mapě tohoto „území slova", právě proto, že je řeč o Kenzaburó Óem, budou moci poznámky Hic sunt leones vůbec někdy zcela vymizet.

Literatura

Óe, Kenzaburó (1958). *Memuširi koučí* 芽むしり仔撃ち, Tokyo: Šinčó bunko

Óe, Kenzaburó (1957). *Šiiku* 飼育, Tokyo: Šinčó bunko

Óe, Kenzaburó (1999). *Chov*, Praha: H&H, přel. Ivan Krouský (obs. též Rvát výhonky, střílet mláďata)

Óe, Kenzaburó (1962). *Okuretekitaseinen* 遅れてきた青年, Tokyo: Šinčóša

Óe, Kenzaburó (1978). *Mladík, který se opozdil*, Praha: Odeon, přel. Vlasta Winkelhöfferová

Óe, Kenzaburó (1986). *M/T to mori no fušigi no monogatari* と森のフシギの物語, Tokyo: Kódanša

Óe, Kenzaburó (2001). *Saihakken* 再発見, Tokyo: Šúeiša

Pavelka, Jiří (1998). *Předpoklady literárního dorozumívání*, Brno: Masarykova univerzita

Summary

The author displays a prospect of literary interpretation of a geographical place in Ôe Kenzaburô's work. The image of what is, or rather used to be, the writer's native village, a real existent spot amidst the forests of Shikoku Island of the Japanese archipelago, serves as setting in many Ôe's novels. First, there is always a stress laid between the village and its surroundings, no matter how remote, and between what has any connection with the village, and what has not. The author alludes to the relation with the Japanese conceptualization of uchi 内 and soto 外, the strict severance of the inner and the outer. Second is the topology of the village itself. It may be perceived as an independent unit based on the model of the writer's native village Ôse, or as a multiple variation of solely one place, a mystic one, not far from Utopia. The author gives several brief examples of transition between uchi and soto of the village, brings his own analysis of protagonists' movements to/from the village in Prize Stock (1957), Nip the Buds, Shoot the Kids (1958), The Youth Who Came Late (1962) and adds Ôe's own comments as expressed in his essays and literary discussions published in Japanese in 2001. References to other novels where ‚the village in the valley' is brought up are made, e.g. The Silent Cry (1967), The Day He Himself Shall Wipe My Tears Away (1972), Somersault (1999) and finally M/T and the Narrative About the Marvels of the Forest (1986), where Ôe's life long concern displays encoded, yet explicit.

Mgr. Michael Weber
Vyučuje japonský jazyk a literaturu.
Obor absolvoval na Karlově Univerzite v Praze
diplomovou prací zabývající se vývojem charakterů postav
v raných prózách Kenzaburôa Ôea.
Nyní je doktorandem na Ústavu dálného východu na FF Univerzity Karlovy.
Kontakt:
michweb@email.cz

VERBÁLNĚ-VIZUÁLNÍ MANIFESTACE ZDVOŘILOSTI V JAPONSKÝCH DOPISECH

IVONA BAREŠOVÁ

1. Úvod

Zdvořilost je velmi důležitou součástí lidské komunikace, a to verbální i neverbální. Je to mechanismus, který napomáhá minimalizovat případné konflikty vyplývající z komunikace a udržovat harmonické mezilidské vztahy (srov. např. Brownová a Levinson 1987, s. 1; Lakoffová 1990, s. 34; Watts 1989, s. 135; Ide 1989, s. 231). V mluvené komunikaci je verbální zdvořilost doprovázena odpovídajícími neverbálními projevy – zrakovým kontaktem, mimikou, gestikulací. Ani písemná komunikace se neomezuje pouze na verbální zdvořilost, ale k celkové zdvořilosti přispívá v nemalé míře i stránka vizuální. Tato vzájemná souhra jazykových a vizuálních prostředků, které se podílejí na celkovém dojmu zdvořilosti, je velmi charakteristická pro japonský dopisový styl. Vertikální vztah a formální vzdálenost mezi pisatelem a adresátem, jejichž vyjadřování je základním pilířem japonské zdvořilosti, jsou nejen zakódovány v samotné gramatice japonštiny, ale jsou prostřednictvím znakového písma zakódovány taktéž v lexiku a odrážejí se i v grafické podobě a celkové struktuře dopisu.

2. Obecná charakteristika zdvořilosti

Existence zdvořilosti je univerzální, avšak její konkrétní realizace a vnímání jsou kulturně specifické. Zdvořilost proto může být správně pochopena pouze v daném společensko-kulturním kontextu. S jeho znalostí si dokážeme například vysvětlit, proč japonská hostitelka nabízí pokrm, který právě připravila, s jistou dávkou rezervovanosti a omluvou, že není příliš chutný, zatímco americká hostitelka bez váhání oznámí, že se jí povedl a že jej musíme ochutnat.

Zdvořilost je jednak formou společenského indexu, tj. obsahuje prvky, které jsou společensky závazné, nepříznakové a používané v podstatě automaticky (v češtině například tykání - vykání), a jednak zahrnuje zdvořilostní strategie, které jsou příznakové, mluvčí si je volí v dané komunikační situaci vědomě, dobrovolně a záměrně. Obě tyto složky jsou v různé míře zastoupeny ve většině jazyků a je třeba je chápat jako propojené a doplňující se.

3. Kulturní hodnoty související s vnímáním zdvořilosti v japonštině

I přes společenské změny posledních let lze japonskou společnost stále charakterizovat jako skupinově orientovanou, kolektivistickou, ve které je koncept jednotlivce až sekundární. Koheze v rámci dané společenské struktury je zajištěna vertikálními vztahy, které jsou založeny především na senioritě, výsledkem čehož jsou výraznější rozdíly ve společenském statutu a moci. Zatímco rovnost a autonomie, typické například pro americkou společnost, dávají vznik asertivnímu přístupu, který se v komunikaci projevuje přímostí a upřímností, silná přináležitost ke skupině v japonské společnosti se v komunikaci projevuje vyjadřováním vzájemné závislosti (tzv. *amae*) a empatie (tzv. *omoijari*). Za důležitou vlastnost je považována skromnost, která se projevuje popíráním a snižováním vlastní osoby, nepřímostí vyjádření, rezervovaností (tzv. *enrjo*) a formálním respektem. Zatímco již zmiňovaní Američané spojují zdvořilost s přátelskostí, což dokládá mimo jiné skutečnost, že oslovují křestním jménem i posluchače, se kterým nemají blízký vztah, tedy signalizují, že jej zahrnují do své skupiny, v japonštině je vyjadřování zdvořilosti založeno spíše na udržování formální vzdálenosti mezi mluvčím a posluchačem. Pro Japonce jsou *teineina* (zdvořilý) a *šitašigena* (přátelský) dva odlišné koncepty a zdvořilost je spíše spojena s vhodností a přiměřeností (Ide 1992).

Důležitým aspektem japonského konceptu zdvořilosti je verbální a neverbální uznávání postavení a role mluvčího v dané komunikační situaci (Ide 1989, s. 230, také viz Hill et al. 1986). Japonská honorifika představují důmyslný systém prostředků pro vytváření formální vzdálenosti mezi mluvčím a posluchačem prostřednictvím uctivých a skromných forem a systematicky tak kódují relativní společenský vztah mezi mluvčím, posluchačem a případným referentem, tedy třetí osobou, v promluvě. Mluvčí se musí ve výpovědi rozhodovat nejen mezi formálními a neformálními výrazy, ale musí se též rozhodovat, zda použít honorifické nebo důvěrné tvary. V japonštině v podstatě neexistují věty, které by byly v tomto ohledu neutrální, a to ani výpovědi, které nezmiňují ani mluvčího ani posluchače, a proto si musí být mluvčí tohoto vztahu neustále vědom (viz příklad níže, srov. též Matsumoto 1988).

Příklad:

Větu „Dnes je pěkně, že?“ v japonštině vyjádříme minimálně třemi způsoby podle toho, ke komu je pronesena:

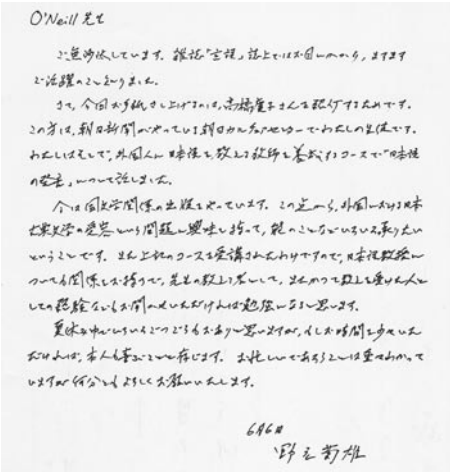
Kjó wa ii tenki DA ne? - použití důvěrného tvaru slovesa *být*
Kjó wa ii tenki DESU ne? - použití zdvořilého tvaru slovesa *být*
Kjó wa ii tenki DEGOZAIMASU ne? - použití zdvořilého tvaru skromného slovesa *být*

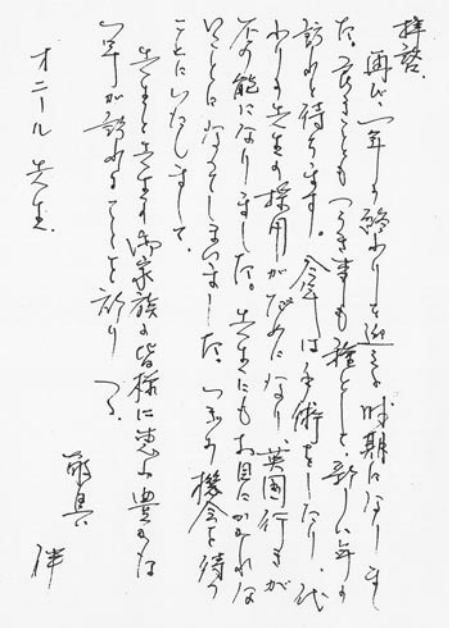
První větu lze použít v případě, že je posluchačem osoba, se kterou má mluvčí blízký vztah. Druhou větu lze použít v promluvě s neznámou osobou nebo s osobou, se kterou nemá posluchač blízký vztah. Třetí větu by mluvčí taktéž pronesl vůči osobě, kterou nezná či se kterou nemá blízký vztah, ve formálnější situaci.

4. Stručná charakteristika japonského dopisu

V písemné komunikaci, konkrétně v dopisech, se tyto vztahy neprojevují pouze v jazykových prostředcích, ale i ve formální struktuře dopisu, tedy vedle stránky verbální také ve stránce vizuální. Dopisy představují v každém jazyce specifický jazykový styl, mají danou strukturu a podléhají určitým konvencím, jejichž dodržování je důležité pro celkový dojem zdvořilosti. Dodržování těchto konvencí je chápáno jako automatické a jejich význam pro zdvořilost se projeví teprve jejich porušením – takový dopis pak může vyvolat negativní dojem.

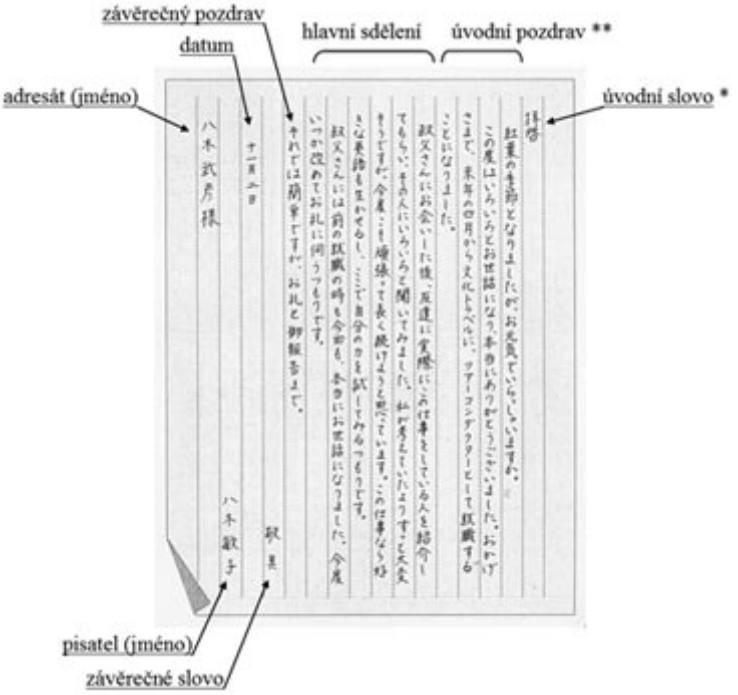
Podívejme se velmi stručně na strukturu japonského osobního dopisu (pro obchodní korespondenci platí jiná pravidla). Osobní dopisy je stejně jako v češtině zdvořilejší psát rukou. Dopisy se píší buď horizontálně zleva doprava nebo vertikálně zprava doleva (viz obr. 1), přičemž formálnější a slavnostnější dopisy se píší spíše do sloupců. Za zdvořilé se též považuje používání více než jednoho archu papíru, a to i v případě kratšího dopisu. Setkáme se i s tím, že poslední řádky jsou schválně nataženy, aby text přesáhl na další stránku, a nebo se dokonce přikládá prázdný list papíru.


O'Neill 先生



Obr. 1: Horizontální a vertikální způsob psaní dopisů (ukázky z: O'Neill 1990, s. 218, 219)

Kromě hlavního sdělení se obsah jednotlivých částí dopisu (viz obr. 2) většinou skládá z variací na omezené množství témat, výrazy a fráze se často mění jen nepatrně podle konkrétní situace, roční doby a míry zdvořilosti. Kolektivismus japonské společnosti se odráží mimo jiné ve skutečnosti, že spíše než zdání upřímnosti a osobní přístup Japonci ocení správné použití klišé a stereotypních obratů a spíše než originalita se cení dodržování ustálených konvencí. To platí zejména u formálnějších dopisů. Míru zdvořilosti pisatel volí v závislosti na společenském postavení a věku adresáta, vztahu, který s danou osobou má, formálnosti a obsahu sdělení.



Obr. 2: Uspořádání japonského dopisu (ukázka z: Bunka chūkyū nihongo I, s. 99)

Poznámky k obr. 2

* V japonštině má oslovení zcela jinou formu než například v češtině. Představuje jej úvodní slovo, které tvoří dvojici se závěrečným slovem a dá se velmi volně přeložit jako „s úctou“. Takových dvojic je celá řada a liší se mírou formálnosti i významem. Úvodní slovo lze vynechat, v takovém případě dopis začíná úvodními pozdravy. V soukromých dopisech se dnes již běžně používá i oslovení ve tvaru „jméno + zdvořilostní přídomek“.

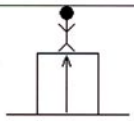
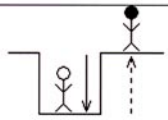
** Úvodní poznámky se obvykle týkají počasí, zdraví adresáta, popřípadě jeho rodiny, obsahují poděkování, omluvu apod. Zmínky o počasí, respektive sezónní pozdravy, jsou typickým prvkem japonských dopisů. Některé jsou velmi poetické a používají se zejména ve formálních dopisech, jiné krátké a ustálené se zase často vyskytují v obchodní korespondenci (v ukázce: „Nastalo nám období barevného listí a jakpak se Vám daří?“).

5. Význam vizuality při volbě lexika

Jak již bylo výše uvedeno, japonská honorifika představují přímé gramatické zakódování relativního společenského vztahu mezi účastníky komunikace nebo mezi účastníky a osobami či objekty, ke kterým je referováno v komunikaci (Brownová a Levinson 1987, s. 179, 276). Tento princip snižování vlastní osoby a elevace osoby adresáta je v dopisovém stylu patrný taktéž ve volbě lexika a dokonce i v samotném rozložení dopisu. V písemném projevu k vyjádření zdvořilosti přispívá mimo jiné „vizualita“ významu, kterou umožňuje znakové písmo, jež japonština ke svému zápisu používá. Obecně kombinací dvou či více znaků vznikají v japon-

štině znakové složeniny, jejichž čtení se však liší od čtení jednotlivých komponentů. Význam jednotlivých komponentů tedy není v řeči příliš patrný, vyvstane však právě v písemném záznamu.

V dopisovém stylu se používá celá řada výrazů, které tvoří dvojice lišící se právě v orientaci na pisatele či adresáta, tedy dvojice, z nichž jeden výraz je skromný a druhý uctivý, přičemž skromnost či uctivost daného výrazu je zvýrazněna - „vizualizována“ významem použitých znaků. Uveďme si několik příkladů (pořadí sloupců zleva: český výraz – japonský výraz neutrální z hlediska orientace na pisatele či adresáta – výraz referující k adresátovi – výraz referující k pisateli):

			
		お・御・貴・高 (úcta – vysoký)	小・寸・弊・拙 (malý – špatný – defektní)
firma	会社 [kaiša]	↑御社 [onša] ↑貴社 [kiša]	当社 [tóša] 本社 [honša] 我社 [wagaša] ↓小社 [šóša] ↓弊社 [heiša]
dům	住宅 [džútaku]	↑お宅 [o-taku] ↑貴家 [kika]	家 [učí] ↓拙宅 [settaku] ↓小宅 [šótaku]
dopis	手紙 [tegami]	↑お手紙 [o-tegami] ↑貴書 [kišo] ↑御書面 [go-šomen]	手紙 [tegami] ↓拙書 [seššo]
dárek	プレゼント[purezento]	↑御↑高志 [go-kóši]	↓寸志 [sunši]

Z uvedených příkladů je patrné, že výrazy referující k adresátovi obsahují znaky vyjadřující respekt (お、御、貴) nebo znak nesoucí význam „vysoký“(高), zatímco skromné výrazy referující k pisateli obsahují znaky, které mají za úkol pisatele snižovat, tj. znaky nesoucí význam „malý“(小), „špatný“ či „defektní“ (弊、拙) apod. V mluveném projevu jsou tyto výrazy jednoduše chápány jako dvojice, z nichž jeden výraz je uctivý a nese význam „váš“ a druhý je skromný a nese význam „můj“. Teprve v písemné podobě vyvstanou významy jednotlivých komponentů a umocní zdvořilost daného výrazu.

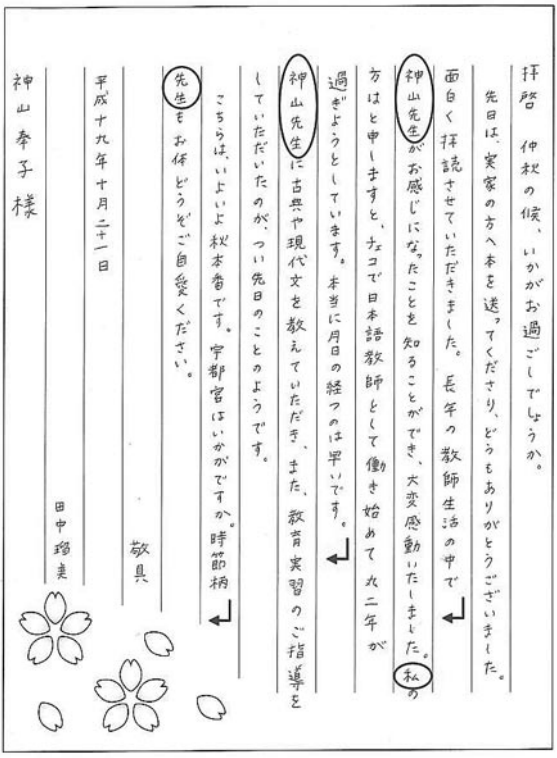
Toto je velmi patrné například u skromného osobního zájmena *šósei,* které je dnes již používáno jen minimálně a pouze starší generací. Mnozí Japonci jej vnímají jako skromnou variantu zájmena „já“, ale teprve když jej vidí napsané, uvědomí si význam jeho komponentů, a tedy i v čem tkví skromnost tohoto výrazu. Píše se totiž znaky 小生, jejichž sémantický význam je „malý“ a „žít“.

Používání těchto zdvořilých výrazů je konvenční v tom smyslu, že mluvčí je nucen je částečně používat – v tomto ohledu volbu nemá - protože kromě zdvořilosti signalizují, zda se daný objekt týká pisatele či adresáta. Má však volbu v tom, zda použije konvenční prostředky, jako je zdvořilostní prefix *o-/go-* (viz výše uvedený příklad *tegami – o-tegami*), nebo zda použije výrazy, v nichž je význam uctivosti či skromnosti intenzifikován významem prvního znaku, a to i vizuálně.

6. Vizualizace vertikálního vztahu mezi pisatelem a adresátem v rozložení textu

Nejen správná volba těchto lexikálních prostředků, ale i jejich umístění v textu přispívá k celkové zdvořilosti dopisu. Dopisová forma je chápána jako daná, jako jistá konvence a pravidlo správné etikety. I pro ni však lze hledat vysvětlení ve zdvořilostních strategiích, které i zde reflektují zmiňovaný vertikální vztah mezi pisatelem a adresátem. Tento vztah je patrný například i v umístění jména adresáta a pisatele na stránce. Adresát je vždy vlevo, pisatel vpravo. Toto je striktně dodržováno i v případě obchodní korespondence, kdy navíc uvádíme iniciály pisatelovy a adresátovy firmy. Ačkoli například v české či anglické korespondenci je možných umístění hned několik, v japonských dopisech se setkáme s jiným umístěním jen stěží, protože je projevem zdvořilosti a Japonci jej i takto stále vnímají. Pokud si totiž horizontálně psaný dopis promítneme do vertikálního způsobu zápisu, ocitne se jméno adresáta nahoře a jméno pisatele dole (viz obr. 2).

Tento zdvořilostní princip lze sledovat i v hlavním sdělení formálnějšího dopisu. V textu celého dopisu pisatel usiluje o to, aby osobu adresáta, jedná-li se o osobu starší či společensky výše postavenou, umísťoval pokud možno do horní části sloupců, zatímco skutečnosti týkající se své osoby, zejména osobní zájmeno „já“, umísťoval do spodní části sloupců, a to i za cenu, že sloupce budou mít odlišnou délku (viz obr. 3, 4). Pokud je nezbytně nutné uvést vlastní osobu do horní části textu, někteří pisatelé tento znak alespoň opticky zmenší. Pisatelé, kteří v tomto pravidle cítí víc než jen konvenci, jej dodržují dokonce i při psaní e-mailů, pro které platí značně volnější pravidla, a dbají na to, aby osobu adresáta neumísťovali na konec řádku.


拝啓　仲秋の候、いかがお過ごしでしょうか。
先日は、実家の方へ本を送ってくださり、どうもありがとうございました。
面白く拝読させていただきました。長年の教師生活の中で
神山先生がお感じになったことを知ることができ、大変感動いたしました。私の
方はと申しますと、ナコで日本語教師として働き始めて丸二年が
過ぎようとしています。本当に月日の経つのは早いです。
神山先生に古典や現代文を教えていただき、また、教育実習のご指導を
していただいたのが、つい先日のことのようです。
こちらは、いよいよ秋本番です。宇都宮はいかがですか。時節柄
先生もお体どうぞご自愛ください。
敬具
平成十九年十月二十一日
田中瑠美
神山奉子様

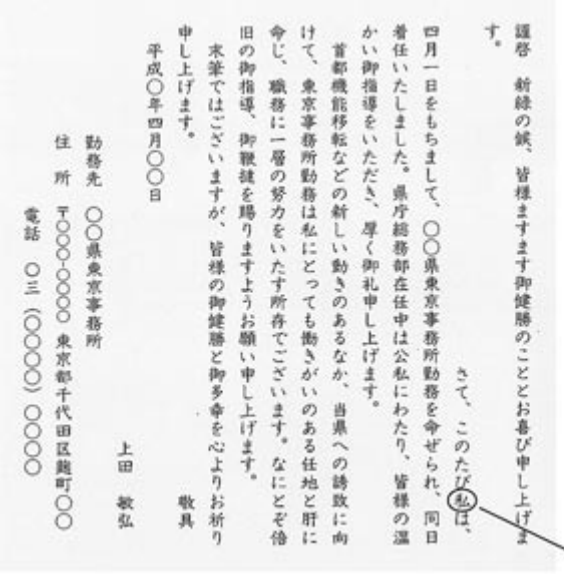
Obr. 3: Vizualizace vertikálního vztahu mezi pisatelem a adresátem v rozložení textu

Poznámky k obr. 3:

Označené znakové složeniny na začátku sloupců referují k adresátovi, kterým je v tomto případě profesorka Kamijamová. (V japonštině je považováno za nezdvořilé oslovovat výše postavenou osobu nebo k ní referovat pomocí osobního zájmena. Oslovuje se zásadně jménem s patřičným zdvořilostním přídomkem, funkcí nebo titulem a tato forma se používá i při referování k objektům týkajícím se adresáta. Například „Vaše pocity“ vyjádříme v japonštině jako „pocity paní profesorky Kamijamové“.)

Šipky zvýrazňují místa, kde byl v polovině věty nebo odstavce ukončen sloupec, aby osoba adresáta nebyla umístěna v jeho dolní části.

Označený znak na konci sloupce je osobní zájmeno „já“. Je umístěno úplně dole i přesto, že se jedná o začátek věty. Kdyby nová věta nezačínala pisatelovou osobou, byla by dost pravděpodobně umístěna až na začátek nového sloupce.


謹啓　新緑の候、皆様ますます御健勝のこととお喜び申し上げます。

さて、このたび私は、四月一日をもちまして、〇〇県東京事務所勤務を命ぜられ、同日着任いたしました。県庁総務部在任中は公私にわたり、皆様の温かい御指導をいただき、厚く御礼申し上げます。

首都機能移転などの新しい動きのあるなか、当県への誘致に向けて、東京事務所勤務は私にとっても働きがいのある任地と肝に命じ、職務に一層の努力をいたす所存でございます。なにとぞ倍旧の御指導、御鞭撻を賜りますようお願い申し上げます。

末筆ではございますが、皆様の御健勝と御多幸を心よりお祈り申し上げます。

敬具

平成〇〇年四月〇〇日

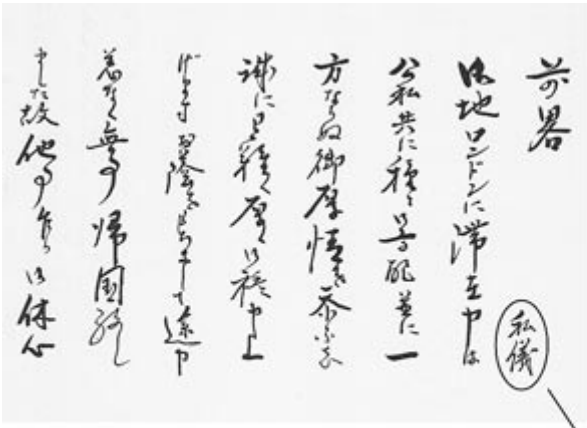
上田　敏弘

勤務先　〇〇県東京事務所

住　所　〒〇〇〇-〇〇〇〇　東京都千代田区麹町〇〇

電話　〇三（〇〇〇〇）〇〇〇〇

pisatel („já“)


前略

私儀

pisatel („já“)

Obr. 4: Vizualizace vertikálního vztahu mezi pisatelem a adresátem v rozložení textu (ukázka nahoře: Miyazono, 2000, s. 287, ukázka dole: O’Neill, 1990, s. 227)

Poznámky k obr. 4:

V ukázce dole pisatel začíná text dopisu osobním zájmenem „já“, posouvá proto začátek věty do spodní části sloupce. V ukázce nahoře je začátek hlavního sdělení taktéž posunut tak, aby osoba pisatele byla co možná nejníže.

Tyto pro nás na první pohled neestetické úpravy mají svůj význam právě ve zdvořilosti a jasně demonstrují, že zdvořilost není pouze verbální záležitostí, ale že je to určitý postoj, chování, souhra nejrůznějších prostředků. Použije-li pisatel pro svou osobu skromnou formu výrazu, ale umístí ji na první pozici ve sloupci, může vytvořit značně disharmonický dojem. Stejně tak jako zdvořilé zamítnutí může být i přes použití adekvátních uctivých a skromných výrazů chápáno jako nezdvořilé, pokud je proneseno jedním dechem a bez vyjádření lítosti a váhání, nebude mít dopis očekávaný efekt, pokud nebude verbální zdvořilost podpořena i vizuálními prostředky.

7. Závěrem

Na závěr je třeba podotknout, že mladí Japonci již mnohé konvence dopisového stylu neznají. Svědčí o tom i velké množství literatury týkající se japonské zdvořilosti a psaní dopisů v japonských knihkupectvích. Navíc se společenskými změnami a s nimi související postupnou změnou kulturních hodnot, které jsou způsobeny zejména globalizací, dochází v Japonsku k pomalým změnám i v konceptu vyjadřování zdvořilosti. Zdvořilostní strategie mladých lidí charakterizuje mimo jiné snaha o zkracování formální vzdálenosti mezi mluvčím a posluchačem a tyto změny se zřejmě za nějakou dobu projeví i v oblasti písemné komunikace.

Literatura

Brown, Penelope and Steven C. Levinson (1987). *Politeness: some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press

Bunka Gaikokugo Senmon Gakkō Nihongo Katei (2000). *Bunka chūkyū nihongo I* (učebnice japonštiny).Tokyo: Bonjinsha

Hill, Beverly, et al. (1986). “Universals of Linguistic Politeness: Quantitative Evidence from Japanese and American English.” *Journal of Pragmatics* 10, s. 347–371

Ide, Sachiko (1989). “Formal forms and discernment: two neglected aspects of universals of linguistic politeness.” *Multilingua* 8-2/3, s. 223–248

Ide, Sachiko, B. Hill, Y. M. Carnes, T. Ogino, A. Kawasaki (1992). “The concept of politeness: An empirical study of American English and Japanese.” In R. Watts, S. Ide, K. Ehlich (eds.), *Politeness in language: Studies in its history, theory and practice*. Berlin: Mouton de Gruyter, s. 281–297

Lakoff, Robin Tolmach (1990). *Talking power: The politics of language in our lives*. Glasgow: HarperCollins

Leech, Geoffrey (1983). *Principles of Pragmatics*. London: Longman

Matsumoto, Yoshiko (1988). “Reexamination of the Universality of Face: Politeness Phenomena in Japanese.” *Journal of Pragmatics* 12, s. 403–426

Miyazono, Masamitsu (2000). *Sono mama tsukaeru bunsho, shoshiki jitsurei jiten* (Encyklopedie dopisového stylu, včetně konkrétních příkladů). Tokyo: Shinsei shuppansha

O'Neill, Patrick G. (1990). *A Reader of Handwritten Japanese,* Tokyo: Kodansha

Watts, Richard J. (1989). "Relevance and relational work: Linguistic politeness as politic behavior." *Multilingua* 8-2/3, s. 131–166

Wierzbicka, Anna (1997). *Understanding Cultures Through Their Key Words: English, Russian, Polish, German, and Japanese*. New York: Oxford University Press

Poznámka: Japonské výrazy jsou v textu uváděny v české transkripci. Jména japonských autorů a bibliografické údaje jsou však pro snadnější dohledatelnost uvedeny v transkripci anglické.

Summary

Politeness is an important part of human communication, both verbal and non-verbal, which helps maintain harmonious social dynamics. Each culture has a different perception of what is polite, and each language has various devices for expressing politeness. While in spoken communication verbal politeness is accompanied by non-verbal behavior such as eye contact and gestures, in written communication it is often supported by various visual means. This mutual interaction of verbal and visual means for expressing politeness is quite elaborate in Japanese letters, reflecting the specific cultural values of the Japanese nation. This short paper explores some of the verbal and visual means utilized in Japanese letters, focusing on those expressing vertical relationship and formal distance between the writer and the addressee, both in the language and the form of the letter.

Mgr. Ivona Barešová, Ph.D.
Působí jako odborná asistentka a vedoucí japonské sekce
na Katedře asijských studií FF Univerzity Palackého v Olomouci.
Zabývá se mezikulturní pragmatikou (cross-cultural pragmatics)
a problematikou vyjadřování zdvořilosti v angličtině a japonštině.
Kontakt:
tel: 585 633 461
ivona.baresova@upol.cz
www.kas.upol.cz

Presentation of a Research Project: Identity and Canon in the Teaching of Literature in the Czech Republic, 1989–2007

Ursula Stohler

This research project investigates the changes that have taken place in the teaching of literature in the Czech Republic since its transition from socialist government to a democratic system oriented towards Western models. These changes are tracked by analysing literature textbooks for pupils aged twelve to sixteen. The representation of cultural knowledge that these textbooks offer corresponds to the concept of the 'functional memory' (*Funktionsgedächtnis*) which Aleida Assmann describes thus: while the 'storehouse memory' (*Speichergedächtnis*) of a culture contains a variety of unsorted texts that exist independently of their use in predefined cultural contexts, those belonging to the 'functional memory' are appropriated by institutions and serve the purpose of creating an identity by outlining specific norms and values.[1]

An important aspect of this research project is to establish which elements of Western theories about the teaching of literature were adopted in the Czech Republic after it abandoned the socialist system of government, and which elements of the socialist past were maintained. During the time of the Cold War, Western theories about the teaching of literature differed significantly from those prevailing in socialist countries such as the Czech Republic. In the West, these theories evolved from close hermeneutic analyses in the 1950s to critical investigations of power structures inherent in texts in the 1960s and 1970s, and to reception-oriented, constructivist suggestions for the use of literary texts in schools from the 1980s to the present day. In socialist countries, on the other hand, the teaching of literature was regarded as a means of producing fine and active members of a society shaped by Marxist-Leninist political ideals. Particular importance was placed on the reading of classical works and those addressing the labour class, as well as on a hermeneutic and linguistic approach. One of the questions that arise from these preconditions is whether it is the reception-oriented model of the teaching of literature that is being practised in Czech schools nowadays, or whether the linguistic and hermeneutic approach prevails. This research project therefore not only investigates the decisions made concerning the selection of literary works, but also the suggestions made

1 Assmann, Aleida (1999). „Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis - zwei Modi der Erinnerung". In: Assmann, Aleida (Hrsg.): *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, S. 130-142. *Also*: Neumann, Birgit (2003). „Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten". In: Erll, Astrid – Gymnisch, Marion – Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Literatur - Erinnerung - Identität: Theoriekonzeption und Fallstudien*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 49–77; Frühwald, Wolfgang (2002). „Das Gedächtnis der Menschheit oder Literarische Formen der Erinnerung". In: Rippl, Daniela – Ruhnau, Eva (Hrsg.): *Wissen im 21. Jahrhundert: Komplexität und Reduktion*, München: Fink, S. 147–162.

to teachers and pupils regarding their *use* of these texts: questions of content (which works were chosen) are combined with questions concerning literary skills (what the reader is supposed to do with these works).

These two types of questions can be summarized under the subheadings 'canon' and 'literary learning'. Both have recently received considerable attention in academic and educational debates. A particularly useful theoretical framework is, for instance, given in Elisabeth Stuck's study on this topic, in which she distinguishes between a 'material canon' (*materialer Kanon*) and an 'operational canon' (*operationaler Kanon*): while the former encompasses the mere presence of literary works in educational and other social institutions, the latter describes the literary skills learners are expected to possess, such as the ability to write interpretations, to recognize rhyme schemes and the use of metaphors, or to relate works to their historical context.[2] The issue of the use of literature has occupied writers and academics for the last few decades, as relevant works by authors such as Jean-Paul Sartre, Tzvetan Todorov or Wolfgang Iser suggest.[3] However, in recent years it has begun to pertain more explicitly to political matters as well. This tendency might be due to the trend in educational institutions to establish empirical standards for learning, brought forward by studies such as PISA (Programme for International Student Assessment), PIRLS (Progress in International Reading Literacy Study) or ALL (Adult Literacy and Lifeskills Survey). Literature as a discipline has had to redefine its position among art, history and the social sciences, and its defenders have increasingly faced the challenge of proving the value of a topic that does not lend itself easily to measurable learning results. This research project therefore includes considerations regarding the use of literature in the present knowledge society, and in a post-socialist country that has become a member of the EU, such as the Czech Republic in particular.

Several studies on representations of knowledge in school textbooks have appeared in recent years. Among these are theoretical investigations of the use of textbooks in learning processes in general.[4] Other works focus on the way a particular topic, for instance the image of an historical person or of a nation, is represented in school textbooks.[5] The cultural and political space of Europe further emerges

---

2 Stuck, Elisabeth (2004). *Kanon und Literaturstudium: Theoretische, historische und empirische Untersuchungen zum akademischen Umgang mit Lektüre-Empfehlungen*, Paderborn: Mentis Verlag.

3 Sartre, Jean-Paul (1948). *Qu'est-ce que la littérature?,* Paris: Gallimard; Todorov, Tzvetan (2007). *La littérature en péril*, Paris: Flammarion; Iser, Wolfgang (1994). *Der Akt des Lesens*, München: Wilhelm Fink Verlag. *Also*: Schärf, Christian (2001). *Literatur in der Wissensgesellschaft*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

4 Borries, Bodo von (2006). „Schulbucherwartungen und Schulbuchpraxis bei Lehrern und Schülern". In: Dolezel, Heidrum – Helmedach, Andreas (Hrsg.): *Die Tschechen und ihre Nachbarn: Studien zu Schulbuch und Schülerbewusstsein*, Hannover: Verlag Hahnsche Buchhandlung, S. 13–33; Wiater, Werner (2003). „Zu den Intentionen internationaler Schulbuchforschung: Einführende Gedanken". In: Wiater, Werner (Hrsg.): *Schulbuchforschung in Europa – Bestandesaufnahme und Zukunftsperspektive*, Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt, S. 7–9; Wiater, Werner (2003). „Das Schulbuch als Gegenstand pädagogischer Forschung". In: Wiater, Werner (Hrsg.): *Schulbuchforschung in Europa - Bestandesaufnahme und Zukunftsperspektive*, Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt, S. 11–21; Stein, Gerd (2001). „Schulbücher in berufsfeldbezogener Lehrerbildung und pädagogischer Praxis". In: Roth, Leo (Hrsg.): *Pädagogik: Handbuch für Studium und Praxis*, München: Oldenbourg Schulverlag, S. 839–847; Depaepe, Marc – Simon, Frank (2003). „Schulbücher als Quellen einer dritten Dimension in der Realitätsgeschichte von Erziehung und Unterricht: Über neue Konzeptionen in der historisch-pädagogischen Schulbuchforschung". In: Wiater, Werner (Hrsg.): *Schulbuchforschung in Europa - Bestandesaufnahme und Zukunftsperspektive*, Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt, S. 65–77; Schober, Otto (2003). „Innovationen beim Lesebuch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts". In: Matthes, Eva – Heinze, Carsten (Hrsg.): *Didaktische Innovationen im Schulbuch*, Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt, S. 173–185; Tulodziecki, Gerhard (2001). „Medien in Unterricht und Erziehung". In: Roth, Leo (Hrsg.): *Pädagogik: Handbuch für Studium und Praxis*, München: Oldenbourg, S. 829–838.

5 Mohr, Deborah (2006). *Das Bild Hannibals im 19. und 20. Jahrhundert*, Marburg: Tectum Verlag; Herrera, Martha Cecilia – Diaz, Alexis V. Pinilla – Suaza, Luz Marina (2007). "Between God and Country: School Manuals in Social Sciences and Images of the Nation": In: *Paedagogica Historica: International Journal of the History of Education,* Nr. 5, S. 715–722.

as a theme in textbook studies, as suggested by a conference on the topic, an article on Europe in history classes, and a European textbook containing literary works.[6] The post-socialist states have also come under the scrutiny of textbook researchers: one study on the development of Russian culture as mirrored in textbooks has been published, as well as an article on the teaching of literature in Russia.[7] An entire volume of studies on representations of the Czech Republic and its neighbours in school textbooks has also appeared, as well as a work on textbooks and teacher education in the Czech Republic.[8]

Most studies on textbooks consider the disciplines of history or social sciences; similar investigations of textbooks for literature classes are rare, an exception being the contribution by Nadya Peterson on Russian literature classes. No similar study on the use of literature textbooks in the Czech Republic has appeared so far. However, theoretical investigations into the use of literature textbooks have started to attract the attention of several researchers, the most eminent of them being Swantje Ehlers.[9] The latter has also edited a collection that contains several studies on various aspects of literature textbooks.[10] The investigation of textbooks that address the topic of literature in a post-socialist country such as the Czech Republic, however, has not yet been undertaken. The type of research that this project suggests there-

---

6 Janssen, Bernd (1995, Hrsg.). *Die europäische Dimension in Lehr- und Lernmitteln: Bericht von der dritten Tagung zur europäischen Dimension in Unterricht und Erziehung*, Bonn: Europa Union Verlag; Borries, Bodo von (2006). „Europa im Geschichtsunterricht - Vorhandenes Schülerbewusstsein, wünschenswerte Inhalte und problematische Lernprogression". In: Dolezel, Heidrun – Helmedach, Andreas (Hrsg.): *Die Tschechen und ihre Nachbarn: Studien zu Schulbuch und Schülerbewusstsein*, Hannover: Verlag Hahnsche Buchhandlung, S. 261-283; Steets, v. A. – Barmeyer, G. – Benl, R. (1992, Hrsg). *Europäisches Lesebuch*, Oldenbourg-Verlag.

7 Notarp, Ulrike (2001). *Der Russische Interdiskurs und seine Entwicklung: Eine kultur- und diskurstheoretische Analyse am Material von Schulbüchern (1986-1991 und 1993-1997)*, München: Sagner; Peterson, Nadya (2005). "Teaching Literature in the New Russian School". In: Eklof, Ben – Holmes, Larry E. – Kaplan, Vera (Hrsg.): *Educational Reform in Post-Soviet Russa: Legacies and Prospects*, London: Frank Cass, S. 309-321.

8 Dolezel, Heidrum – Helmedach, Andreas (2006). „Die Tschechen und ihre Nachbarn – ein Überblick über vier Jahrzehnte Schulbuchverständigung". In: Dolezel, Heidrum & Helmedach, Andreas (Hrsg.): *Die Tschechen und ihre Nachbarn: Studien zu Schulbuch und Schülerbewusstsein*, Hannover: Verlag Hahnsche Buchhandlung. S. 7–11; Benes, Zdenek (2006). „Das Bild des Nachbarn: Böhmische, tschechische und tschechoslowakische Geschichte in deutschen Geschichtslehrbüchern der Gegenwart". In: *idem*, S. 35–61; Dolezel, Heidrun (2006). „Die Deutschen in tschechischen Schulbüchern nach der Wende". In: *idem*, S. 109–122; Imhof, Werner (2006). „Lernen durch Begegnen: Deutsch-tschechische Lerneffekte in einem bundesweiten Zeitzeugenprojekt". In: *idem*, S. 123–127; Gracova, Blazena (2006). „Das Wissen der tschechischen Schüler(innen) und Studierenden über Polen und die Polen". In: *idem*, S. 129–155; Labischova, Denisa (2006). „Das Polenbild im historischen Bewusstsein tschechischer Jugendlicher". In: *idem*, S. 157–167; Sewering-Wollanek, Marlis (2006). „Die Darstellung der Juden in den tschechischen Lehrbüchern für das Fach Geschichte nach 1989". In: *idem*, S. 169–192; Sewering-Wollanek, Marlis (2006). „Die Darstellung der Roma in den tschechischen Lehrbüchern für das Fach Geschichte nach 1989". In: *idem*, S. 193-209; Konrad, Ota (2006). „Die böhmische / tschechische Geschichte in österreichischen Geschichtslehrbüchern". In: *idem*, S. 211–231; Alberty, Julius (2006). „Die Slowakei und die Slowaken in den gegenwärtigen ungarischen Geschichtslehrwerken". In: *idem*, S. 233–246; Simon, Attila (2006). „Das Bild des Ungarntums in den gegenwärtigen slowakischen Lehrbüchern für Geschichte". In: *idem*, S. 247–259; Badertscher, Hans – Grunder, Hans-Ulrich (1996, Hrsg.). *Stimmen zur Lehrerbildung und zur Schulbuchproduktion aus Tschechien, der Slowakei und Slowenien*, Bern: Haupt.

9 Ehlers, Swantje *Der Umgang mit dem Lesebuch: Analyse - Kategorien - Arbeitsstrategien*. Hohengehren: Schneider Verlag.

10 Müller-Michaels, Harro (2003). „Konzepte und Kanon in Lesebüchern nach 1945". In: Ehlers, Swantje (Hrsg.): *Das Lesebuch: Zur Theorie und Praxis des Lesebuchs im Deutschunterricht*, Hohengehren: Schneider Verlag. S. 6–21; Ehrismann, Otfrid – Hardt, Isabelle (2003). „Vom Hildebrandslied zum Eulenspiegel: Der Mittelalter-Kanon im Lesebuch". In: *idem*, S. 22–53; Schober, Otto (2003). „Konzepte und Kanon im Lesebüchern nach 1945". In: Ehlers, Swantje (Hrsg.): *idem*, S. 54–73; Fingerhut, Karlheinz (2003). „Literarische Bildung unter den Bedingungen von Qualitätssicherung und Kompetenzerwerb in integrierten Lesebüchern für die Sekundarstufe I". In: *idem*, S. 74–100; Ehlers, Swantje (2003). „Das Lesebuch im Kontext von Zwei- und Mehrsprachigkeit". In: *idem*, S. 181–201; Bütow, Wilfried (2003). „Leselern-Angebote für vergnügliche Anstrengung mit Literatur und Bildlichkeit". In: *idem*, S. 101–124; Marci-Boehncke, Gudrun (2003). „Medienerziehung im Lesebuch". In: *idem*, S. 125–144; Bremerich-Vos, Albert (2003). „Nicht nur Lese- und nicht nur Sprachbuch – Anmerkungen zu einem integrativen Lehrwerk für die Sekundarstufe I". In: *idem*, S. 163–180; Schlewitt, Jörg (2003). „Funktion und Struktur von Aufgabenstellungen in Lesebüchern der neueren Generation". In: *idem*, S. 145–162.

fore breaks new ground in the scholarship of literary studies and Czech studies. It comprises a comparative perspective, in looking at concepts of the teaching of literature in East and West, as well as a historical one, in considering the development of such theories in the past decades, as well as a theoretical one, in researching the use of literature classes more generally.

In its analysis of Czech literature textbooks, this research project examines the selection of authors and works from the Czech Republic as well as from other countries, thereby paying particular attention to the presence of so-called world literature. In order to establish the use of world literature in these textbooks, this research project applies the term 'thought images' (*Denkbilder*) to its investigation. The researcher Harro Müller-Michaels suggests this term in reference to Walter Benjamin's literary work with that title. The term designates the use of literature as a means of creating images and prompting reflections in the reader.[11] As the researcher Ulf Abraham claims, the reading of literature enhances the learner's 'knowledge of the world' (*Weltwissen*) and enables him or her to generate 'imaginative worlds' (*Vorstellungswelten*) about hitherto little-known subjects.[12]

The representation of Czech literature is investigated by comparing different selections of works and authors as they have appeared in literature textbooks over the past two decades. Which works from the 'storehouse memory' of the Czech literary society have made their way into the 'functional memory' of its educational system? An important aspect concerns the inclusion or exclusion of works that constituted the canon of literature classes during the socialist regime. This is relevant, for instance, in the examination of works that glorified the labour class, such as Vasek Kana's play *Parta brusice Karhana* (The Karhan Brigade) of 1949. It raises the question of how this classic work of socialist propaganda literature has been addressed in literature classes in the post-socialist era. Options range from its elimination from literature textbooks altogether, to its being included in them for specific reasons. For instance, the play might be mentioned in order to illustrate the cultural and political climate at a specific epoch in the past. A further important research topic of this project is to establish which authors whose works were banned from literature classes during the socialist regime are now included in textbooks and how their works are being presented. This concerns writers such as Milan Kundera or Vaclav Havel, who were banned from publishing their works in Czechoslovakia after 1968. In addition, this research project considers the ways in which classical works of Czech literature, such as Bozena Nemcova's novel *Babicka* (The Grandmother) of 1855, have been interpreted in literature classes during the past two decades: under the socialist regime, school interpretations of this work tended to emphasize issues of class and nation, while recent literature textbooks are likely to digress from these models to varying extents.[13] Finally, there is the question of how literature textbooks of the past two decades address the works of authors who belong to Slovakia since the separation of Czechoslovakia in 1992, but were formerly mentioned along with Czech authors.

---

11 Müller-Michaels, Harro (1997). „Kanon - Denkbilder für das Gespräch zwischen Generationen und Kulturen". In: Ivo, Hubert – Wardetzky, Kristin (Hrsg.): *aber spätere Tage sind als Zeugen am weisesten: Zur literarisch-ästhetischen Bildung im politischen Wandel*, Berlin: Volk und Wissen. S. 117–123; Benjamin, Walter (1994). *Denkbilder*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

12 Abraham, Ulf – Launer, Christoph (2002, Hrsg.). *Weltwissen erlesen: Literarisches Lernen im fächerverbindenden Unterricht*, Hohengehren: Schneider Verlag.

13 Guski, Andreas (1991, Hrsg.). *Zur Poetik und Rezeption von Bozena Nemcovas „Babicka"*, Berlin: Otto Harrassowitz.

In addition to these questions regarding the formation of the Czech literary canon in textbooks, this research project investigates what kind of literary skills pupils are expected to acquire. These literary skills are signalled by the type of questions presented to the readers of literature textbooks. Questions that ask the learner to summarize the content of a literary work or of an excerpt from it have the purpose of reinforcing knowledge that can be displayed and therefore made explicit. On the other hand, questions that ask the learner to re-write an episode from the perspective of a different character are intended to enhance social and intercultural learning. When readers are asked to transform a literary work from one genre to another, for instance by turning a poem into a newspaper article, they learn to sharpen their understanding of the essence of literary language. In the West, textbook questions about literary works have, in the past two decades, turned from text-based to reader-based, thereby paying tribute to constructivist and reception-oriented theories about the teaching of literature. An intriguing aspect of this research project is therefore to consider to what extent this type of change in the teaching of literature is reflected in Czech textbooks: while teaching practices under the socialist regime can be characterised as text-based, some recent literature textbooks are likely to have adopted Western practices.

The concepts that a nation establishes regarding the teaching of literature provide clues to that nation's self-image and to its expectations of the type of citizens it wishes to produce. This research project offers an exciting insight into one such process by tracing the changes a post-socialist country such as the Czech Republic has made in the teaching of literature, changes that are manifest in decisions about canon and literary learning in literature textbooks.

Bibliography

Abraham, Ulf – Launer, Christoph (2002, Hrsg.). *Weltwissen erlesen: Literarisches Lernen im fächerverbindenden Unterricht,* Hohengehren: Schneider Verlag

Alberty, Julius (2006). „Die Slowakei und die Slowaken in den gegenwärtigen ungarischen Geschichtslehrwerken". In: Dolezel, Heidrum – Helmedach, Andreas (Hrsg.): *Die Tschechen und ihre Nachbarn: Studien zu Schulbuch und Schülerbewusstsein*, Hannover: Verlag Hahnsche Buchhandlung, S. 233–246

Assmann, Aleida (1999). „Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis – zwei Modi der Erinnerung". In: Assmann, Aleida (Hrsg.): *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, S. 130–142

Badertscher, Hans – Grunder, Hans-Ulrich (1996, Hrsg.). *Stimmen zur Lehrerbildung und zur Schulbuchproduktion aus Tschechien, der Slowakei und Slowenien*, Bern: Haupt

Benes, Zdenek (2006). „Das Bild des Nachbarn: Böhmische, tschechische und tschechoslowakische Geschichte in deutschen Geschichtslehrbüchern der Gegenwart". In: Dolezel, Heidrum – Helmedach, Andreas (Hrsg.): *Die Tschechen und ihre Nachbarn: Studien zu Schulbuch und Schülerbewusstsein,* Hannover: Verlag Hahnsche Buchhandlung, S. 35–61

Benjamin, Walter (1994). *Denkbilder,* Frankfurt am Main: Suhrkamp

Borries, Bodo von (2006). „Europa im Geschichtsunterricht – Vorhandenes Schülerbewusstsein, wünschenswerte Inhalte und problematische Lernprogression". In: Dolezel, Heidrun & Helmedach, Andreas (Hrsg.): *Die Tschechen und ihre Nachbarn: Studien zu Schulbuch und Schülerbewusstsein,* Hannover: Verlag Hahnsche Buchhandlung, S. 261–283

Borries, Bodo von (2006). „Schulbucherwartungen und Schulbuchpraxis bei Lehrern und Schülern". In: Dolezel, Heidrum – Helmedach, Andreas (Hrsg.): *Die Tschechen und ihre Nachbarn: Studien zu Schulbuch und Schülerbewusstsein*, Hannover: Verlag Hahnsche Buchhandlung, S. 13–33

Bremerich-Vos, Albert (2003). „Nicht nur Lese- und nicht nur Sprachbuch - Anmerkungen zu einem integrativen Lehrwerk für die Sekundarstufe I". In: Ehlers, Swantje (Hrsg.): *Das Lesebuch: Zur Theorie und Praxis des Lesebuchs im Deutschunterricht*, Hohengehren: Schneider Verlag, S. 163–180

Bütow, Wilfried (2003). „Leselern-Angebote für vergnügliche Anstrengung mit Literatur und Bildlichkeit". In: Ehlers, Swantje (Hrsg.): *Das Lesebuch: Zur Theorie und Praxis des Lesebuchs im Deutschunterricht,* Hohengehren: Schneider Verlag, S. 101–124

Depaepe, Marc – Simon, Frank (2003). „Schulbücher als Quellen einer dritten Dimension in der Realitätsgeschichte von Erziehung und Unterricht: Über neue Konzeptionen in der historisch-pädagogischen Schulbuchforschung". In: Wiater, Werner (Hrsg.): *Schulbuchforschung in Europa - Bestandesaufnahme und Zukunftsperspektive*, Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt, S. 65–77

Dolezel, Heidrun (2006). „Die Deutschen in tschechischen Schulbüchern nach der Wende". In: Dolezel, Heidrum – Helmedach, Andreas (Hrsg.): *Die Tschechen und ihre Nachbarn: Studien zu Schulbuch und Schülerbewusstsein*, Hannover: Verlag Hahnsche Buchhandlung, S. 109–122

Dolezel, Heidrum – Helmedach, Andreas (2006): „Die Tschechen und ihre Nachbarn - ein Überblick über vier Jahrzehnte Schulbuchverständigung". In: Dolezel, Heidrum – Helmedach, Andreas (Hrsg.): *Die Tschechen und ihre Nachbarn: Studien zu Schulbuch und Schülerbewusstsein*, Hannover: Verlag Hahnsche Buchhandlung, S. 7–11

Ehlers, Swantje (2003). „Das Lesebuch im Kontext von Zwei- und Mehrsprachigkeit". In: *Das Lesebuch: Zur Theorie und Praxis des Lesebuchs im Deutschunterricht*, Hohengehren: Schneider Verlag, S. 181–201

Ehlers, Swantje. *Der Umgang mit dem Lesebuch: Analyse - Kategorien - Arbeitsstrategien*, Hohengehren: Schneider Verlag

Ehrismann, Otfrid – Hardt, Isabelle (2003). „Vom Hildebrandslied zum Eulenspiegel: Der Mittelalter-Kanon im Lesebuch". In: Ehlers, Swantje (Hrsg.): *Das Lesebuch: Zur Theorie und Praxis des Lesebuchs im Deutschunterricht,* Hohengehren: Schneider Verlag., S. 22–53

Fingerhut, Karlheinz (2003). „Literarische Bildung unter den Bedingungen von Qualitätssicherung und Kompetenzerwerb in integrierten Lesebüchern für die Sekundarstufe I". In: Ehlers, Swantje (Hrsg.): *Das Lesebuch: Zur Theorie und Praxis des Lesebuchs im Deutschunterricht*, Hohengehren: Schneider Verlag, S. 74–100

Frühwald, Wolfgang (2002). „Das Gedächtnis der Menschheit oder Literarische Formen der Erinnerung". In: Rippl, Daniela & Ruhnau, Eva (Hrsg.): *Wissen im 21. Jahrhundert: Komplexität und Reduktion*, München: Fink, S. 147–162

Gracova, Blazena (2006). "Das Wissen der tschechischen Schüler(innen) und Studierenden über Polen und die Polen". In: Dolezel, Heidrum – Helmedach, Andreas (Hrsg.): *Die Tschechen und ihre Nachbarn: Studien zu Schulbuch und Schülerbewusstsein*, Hannover: Verlag Hahnsche Buchhandlung, S. 129–155

Guski, Andreas (1991, Hrsg.). *Zur Poetik und Rezeption von Bozena Nemcovas „Babicka"*, Berlin: Otto Harrassowitz

Herrera, Martha Cecilia – Diaz, Alexis V. Pinilla – Suaza, Luz Marina (2007). "Between God and Country: School Manuals in Social Sciences and Images of the Nation": In: *Paedagogica Historica: International Journal of the History of Education,* Nr. 5, S. 715–722

Imhof, Werner (2006). "Lernen durch Begegnen: Deutsch-tschechische Lerneffekte in einem bundesweiten Zeitzeugenprojekt". In: Dolezel, Heidrum – Helmedach, Andreas (Hrsg.): *Die Tschechen und ihre Nachbarn: Studien zu Schulbuch und Schülerbewusstsein*, Hannover: Verlag Hahnsche Buchhandlung, S. 123–127

Iser, Wolfgang (1994). *Der Akt des Lesens,* München: Wilhelm Fink Verlag

Janssen, Bernd (1995, Hrsg.). *Die europäische Dimension in Lehr- und Lernmitteln: Bericht von der dritten Tagung zur europäischen Dimension in Unterricht und Erziehung*, Bonn: Europa Union Verlag

Konrad, Ota (2006). „Die böhmische / tschechische Geschichte in österreichischen Geschichtslehrbüchern". In: Dolezel, Heidrum – Helmedach, Andreas (Hrsg.): *Die Tschechen und ihre Nachbarn: Studien zu Schulbuch und Schülerbewusstsein,* Hannover: Verlag Hahnsche Buchhandlung, S. 211–231

Labischova, Denisa (2006). "Das Polenbild im historischen Bewusstsein tschechischer Jugendlicher". In: Dolezel, Heidrum – Helmedach, Andreas (Hrsg.): *Die Tschechen und ihre Nachbarn: Studien zu Schulbuch und Schülerbewusstsein*, Hannover: Verlag Hahnsche Buchhandlung, S. 157–167

Marci-Boehncke, Gudrun (2003). "Medienerziehung im Lesebuch". In: Ehlers, Swantje (Hrsg.): *Das Lesebuch: Zur Theorie und Praxis des Lesebuchs im Deutschunterricht,* Hohengehren: Schneider Verlag, S. 125–144

Mohr, Deborah (2006). *Das Bild Hannibals im 19. und 20. Jahrhundert*, Marburg: Tectum Verlag

Müller-Michaels, Harro (1997). „Kanon – Denkbilder für das Gespräch zwischen Generationen und Kulturen". In: Ivo, Hubert – Wardetzky, Kristin (Hrsg.): *aber spätere Tage sind als Zeugen am weisesten: Zur literarisch-ästhetischen Bildung im politischen Wandel,* Berlin: Volk und Wissen, S. 117–123

Müller-Michaels, Harro (2003). „Konzepte und Kanon in Lesebüchern nach 1945". In: Ehlers, Swantje (Hrsg.): *Das Lesebuch: Zur Theorie und Praxis des Lesebuchs im Deutschunterricht*, Hohengehren: Schneider Verlag, S. 6–21

Neumann, Birgit (2003). "Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten". In: Erll, Astrid – Gymnisch, Marion – Nünning, Ansgar (Hrsg.): *Literatur – Erinnerung – Identität: Theoriekonzeption und Fallstudien,* Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 49–77

Notarp, Ulrike (2001). *Der Russische Interdiskurs und seine Entwicklung: Eine kultur- und diskurstheoretische Analyse am Material von Schulbüchern (1986–1991 und 1993–1997),* München: Sagner

Peterson, Nadya (2005). "Teaching Literature in the New Russian School". In: Eklof, Ben – Holmes, Larry E. – Kaplan, Vera (Hrsg.): *Educational Reform in Post-Soviet Russa: Legacies and Prospects,* London: Frank Cass, S. 309–321

Sartre, Jean-Paul (1948). *Qu'est-ce que la littérature?,* Paris: Gallimard

Schärf, Christian (2001). *Literatur in der Wissensgesellschaft*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht

Schlewitt, Jörg (2003). „Funktion und Struktur von Aufgabenstellungen in Lesebüchern der neueren Generation". In: Ehlers, Swantje (Hrsg.): *Das Lesebuch: Zur Theorie und Praxis des Lesebuchs im Deutschunterricht*, Hohengehren: Schneider Verlag, S. 145–162

Schober, Otto (2003). "Innovationen beim Lesebuch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts". In: Matthes, Eva – Heinze, Carsten (Hrsg.): *Didaktische Innovationen im Schulbuch,* Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt, S. 173–185

Schober, Otto (2003). "Konzepte und Kanon im Lesebüchern nach 1945". In: Ehlers, Swantje (Hrsg.): *Das Lesebuch: Zur Theorie und Praxis des Lesebuchs im Deutschunterricht,* Hohengehren: Schneider Verlag, S. 54–73

Steets, v. A. – Barmeyer, G. – Benl, R. (19992, Hrsg.). *Europäisches Lesebuch*, Oldenbourg-Verlag

Sewering-Wollanek, Marlis (2006). "Die Darstellung der Juden in den tschechischen Lehrbüchern für das Fach Geschichte nach 1989". In: Dolezel, Heidrum – Helmedach, Andreas (Hrsg.): *Die Tschechen und ihre Nachbarn: Studien zu Schulbuch und Schülerbewusstsein*, Hannover: Verlag Hahnsche Buchhandlung, S. 169–192

Sewering-Wollanek, Marlis (2006): "Die Darstellung der Roma in den tschechischen Lehrbüchern für das Fach Geschichte nach 1989". In: Dolezel, Heidrum & Helmedach, Andreas (Hrsg.): *Die Tschechen und ihre Nachbarn: Studien zu Schulbuch und Schülerbewusstsein*. Hannover: Verlag Hahnsche Buchhandlung, S. 193–209

Simon, Attila (2006). "Das Bild des Ungarntums in den gegenwärtigen slowakischen Lehrbüchern für Geschichte". In: Dolezel, Heidrum – Helmedach, Andreas (Hrsg.): *Die Tschechen und ihre Nachbarn: Studien zu Schulbuch und Schülerbewusstsein*, Hannover: Verlag Hahnsche Buchhandlung, S. 247–259

Stein, Gerd (2001). "Schulbücher in berufsfeldbezogener Lehrerbildung und pädagogischer Praxis". In: Roth, Leo (Hrsg.): *Pädagogik: Handbuch für Studium und Praxis*, München: Oldenbourg Schulverlag, S. 839–847

Stuck, Elisabeth (2004). *Kanon und Literaturstudium: Theoretische, historische und empirische Untersuchungen zum akademischen Umgang mit Lektüre-Empfehlungen*, Paderborn: mentis Verlag

Todorov, Tzvetan (2007). *La littérature en péril*, Paris: Flammarion

Tulodziecki, Gerhard (2001). "Medien in Unterricht und Erziehung". In: Roth, Leo (Hrsg.): *Pädagogik: Handbuch für Studium und Praxis*, München: Oldenbourg, S. 829–838

Wiater, Werner (2003). "Das Schulbuch als Gegenstand pädagogischer Forschung". In: Wiater, Werner (Hrsg.): *Schulbuchforschung in Europa - Bestandesaufnahme und Zukunftsperspektive*, Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt, S. 11–21

Wiater, Werner (2003). "Zu den Intentionen internationaler Schulbuchforschung: Einführende Gedanken". In: Wiater, Werner (Hrsg.): *Schulbuchforschung in Europa – Bestandesaufnahme und Zukunftsperspektive,* Bad Heilbrunn: Verlag Julius Klinkhardt, S. 7–9

Resumé

Příspěvek prezentuje výzkumný projekt zabývající se změnami ve výuce literatury v České republice v posledních dvou dekádách, tj. od pádu totality v roce 1989. S tímto záměrem se projekt soustředí na učebnice literatury pro žáky od dvanácti do šestnácti let. Na jedné straně zde existuje probádaný výběr literárních textů (kánon), na druhé straně soubor literární dovednosti, které jsou po žácích požadovány, je teprve diskutován.

Ursula Stohler, Ph.D.
Obtained her Master's degree in Russian, Polish, Czech, and French literature
from the University of Fribourg, Switzerland.
Her Ph.D. thesis (the University of Exeter, England, 2006)
examined the works of Russian women authors from the 1800s to the 1820s,
and their response to Sentimentalist literary conventions of nature, the feminine, and writing.
She is currently an academic assistant at the Department of Didactics
at the Institute for Educational Studies at the University of Bern, Switzerland.
Her teaching and research activities focus on theories of teaching in general,
and on the teaching of literature in particular.
Contact:
ursula.stohler@edu.unibe.ch

Intermedia studies and dance: a first step towards an interart dialogue

Ingrid Pfandl-Buchegger
& Gudrun Rottensteiner*

1. Introduction: Intermedia studies and the concept of intermediality

Transdisciplinary interest in thematic and formal relations between individual art forms has grown rapidly in the past decades. This was in part a necessary reaction to the increasing emergence of phenomena such as hybridity and media convergence in various art forms (esp. the digital media). On the other hand, it was the slow but gradual recognition of the potential inherent in the study of such interart relations that has led to the development of a new field of studies in which the crossing of borders as a means of widening the range of well-established analytical tools and terminology provided by traditional mono-medial approaches has come to be appreciated. One of the key concepts of this new discipline is intermediality, a term originally coined by Hansen-Löve in 1983 in analogy to intertextuality.[1] Irina Rajewsky in her seminal study defines intermediality as „die Gesamtheit aller Mediengrenzen überschreitenden Phänomene [...], die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren" (2002, 12 f.). Elaborating on Rajewsky, Wolf's more comprehensive definition affirms that „Intermediality [...] applies in its broadest sense to any transgression of boundaries between media and thus is concerned with ‚heteromedial' relations between different semiotic complexes or between different parts of a semiotic complex." In his typology of intermedial relations (2002, 17 ff. and 2005, 253 f.) he further distinguishes between various degrees of intermediality that can be grouped into two basic types: intracompositional intermediality and extracompositional intermediality, depending on whether the intermedial relations can be perceived within a given work (such as implicit or explicit reference to other media, i.e. imitation or thematization within one work), or whether they apply to relations or comparisons between distinct media of communication, - what Rajewsky (2002, 12 f.) terms relations of transmediality (e.g. analogies between different media), and intermedial transposition (e.g. novel into film or opera, or story into ballet).

* We would like to thank Katharina Bantleon and Werner Wolf for helpful discussions and comments.

1 Hansen-Löve (1983) used the term in analogy to the term „intertextuality" when discussing problems of correlation between word and image studies. For a discussion of the concept of intermediality s. Wolf 2002 and 2005; for a useful survey of the field s. Huber/Keitel/Süß 2007.

In this paper we would like to introduce a medium into the current discussion of interart relations that, compared to other media such as literature, film and television, music, painting, photography, architecture, the internet etc., has so far received little or no attention in intermedia studies, – and that is, dance. In our discussion, we will deal with extra-compositional aspects, focussing on structural analogies between the two sign systems of language and dance in order to investigate whether the analytical tools and terminology of one can be used to gain new insight into the ways of constructing and decoding meaning of the other and may even, additionally, be able to shed new light onto the signifying processes of the ‚source' medium, as well. Our aim, in other words, is to instigate an ‚intermedial dialogue' between language and dance.

As an initial step towards such an interaction we will first try to establish a ‚language' of dance by looking at dance as a semiotic system of its own as compared to the signifying system of language, and then illustrate the elements of the signifying system of dance with the example of the preeminent dance at 17th- and 18th-century courts in Europe (particularly in France) – the minuet.

2. Dance as a medium

2.1. Defining „medium"

In the most general sense, a medium is „a channel or system of communication, information, or entertainment" (*Merriam-Webster Online*, s.v. „medium"). This focus on the channel or „means by which something is communicated or expressed" (*The New Oxford Dictionary* 1991) makes it, in the terminology used by Ryan (2005, 289), a transmissive definition (media in this sense being TV, radio, internet, telephone, newspapers, books etc.). Ryan distinguishes this from a semiotic definition, as, for instance, the „material or technical means of artistic expression" (*Merriam-Webster Online*), such as language, sound, or image. She also includes in her concept paper, bronze and the human body, which, however, refer to medium as „the intervening substance through which impressions are conveyed to the senses" (*The New Oxford Dictionary* 1991), the „physical material (as tape, disk, paper, etc.) used for recording or reproducing data, images, or sound" or „storage medium" (*OED* online) which many dictionaries also refer to in additional entries. But language or sound as semiotic systems are very different from the storage medium with its material quality, through which they are „expressed". Especially in dance, where the channel is obviously mainly a visual (sometimes additionally an acoustic) channel, the storage medium is, after all, a very important factor in the transmission, as the „vehicle of light or sound" (*OED* online)[2], and accounts for the *difference* to other media using visual channels such as film or painting.

A combination of both transmissive and semiotic conceptions is to be found in Wolf's very complex and elaborate definition which can be situated at the other end of the wide spectrum of definitions of ‚medium' (as used in intermedia studies) and which we would like to use in the following, with an additional specification of the storage medium. Wolf defines medium as „a conventionally and culturally distinct means of communication specified not only by particular technical or insti-

2 As one of the many entries in the OED specifies: „An intervening substance through which a force acts on objects at a distance or through which impressions are conveyed to the senses; any substance considered with regard to its properties as a vehicle of light or sound." (online).

tutional channels (or one channel) but primarily by the use of one or more semiotic systems serving for the public transmission of contents that include, but are not restricted to, ‚referential messages'." (2008, forthcoming) He continues by integrating Ryan's own definition of (in this case narrative) media in which she suggests that the difference between media is one of semantic, syntactic and pragmatic aspects by claiming that media make „a difference as to what kind of [...] content can be evoked [semantic aspect], how these contents are presented [syntactic aspect], and how they are experienced [pragmatic aspect]." (2005, 290).

2.2. Defining „dance"

Does dance, according to these definitions, qualify as a medium? An answer to this question requires first a closer look at the properties of dance.

As with many concepts that are commonly used and whose meaning seems selfevident, it is very difficult to find a comprehensive, all-inclusive definition of dance that would be generally acceptable. Over the course of time dance has developed so many different historical and cultural forms and functions that any definition necessarily depends on the period, culture, or society.

In the broadest sense, dance can be seen as „the organised movement of a body in space through a continuum of time": „*Am ehesten noch ist Tanz als geordnete Bewegung eines Körpers in Raum und Zeit zu begreifen*. Jeder Tanz repräsentiert eine spezifische Formung von Körper, Raum und Zeit." (Dahms 2001, 3) As Dahms reminds us, the specific modelling of body, space and time depends on a further parameter – the cultural and historical context: „Die konkrete Gestaltung dieser Parameter ist jeweils abhängig vom kulturellen und historischen Kontext." It is this cultural and historical context that also decides, by providing the relevant frame, whether an activity is dance (a predominantly non-pragmatic form) or just movement (e.g. different forms of moving, running, jumping, mowing etc.). A definition of dance thus includes 4 parameters: movement (for predominantly non-pragmatic purposes), space, time, and the cultural and historical conventions.[3]

2.3. Dance as a „multimedial" form

Let us return to our question of whether dance can be considered a medium: dance is a distinct *means of communication* (used for various purposes: aesthetic or social communication, ritual and religious contexts, entertainment, therapy etc.). It uses a particular *institutional channel* or channels - according to Ryan's system of features (2005, 291) it can be classified as a ‚multichannel' medium, as it addresses more than one sense. It is based on movement and gesture, but can also include music, singing, language a.o. Its *semiotic system* thus often consists of more than one semiotic code for conveying its signs and relies on the human body as ‚material' support, as the vehicle for the *public transmission* of its contents. Dance thus fulfils all the requirements of an (artistic) medium, as a combination of various forms of artistic expression, it is even a multi-medial performance art. As opposed to purely temporal media such as music or language, or spatial media such as painting or pho-

3 Other definitions of dance also list these parameters – movement, time (= rhythm, music), and space (=steps): „a series of steps and movements that match the speed and rhythm of a piece of music" (*New Oxford Dictionary of English* 1998), „a series of rhythmic and patterned bodily movements usually performed to music" (*Merriam-Webster Online*), or the „art of moving rhythmically, usually to music, using prescribed or improvised steps and gestures" (Danesi/Perron 1999, 350).

tography, dance is a spatio-temporal medium. Additionally, in accordance with its kinetic properties, it is a dynamic (vs. static) medium. It has great expressivity, as the transmission of meaning is effected by purely sensory modes of expression, often without a fixed semantic content.

As to the specific semantic, syntactic and pragmatic aspects of the medium dance, we will try to elucidate, in the following analysis of the minuet, what kind of message is or was *evoked*, how its contents were *presented* (and by whom they were presented) and how they were *experienced* by the spectators.

3. Dance as communication

Dance as a means of communication is characterised by a specific type of communication. For our purposes, we have chosen the widely accepted communication model of Roman Jakobson (1960, 352 f.), based on Bühler's organon model, which is particularly suited for the description of non-verbal communication, as it uses 6 parameters as constitutive factors in a communicative situation (to designate the various functions of language) and thus also includes the channel through which the message is transmitted: these parameters are - who (*addresser*) communicates with whom (*addressee*) about what (*message*) in which circumstances (*context*) by what means (*code*) and through which channel (*contact*). Let us add, as a specification of this last parameter that Jakobson describes as „a physical channel or psychological connection between the addresser and the addressee" (1960, 353), the materiality, the vehicle or storage medium, that helps to characterize dance as distinct from other visually transmitted media.

<table>
<tr><td></td><td>context
17th-/18th-century
European court</td><td></td></tr>
<tr><td>addresser
courtier</td><td>message
minuet</td><td>addressee
courtier</td></tr>
<tr><td rowspan="2"></td><td>*contact (=channel)*
visual channel</td><td rowspan="2"></td></tr>
<tr><td>Storage medium/ vehicle</td></tr>
<tr><td rowspan="2"></td><td>*the body*</td><td rowspan="2"></td></tr>
<tr><td>code
visual & kinesic code</td></tr>
</table>

Applied to the performance of a minuet this means that the dancers (the dancing couple), who are courtiers themselves, communicate with other courtiers, members of a 17th- or 18th- century court (with its specific set of institutionalized rules

and collective experiences), by means of a common visual and kinesic code using a visual channel to transmit, by means of their bodies as vehicle, a message, namely the minuet.

On a second, message-internal level, the two dancers performing the minuet before an audience of peers also communicate with each other during the dance by means of a kinesic code (hand movements).

4. The semiotic system of dance

4.1. Dance as index and as a combination of iconic and symbolic signs

In light of C.S.Peirce's triadic system (of index, icon and symbol)[4] dance can be seen as a combination of iconic and symbolic signs (i.e. signs that can be both motivated and arbitrary), as opposed to language that uses (almost exclusively) symbolic signs.

Iconic signs are signs in which the relationship between signifier and signified is one of similarity or motivated reference, the icon *resembles* or imitates its object. In dance, iconic signs are e.g. the imitation of movement or action.

Symbolic signs, on the other hand, are signs in which the relationship between signifier and signified is quasi-arbitrary and conventional, there is no resemblance or real connection to the denoted object. Their meaning must be learned and interpreted as it depends on the values and norm systems of a period or cultural community. Examples of symbolic signs in dance are, for instance, circles or chains as symbols of eternity.

Indexical signs are signs that are physically linked to objects they denote. They do not stand for the object they designate or resemble *in absentia*, but are co-present or contiguous, e.g. symptoms or signalling devices that point out the object and direct the interpreter's attention to it. They also play an important role in dance, though in a different way. For centuries the performance of dance as such was used as a signal, as, for example, in Renaissance and Baroque dance which was used for purposes of „representation".

4.2. Dance as selection and combination of elements

Dance is structured similarly to human language. It is made up of elements that can be combined to form larger units according to the processes of selection and combination (cf. Jakobson 1960, 358). An element is selected from a paradigm of equivalent elements in accordance with the principle of similarity and then combined, on a syntagmatic level, within a sequence, according to the principle of contiguity, to form a larger unit.

In language, in a very general sense, the smallest units are sounds (or phonemes), they can be combined to form words (lexemes), words make up sentences (syntagms) and texts. Analogous to sounds, the smallest units in dance could be said to be movements. Movements are combined to form steps or step-units, step-units are selected from the step-unit „vocabulary" of a specific dance-type to form a sequence that results in a step-pattern or figure, which then reaches a point of conclusion and thus forms „a complete sentence"; several such step-patterns or figures put together make up a choreography – a meaningful, coherent „text".

4 See *Elements of Logic*, § 228, 275, 299 et passim.

The elements of a „language“ of dance:

Language	*Dance*
sound	movement
word	step(-unit)
sentence	figure
text	choreography

These elements on the various levels will now be illustrated by means of the minuet.

5. The Minuet

The minuet was one of the most popular and elaborate social dances in aristocratic society from the mid-17th- to the late 18th-century. As such it is described in detail in most dance treatises of the time. It is particularly well-suited to serve as an illustration of a multi-layered system that displays the same structural patterns on all levels because it has a standardized step-unit and a well-defined spatial pattern. Its elaborate structure can thus be traced on all levels.

5.1. Addresser and addressee

Both addressers and addressees of the minuet were members of the nobility at the court of Louis XIV or other 17th- and 18th-century European courts. They performed in a closed society that shared the same time, place, social conventions and cultural codes.

5.2. Channel and vehicle

This co-presence of addressers and addressees made it possible to transmit a message through the body (as vehicle), by means of gestures and body language, and thus through purely sensory channels. It was the most expressive and immediate rendering of a message that „spoke“ directly to the emotions of the spectators. This made dance a unique and transient experience, an art form that was not reproducible.[5]

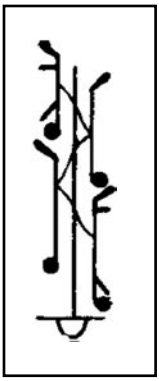
5 On the ‚pastness of performance‘ and its impact on historical performances studies see Mark Franko and Annette Richards‘ introduction to *Acting on the Pas*t (2000, 1–9).

5.3. Code: elements of the minuet

5.3.1. Movement

The smallest units in dance are the movements, such as bending, rising, forward and backward, sideward etc. In the minuet the movements not only of the feet, but also of the arms, hands, legs, and body are exactly defined.[6]

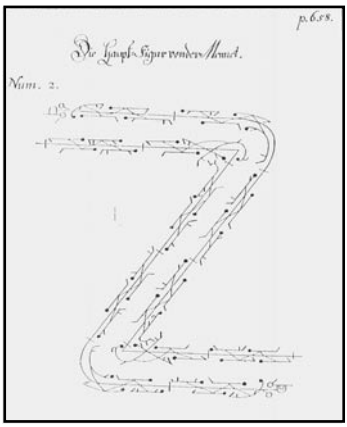
5.3.2. Step



The next unit up is the step. The step of the minuet is a combination of several movements. The „pas de menuet" depicted in Ill. 1 is composed of four steps. It begins with a demi-coupé onto the right foot, two steps forward on demi-pointe and then another demi-coupé.

Picture 1: minuet step (Weaver 1706)

5.3.3. Figure



The main figure of the minuet is a clearly defined, geometrically precise „Z" shape, composed of two minuet steps sideways to the left, two steps diagonally forward across the floor with a half turn at the end of the second step to face the partner, followed by two steps to the right.

Picture 2: the figure Z (Taubert 1717/1976, 658)

5.3.4. Choreography

And finally the choreography is formed by several repetitions of the figure „Z" with handtours in between. After the opening figure is completed, the two partners take their place at opposite ends of an imaginary figure „Z" and commence their performance. Throughout the dance, the dancers face each other. This constant

6 For a discussion of various forms of the minuet s. Hilton, chap. 13 (1997, 291-308), and Saftien 1994, 320ff. and 347ff.

visual contact is characteristic of the minuet. The number of repetitions of the figure „Z“ is left to the gentleman, who also indicates to the lady, by a motion of his arm, when to perform a handtour: the dancers join hands (presentation of the right hand, the second time of the left hand) in the middle of the diagonal and perform a circle.

5.4. Context: Cultural and social & political background

These elements have to be interpreted against a background of Baroque aesthetics and the social and political order of the period.

5.4.1. Cultural background

The importance of Baroque aesthetics can be traced in the performance of the minuet from the focus on symmetrical spatial patterns and geometrical forms. This strict regularity of form had to be combined with the proper carriage of the body: The steps (with their interplay of élevé – plié, of straight and bended knees) had to be executed on demi-pointe, in perfect balance and fluency of movement. The upward movement (onto demi-pointe) of the first step was characteristic of a general tendency of the body to move upwards and display levity, poise and a natural grace (stiff and formal dancers would appear ridiculous to the spectators). An additional requirement for the relaxed elegance and ease of a pleasing performance was the perfect harmony of movement and music.

5.4.2. The social/political background

The social and political order is displayed in the dance in diagrammatic iconicity[7].

It is mirrored in the order of performance of the dancing couples, in the order of precedence in seating and sitting, and in the perspective.

The minuet was a „danse à deux“, a performance by individual couples before the assembled court, usually after the opening dance. The order of dancing was strictly regulated. At the French court, the dance would be opened by the king and queen (at other courts, by the highest aristocrat in rank); then the king would take a seat and watch the queen perform with the highest-ranking courtier, who would then ask the highest-ranking lady to stand up with him, and after the Princes and Princesses of the Blood, the other courtiers would follow in descending order of their rank in society.

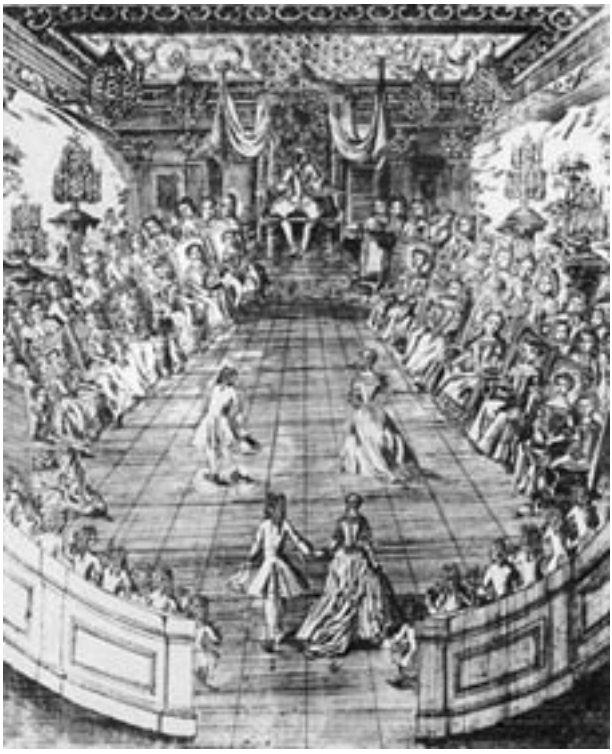
The order of seating also served to indicate the hierarchy at court by means of the position in which people were placed in relation to the monarch and how close they were to the royal family (the king would be surrounded by his family and relatives).[8]

Seats would be offered to ladies, the highest-ranking ladies being distinguished by proximity to the monarch, the gentlemen and lower-ranking spectators stood up along the walls, as can be seen in an illustration of a court ball.

---

7 Diagrammatic iconicity is a special case of structural iconicity that denotes an isomorphism between the structural relations of signifier and signified, in this case an imitation of the sequential ordering, of the correspondence between the sequence of the couples and the hierarchy at court (cf. Nöth 1990, 126, and Fischer/Nänny 1999, xxii); for a general discussion of forms of iconicity s. the „Introduction“ to Olga Fischer and Max Nänny, eds. *Form Miming Meaning* (1999, xv- xxxvi).

8 Sometimes seating plans would be included in the invitations to the balls (s. Braun/Gugerli 1993, 146f.).



This illustration of the „Grand Bal du Roy" taken from Rameau's *Maître a danser* also gives a good impression of the perspective of the room. The performance was centred on the „présence", the highest-ranking participant, usually the monarch, seated on the State, an elevated throne, at one end of the room overlooking the proceedings. The dancers, the furniture, all the furnishings, the whole architecture of the room were arranged to focus on the monarch.

Picture 3:
„Le Grand Bal du roy"

5.5. The Message: political & aesthetic

The minuet had both a political and an aesthetic message. It was a lavish spectacle, and its aim was *representation*: representation of the splendour of the court, of the political order, of the authority and majestic grandeur of the monarch and of the position of the individual courtiers. Its performance at court was imbued with social and political meanings – as a signal both to the world inside and outside the court it had an indexical function.

5.5.1. The political message

The political message was a demonstration of Absolutism – an iconic representation of the strictly hierarchical order of court society (as imitated by the order of dancing) and of the submission of the individual to the social and political constraints.

For the individual courtier, the minuet provided a stage for Baroque self-fashioning.[9] It allowed courtiers to assert their privileged position in the court hierarchy through an appropriate public appearance in an adequate and luxurious manner. This public self-display served as both obligation and protection for the individual: the obligation to signal one's high social rank and standing (‚noblesse oblige') was a vital strategy for survival in the constant power struggle and quest for prestige and acknowledgement (cf. Elias 1969, 98ff.).

9 Cf. Stephen Greenblatt (2005) on courtly self-fashioning as a central concept already in Renaissance society.

At the same time the oppressive confines of strict order and etiquette also offered protection to members of the social group, as it helped them define their identity through identification with court society and unconditional adherence to its rules.

This also implied an awareness of the function of the nobility as models of ideal courtly comportement. Proper behaviour in polite society required perfect control over one's body in all contexts and refinement in every movement and action. Dance was the ideal means of forming and exercising the body as a foundation for the successful and graceful accomplishment of courtly duties. Foster describes the impact of dancing on the general behaviour at court: „Facility and composure in dance signaled competence at and stature within general courtly life. Courtiers' status could thus be enhanced or jeopardized at such gatherings as a result of their level of expertise." (Foster 1996, 23)

5.5.2. The aesthetic message

The minuet is a perfect illustration of a Baroque aesthetics, which was, first and foremost, an aesthetics of the *visual*, of viewing and being seen.[10] It epitomizes the Baroque notion of perfect beauty with its love of order, geometrical form, precision, and harmony. In this dance, man's place in and as part of a geometrically conceived space is expressed on every level: in the carriage of the body through strictly defined movements of the fingers, arms, legs and feet, in the precision of the step-unit, in the exact step-pattern of the figure „Z", in the perfect symmetry of the choreography and in the perspective with its strict focus on one central point, the „présence".

6. Dance as signifying system: how does dance signify?

Let us take a final look at dance, and the minuet, as a signifying system. Signifying systems are made up of discrete elements that can be combined to form coherent and linear wholes. These elements are concrete and specific (they apply to a specific situation) and clearly defined (by detailed and rigourous rules for a given context). They are arbitrary signs, based on convention, at the same time covert (in that they are perceived by their users as given) and comprehensive (they wholly encompass a person's world of experience) and thus function without being noticed – they appear natural. These systems are continuous (they have a tradition, and are kept together by internal pressure to give them stability). They provide identity and meaning for their users as members of the group and ensure safe communication for its users (cf. Berger 1999, 207ff.).

The minuet fulfils all the requirements of a code or signifying system:

It is made up of discrete, distinct elements (movement, step, figure) that form a coherent and linear pattern (choreography). These elements are concrete (minuet step) and specific, in that they can be attributed to a specific type of dance. They are clearly defined by detailed and rigourous rules that are arbitrary and conventional. Because they are also covert and comprehensive, they are perceived as natural by their users. They are used for communication – among the members of the court, and also in order to communicate to the world outside the court the splendour of a self-contained Absolutist society. The minuet as a signifying system has a tradition

10 Cf. Roland Barthes (1971, 114ff.) about the change in the hierarchy of the senses at the beginning of the early modern period.

and there is sufficient internal pressure for continuity and stability, which at the same time provides identity and meaning for its users, and guarantees safe communication among the members of the group.

7. Conclusion

In this paper it has been our aim to take a first look at dance within the framework of intermedia studies. We hope to have shown that the introduction of a „new" medium in the discussion of interart phenomena can lead to an increase in our ability to „critically read [...] across varied symbol systems" (Semali 1999, 6) and thus can be of general relevance for interart studies. Applying the analytical tools of semiotics and linguistic analysis to the minuet not only reveals its specific properties in a new light and raises our awareness of the inherent features of dance, it also opens up new perspectives on other arts and media by providing yet another point of comparison. As a multichannel medium, dance directly appeals to the senses and gives a more immediate and vivid impression of how people lived in other historical periods or civilisations, than language-based cultural phenomena. Despite some impressive contributions to the study of dance (see e.g. Foster 1986, Marko 1993), the field still remains conspicuously unresearched and underexplored and thus offers great potential for intermedia studies. ‚Media literacy' is a new skill that will increasingly be required in many disciplines due to the inclusion of other media. In this sense, it is to be hoped that this paper has been a first step towards a new intermedial literacy of dance.

Literature

Barthes, Roland (1971). *Sade, Fourier, Loyola,* Paris: Seuil

Berger, Arthur Asa (1999). *Signs in Contemporary Culture. An Introduction to Semiotics,* Saleem, WI: Sheffield Publications

Braun, Rudolf, and David Gugerli (1993). *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen,* Munich: Beck

Dahms, Sibylle, ed. (2001). *Tanz* (= MGGPrisma), Kassel: Bärenreiter

Danesi, Marcel, and Paul Perron (1999). *Analysing Culture. An Introduction and Handbook*, Bloomington. In: Indiana Univ. Press

Elias, Norbert (1969). *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp

Fischer, Olga, and Max Nänny (1999). „Introduction: Iconicity as a Creative Force in Language Use". In: *Form Miming Meaning: Iconicity in language and literature,* Ed. Olga Fischer and Max Nänny, Amsterdam: Benjamins. xv- xxxvi

Foster, Susan Leigh (1986). *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance,* Berkeley, CA: Univ. of California Press

Foster, Susan Leigh (1996). *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire,* Bloomington. In: Indiana Univ. Press

Franko, Mark (1993). *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body,* Cambridge: Cambridge Univ. Press

Franko, Mark, and Annette Richard, eds. (2000). *Acting on the Past. Historical Performance Across the Disciplines,* Hanover, NH/London: Wesleyan Univ. Press

Greenblatt, Stephen (2005). *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago, IL/ London: Univ. of Chicago Press

Hansen-Löve, Aage (1983). „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne". In: *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität,* Ed. Wolf Schmid/Wolf-Dieter Stempel (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11), Vienna: Gesellschaft zur Förderung slawischer Studien, S. 291–360

Hilton, Wendy (1997). *Dance and Music of Court and Theater. Selected Writings of Wendy Hilton,* Stuyvesant, NY: Pendragon Press

Huber, Werner, Evelyne Keitel, and Gunter Süß, eds. (2007). *Intermedialities,* Trier: WVT

Jakobson, Roman (1960). „Closing Statement: Linguistics and Poetics". In: *Style In Language,* Ed. Thomas A. Sebeok. Cambridge, MA: MIT Press, p. 350–377

Merriam-Webster Online Dictionary (2007, online). http://www.m-w.com/dictionary [2008/01/21]

Nöth, Winfried (1996). *Handbook of Semiotics*, Bloomington and Indianapolis: Indiana Univ. Press

Oxford English Dictionary Online (2008, online), Oxford: Oxford University Press. http://dictionary.oed.com/ [2008/01/21]

Peirce, Charles Sanders (1931/1978). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce,* Ed. Charles Hartshorne/Paul Weiss, 4th ed., Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard Univ. Press, Vol. 2: *Elements of Logic*

Rajewsky, Irina (2002). *Intermedialität,* Tübingen: Francke

Rameau, Pierre (1725/1967). *Le Maître a danser*, Paris 1725, Faksimile New York

Ryan, Marie-Laure (2005). „Media and Narrative". In: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory,* Ed. David Herman/Manfred Jahn/Marie-Laure Ryan, London and New York: Routledge, p. 288–292.

Saftien, Volker (1994). *Ars saltandi. Der europäische Gesellschaftstanz im Zeitalter der Renaissance und des Barock*, Hildesheim: Olms

Schechner, Richard (2002). *Performance Studies. An Introduction,* London: Routledge

Semali, Ladislaus, and Ann Watts Pailliotet, eds. (1999). *Intermediality. The Teachers' Handbook to Critical Media Literacy,* Bolder, CO: Westview

Taubert, Gottfried (1717/1976). *Rechtschaffener Tanzmeister oder gründliche Erklärung der französischen Tanz-Kunst,* Leipzig 1717: Faksimile: Munich: Heimeran

The New Oxford Dictionary of English (1998). Ed. Judy Pearsall, Oxford: Clarendon

Weaver, John (1706). *Orchesography or the Art of dancing, by characters and demonstrative figures,* London: Walsh and Hare. [Engl. transl. of Raoul-Auger Feuillet. *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs.* Paris 1700.]

Wolf, Werner (2002). „Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality". In: *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on the Cultural Identity and the Musical Stage,* Ed. Suzanne Lodato/Suzanne Aspden/Walter Bernhart (= Word and Music Studies 4), Amsterdam/New York, NY: Rodopi, p. 13–34

Wolf, Werner (2005). „Intermediality". In: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory,* Ed. David Herman/Manfred Jahn/Marie-Laure Ryan, London and New York: Routledge, p. 252–256

Wolf, Werner (2008). „The relevance of Mediality and Intermediality to Academic Studies of English Literature". In: Adreas Fischer/Martin Heusser/Andreas H. Jucker, eds. *Mediality/Intermediality.* SPELL 21 (=Swiss Papers in English Language and Literature), Tübingen: Narr (forthcoming)

Resumé

Cílem textu je představit tanec jako nové „médium“ zkoumané v rámci intermediálních studií, které mj. otvírá „intermediální dialog“ mezi jazykem a tancem. Centrem našeho výzkumu je strukturální analogie mezi dvěma různými sémiotickými systémy. Poté, co objasníme „medialitu“ tance a jeho významový potenciál v komunikaci, analyzujeme jeho užití jako ikonického, symbolického a indexového znaku při označování a definování jednotek „jazyka“ tance. Tyto elementy, které fungují jako subjekty v procesu selekce a kombinace, jsou manifestovány v různých rovinách, které jsou zde ilustrovány na příkladu menuetu jako prominentního tance 17. a 18. století provozovaného na evropských dvorech. Našim cílem je odkrýt politické a estetické sdělení tkvící v menuetu, a učinit tak první krok k nové „intermediální gramotnosti“ tance.

(přeložila Lenka Krausová)

Ingrid Pfandl-Buchegger, Mag. Dr.phil.
Karl-Franzens-Universitaet Graz/University Graz, Institut f.
Anglistik/Department of English
Heinrichstr. 36, II
A-8010 Graz, Austria
Tel. ++43316/380-2473
Ingrid.pfandl-buchegger@uni-graz.at

Dr. Gudrun Rottensteiner
Institut für Alte Musik und Aufführungspraxis
Universität für Musik und darstellende Kunst
Leonhardstr.15
8010 Graz
Austria
Tel.+43 (0)316 389 3512
gudrun.rottensteiner@kug.ac.at

Born on 30th February. Film or Dance Performance, Transmediality and Intermediality as Interpretative Enrichment

Monique Jucquois-Delpierre

It was usual, and it still is, to create films based on a novel. It is quite unusual to rethink or create a choreography on the basis of a statue, a novel, a play, a film or all these together. Nevertheless this is what artists like Isadora Duncan (Masterworks II, 1905-1923), Carlos Saura and Antonio Gades (1983), Jochen Ulrich (1996) and Fabrice Jucquois (2006) have done in completely different time and space contexts.

They worked "transmedially", i.e. they transformed other works of art, and intermedially, i.e. they mixed different art forms and media together. Thereby they succeeded enriching, enlarging and multiplying stage spaces physically and virtually. This - amongst other things - is what we we want to explain in this short overview on films (and literature) that are related to dance performances.

This present reflection wants namely to show how transmediality or intermediality can enrich the interpretation of the appropriated works of the authors (Orson Welles, Samuel Beckett, Prosper Mérimée and Georges Bizet) as well as enriching the work of creators and producers who take particular works as their starting hypothesis or to provide decor or a particular cultural background.

In this article the viewpoint of the creator is more considered than that of the critics and culture analysts or the „recipient" in general, this approach being rare in the case of studies and surveys. As sources for this approach, the motivation, materials and interpretations of the producers (film director or choreographer) will be analysed in relation to the viewpoints of receptors-spectators. Interviews and discussions with authors or interpreters of these producers (Seidel, Isadora Duncan Dance Ensemble USA 2007 for example) are taken into account and reproduced in part.

Our reflections also take account of the obvious multiplication of new forms of expression possible thanks to the flexibility and ease with which media offers can be used.

The body and body language are important media, especially in this area of visual or performing art. A performing or dancing body translates ideas and motives or tells a story, whereby not only the actor's/dancer's own codes but also those of a specific gender or art form and various media are used simultaneously. For Chapple and Kattenbelt (p.11) the incorporation of digital technology into theatre practice is, amongst other things, creating *„new ways of positioning bodies in time and space"*.

In *„**Raging Bull**"* (Martin Scorsese USA 1980) for example, De Niro's body carries the story, life and temperament of the former boxing champion Jake LaMotta: it fights like a bull, expresses desire, fear, hatred, brute force, anger, grief, and jealousy (Jucquois-Delpierre 2001/2002). Assimilating himself with the model, the actor becomes overweight at the end of the film like Jake at the end of his life. The film follows

a man who uses his anger as a tool to brutally destroy his opponents inside the ring. Outside the ring we see his personal struggle with his rage and how it affects him, his family and his friends.

„Why? Why? I'm not an animal!"

Through his intense performance and his „method acting" Robert De Niro digs deep into the elemental vitality of an authentic character and carries us at last to a „grudging respect for the man's indomitable spirit" (Bjorling).

In Samuel Beckett's anti-theatre, the topic of the body is permanent (among others Chawla 1997). The body is certainly a body of suffering but is above all a theatrical object which is shown, which has got publicly-explained needs and which every character sets up to the best of his ability .

In Beckett's latework prose the human body symbolizes the potentiality inherent in the world of *„being like a man"*, and the eyes, by opening, the means by which that potentiality is realized. The world as substance wants to find a form for itself but does not know what this form should be (following Antoni Libera).

By the Irish French-speaking writer, „un creux dans le language laisse place au corps", *„a hollow in the language leaves a place for the body*", all parts of the body, mouth, eyes or voice. Several of Beckett's works are written only for one specific medium like the radio: for example*:* All That Fall, Rough for Radio I and II, etc..

In ***„Not I"*** **(**Beckett 1973), „Mouth" is a figure. The movement consists of a simple sideways raising of the arms from the sides and their falling back, in a gesture of helpless compassion. It lessens with each recurrence till it is scarcely perceptible at the end. There is just enough pause to contain it as "Mouth" recovers from vehement refusal to relinquish third person. *„As the house lights go down MOUTH`S voice is unintelligible behind the curtain. House lights go out. Voice continues unintelligibly behind the curtain for l0 seconds. With rise of curtain ad-libbing from text as required leading when curtain fully up*." And Mouth speaks as in a dream or in a state of delirium.

A mouth is also an actor on the television screen in Fabrice Jucquois' dance theatre (see below ***Born on 30th February***) duplicating the words of the dancers.

This transmission between text, voice and body also exists in the field of traditional dance. Anna Cirigliano (2007), for example, studies song dances in the Italian tradition and the relationship between voice and body in *„the Dance of the Voice, the Song of the Body*", and examines how the voice helps the body to liberate itself from everything which can cause tension and how *„it becomes one with the movement*."

Traditional modes of representation are rethought or appropriated so that Freda Chapple and Chiel Katenbelt can report in *„Intermediality in Theatre and Performance*" that: *„New modes of representation are leading to new perceptions of theatre and performance and generating new cultural, social and psychological meanings in performance*."(p.11)

„Although at first sight, intermediality might appear to be a technologically driven phenomenon, it actually operates, at times, without any technology being present."(p.12)

In this context, definitions of both concepts, namely „transmediality" and „intermediality", must be proposed which fit to the specific performances intended to be described.

„***Transmediality***" seems to be the clearer expression and the one easier to interpret: it may be referred to as „remediation", adaptation, transposition of subject matter from one medium to another, the use of another interface, moving between forms or media, appropriation, transformation, and recirculation of media content(s).

Transmediality can work as the appropriation and transformation of one author's work into a different and personalized work by a second author, as the re-creation of a work in different medium or in several other ways. It can also be solely a faithful mise-en-scene of the original.

Various examples can be given: Camille Claudel (her sculptures, the book of Reine-Marie Paris, (1984), the movie of Bruno Nuytten (1988) and the choreography of Fabrice Jucquois (2001); Carmen (the novel of Prosper Mérimée (1845), the opera of Bizet (1874), several mise en scène, the faithful film of the opera, the film of Carlos Saura (1984)), Citizen Kane (the film of Orson Welles (1941) and the choreography of Jochen Ulrich (1996)), etc..

In Irina Rajewsky's *Intermedialität,* a theoretical work which supports some of our observations, transmediality is subordinated to intermediality and defined as *„migrant phenomena not specific to a particular medium in which for example the same material appears in different media or in which a particular set of aesthetic conventions or a particular type of discourse is realized in different media."* (Rajewsky, pp. 12-13). The same author states intermediality to be *„the totality of all phenomena which cross the limits of media*" (Rajewsky 2002, p. 12, cited by Pfandl-Buchegger 2007)

The concepts of „transmediality", „intramediality" and „media combination" can also refer to specific forms of intertextuality while intermediality can be defined as *„the re-creation of aesthetic conventions of one particular medium within a different medium*" (Balme 2001, p. 154-156; Chapple & Kattenbelt, p. 13*)*

In the field of dramatic art some explanations have been offered in which **intermediality** is conceived as *„being a space, generating or multiplying spaces and fields of vision where the boundaries soften*"; similarly it is seen as the way in which spectators or actors are *„between and within a mixture of spaces, media and realities*"; explanations have also been given that „intermediality" creates new spaces, new expressions, new viewpoints, permits new interpretations and that theatre or film can provide a stage for intermediality. ***Intermediality*** is *„a conceptual framework about seeing performance and theatre differently: The arrival of the multimedial and intermedial in our personal space, performance spaces and in cultural life internationally demands diversity in material and flexibility in thinking. In particular, the arrival of the digital demands new ways of thinking about performance that is not limited by barriers or artificially imposed boundaries." (*Chapple, anonymous on the internet 2007*)*

As traditional theatrical forms based on word / image / sound meet and interact with the 'new' mediatized forms of cinema, television, digital technologies and the Internet, so they are creating in their fusion a profusion of texts, intertexts and spaces in-between. This is the borderland of intermediality and performance which has still to be explored.

In addition a theatrical performance can be recorded with the aid of a camera on the stage or by the filming of the complete piece so that a particular version of the piece or the particular actors of a special performance is saved. Thus the *„**Bolero***"

by Maurice Béjart and Jörg Donn (1961), to the music of Maurice Ravel and the choreography of Bronislava Nijinska, sister of Vaslav Nijinski, could be seen again in November 2007 a couple of days after the death of Béjart (among others: Le Figaro, France 3). This is often done with choreographies in order to prevent art being lost, „*fugitive art*" as Paul Valéry has explained.

But this is already transmediality. It is no longer theatre but a film which transcodes corporeality in moving images.

The record of a performance never reflects the full truth of a live performance on a stage. There are many emotions that the TV viewer cannot experience when he views a video recording. Like the difference between watching a body being stroked on the screen and one's own body being stroked. The spectator knows - consciously or unconsciously - that a live performance is always subject to risk whereby the risks range from a simple mistake, which the unprepared spectator often does not notice, to a serious accident as could happen in a tight-rope performance.

In addition, in the recorded film many things depend on the viewpoint of the camera man or the film director.

But every film is essentially intermedial and intercultural. It is a field of the meeting of a number of different sign systems (above all image and sound), of different art forms (namely music and photography), of different techniques (e.g. camera, lighting, decor or make-up) and of different cultures.

The theme of the film is expressed in different „languages" (sound, music, filmic means, images and symbols). The memory of the spectator recognizes a „*structure derived from the perception*" (Wuss 1999), in particular in films where the structure is strongly symbolic or in scenes in films which take up well-known myths, symbols and schemata. Closely linked visual, musical and sound interactions offer the key for the analysis of the person. The themes appear by means of a symbolism that is particular to each director and which depends on the latter's culture. The symbol extends from concept to sound, from sound to image, sign and stereotype. In the reverse direction the image becomes allegory…

On the other hand, the film duplicates the rooms or spaces of a dance performance still further, permits the actor to view himself, to replace himself with himself. The combined effects of a number of media duplicate the spaces and permit a number of elements of the body - e.g. eyes, feet, mouth - to be highlighted. The use of a number of media permits continuous interactivity. The photo fixes the movement, enlarges or duplicates the elements. One is reminded here in particular of Antonioni's „***Blow up***" (UK/Italy/USA 1966). In this film, photography has a narrative power with permanent interactions between still and moving pictures. It reduces and enlarges spaces showing new vision fields or new objects when others disappear…

Within film, theatre or other performances, research in intermediality investigates intersections between the body and voice of the actor, the place and space of performance, and the audience interaction with technology. It offers a perspective in which „*theatre and performance is at the centre (not at the side) of the new media debate*." (anonymous 2007)

Let us give some examples of transmediality and intermediality produced through poetry, dance, film and novels.

Isadora Duncan researched ancient Greek dances and brought revolution in the studying and performing of dance. Starting from Greek statues and paintings on vases, Isadora Duncan moulded dancers in a new way so that they set ideas in motion (like putting the Victory of Samothrace statue into motion), or gave new life

to a Chopin sonata or a revolutionary song. With free-flowing costumes, bare feet and loose hair, Duncan restored dancing to a new vitality using the solar plexus and the torso as the generating force for all movements to follow. The Isadora Duncan Dance Ensemble ensures the continuity of this work (2007).

From sculptures and life to a biographical text, a film and a dance performance – all works on the French sculptor and graphic artist ***Camille Claudel*** - together provide a polyphonic explanation of her dramatic „route". Born too early (1864-1943), the artist was rejected by her family and contemporaries but is inspiring many artists today in a snowball effect following publication of Paris's book in 1984.

Reine-Marie Paris, granddaughter of Camille Claudel's brother, the poet and diplomat Paul Claudel, brings Camille to life for us. The book is based on factual data, including amongst other things correspondence both from and to the artist, especially letters she wrote from the asylum of Montdevergues where she died and detailed photographs of Claudel's art (Wry).

Camille Claudel (France, 1988), film directed by Bruno Nuytten and Marilyn Goldin, was based on Paris's book and was the official French entry for Best Foreign Film at the 1990 Academy Awards. Although Nuytten's Camille Claudel is more concerned with her personality and passions than with her art, the camera does try to reproduce Camille sculptures in the movements of persons and characters.

„´Camille Claudel´ is many things, from fairly typical movie biography to critical examination of a particular historical period to portrait of an obsessed woman. In fact, Claudel had two obsessions, her art and Rodin, and they could not be reconciled. As shown here, Rodin was alternately jealous and in awe of her talent, and Claudel eventually became unjustifiably paranoid that he was trying to destroy that talent." (Chris Hicks)

Camille Claudel – Künstler zu verkaufen (Artists to be sold, Fabrice Jucquois 2001) emphasizes the relationship between sculpture and dance, creativity and misery. Topics and ideas found in the book and the movie are developed: artistic inspiration, ambivalent nature of insanity and genius, importance of status and money in the art world, and the position of women in a male-dominated society. For Jucquois the almost lack of her original material enable and require Claudel's work and life to be interpreted like short and pregnant poetry. Human bodies reproduce Claudel's sculpture, Claudel an artist to be sold…

Citizen Kane, the choreography by Jochen Ulrich (Cologne 1996), shows a new interpretation of the figure of Kane. In the film by Orson Welles one sees a Kane thirsting for power forcing a little operetta singer to sing an opera that is too difficult for her. In the choreography by Jochen Ulrich Kane's tyranny goes further in that he forces a person to change his identity. Kane forces a man to become a woman and to forget his own personality.

In the film „***Carmen***" (1983) Antonio Gades, dancer, choreographer and spokesperson for Carlos Saura, explains to the musicians and dancers in his group Carmen's motive and personality: „*She never stopped lying*." Some sentences of the novel by Prosper Mérimée permit not only the movement but also the music (classical or flamenco) to be created, in the composition of which one can also take part during Carlos Saura's film.

„Born on 30th February" (Fabrice Jucquois, 2006) is a choreography which combines transmediality and intermediality. Transmediality since it transposes figures from Samuel Beckett, primarily those in ***„Waiting for Godot"*** and ***„Happy Days"***; intermediality since it makes use of a number of media and diverse genres of musical instruments (harp, banjo), these being played live in order to duplicate the dimensions of seeing and hearing. Intertextuality is also present as there are many cultural references (to silent cinema, for example).

„Born on 30th February", that is – expressed in another way - never to have been born, never to have been happy or to have been born under the negative eyes of that person that watches us from the start of the performance and on a number of screens which have been placed on the stage. The „mauvais oeil" *(the evil eye)* as it is told in French…

Why does one refer to Samuel Beckett?

In a certain way this author represents the initial hypothesis. The work of this author is traditionally regarded as expressing the absurd and the black side of the world. However one can pose oneself questions on the real hopelessness which his characters and stories leave behind. And if the author finds no hope, then *„it is our job to search for it. One should not wait for Godot near a tree but one could search for him with a car, train or bicycle ... or perhaps quite simply through the media or dance."* (Fabrice Jucquois, interview)

As Samuel Beckett himself said: ***„****I cannot explain my plays. Everyone must find out what is meant for themselves*."

The choreography of ***„Born on 30th February"*** works with pairs. Why these pairs of figures?

Samuel Beckett always presents one figure and its opposite. What for one is possible is for the other impossible and vice-versa. One is blind, the other dumb, one can walk, the other cannot. During rehearsals for ***„Born on 30th February"*** the following situation occurred: one actress could not get her water bottle because she could not reach it without legs.

A female colleague fetches it but then cannot open it because of a bone disease. The first actress, who has strong fingers, opens it and both drink out of this bottle. *„We all have things we can do and things we can't do. Naturally a problem cannot always be solved as easily as with the bottle ...“*

Every term produces its opposite.

In a Hegelian perspective, language ultimately is a dialectic of presence vs. absence. *Waiting for Godot*, which contrasts the physical presence of the characters (their being there) with the conspicuous absence of Godot, plays upon such a perspective. What then does „Godot" represent, or point to, within the play? Perhaps in simple terms the following: the signifier, the concept, the divinity – as well as their negation, or derision. For they exist exclusively within a discursive space. Ultimately, it may be the categories of comedy and tragedy themselves – and hence the whole cultural frame of reference -- that are in jeopardy.(Angellier)

The media permit an action or words. These often remain as virtual as love on the Internet ... In real theatre the simulation of the real and the expression thereof are mixed together in one medium.

The latter can be observed in some scenes from ***„Born on 30th February“.***

At the start of the piece two figures are walking forwards, one falls down, the other helps the first to stand up. They are two figures from ***„Waiting for Godot“***; they could also be figures from the Comedia del Arte or one of the well known pairs of clowns, indispensable circus characters; they could also be figures from real life; when you fall there is sometimes someone next to you to help you up, whether in a physical or also in a moral sense. In the background a figure watches the faces that pass on the screen, would like to touch them but only the hair.

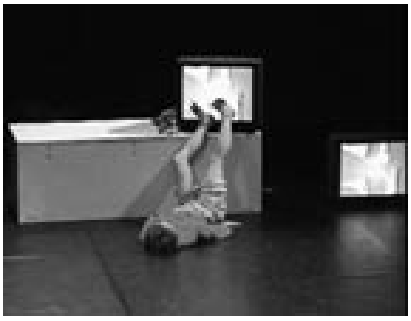
The fates of all are linked with one another but they do not „touch" in reality. The recording of the performance enables the images to be approximately superimposed on one another. Then the picture stops, it is a branch, a tree. Vladimir and Estragon from ***„Waiting for Godot“*** find themselves and are able to put up with each other near the tree. The video enables the performance to be halted at this image. Absolutely nothing moves. In contrast thereto and in real life the body always moves even if the movement cannot be perceived. The video functions like a decoration. In the front on the stage, half concealed by a window/door a television set shows the images of the actors who are on the stage. First of all they move very slowly, one after the other, then progressively ever faster during the performance that lasts one hour.

In another remarkable scene in ***„Born on 30th February“***, one of the actresses is behind the table, her face is visible between the legs of another actress who is standing. This is a scene coming from ***„Happy Days“*** in which one of the figures sinks down ever further down to the neck.

*„**Happy Days**“* called in French by its author *„**Oh les beaux jours**“*, from Verlaine´s poem (*„Colloque sentimental“*) is a black parody of love, marriage, and our search for meaning in an unfathomable universe. The piece consists of two pathetic characters: One woman, Winnie, buried up to her waist in a mound of sand; the other character, Winnie's husband Willie, appears only occasionally. Winnie's opening words, *„Another heavenly day“*, set the tone for a long monologue which lasts until she can no longer busy herself with the contents of her enormous handbag. She follows the routine of the day – praying, brushing her teeth, reminiscing about the past and endlessly trying to recall *„unforgettable lines“* that she has once read.

In *„**Born on 30th February**“* cellophane replaces the material envisaged by Beckett. More than the sand, the cellophane seals one hermetically from the outside world. The cellophane is a material that reflects beauty (like sand on a beach) through the reflection of light on all its particles and represents at the same time the danger (like quicksand) of environmental pollution. The real cellophane is - as if coming from the TV set - wound around the torso of the artist. Then the television image shows the arm, then the body, each wrapped in the same way. Similarly this medium is placed in the front on the record of the performance on two levels. In "real time" on the stage, able to be seen by the audience; and in the foreground which gives the TV viewers a picture different from that which the audience sees.

Further the dance theatre performance transforms itself in a marionette performance offered for the eyes of the spectators: two feet come out from under the table next to four other feet visible on the screen.



The music comes from a piano; it is a silent movie melody. The feet and the music transmit a cute and comical view of reality; Charlie Chaplin and Buster Keaton are not far away. But this is just to support a much more grisly image. Because it is the artist in a wheelchair, without legs, without feet who is looking at these faces of the feet-marionettes (like the spectators but certainly with other eyes). The pair of „possibilities / impossibilities" is reflected in three dimensions (on the two screens, on the table and in the wheelchair).

In *„Born on 30th February“* the human body - partly exulting, partly mutilated - is used as a book. One dancer writes down on the back of another actor Beckett's question and poetry:

"folly -
folly for to -
for to -
what is the word -
folly from this -
all this -
folly from all this -
given -
folly given all this -
seeing -
folly seeing all this -
this -
what is the word -...".

At the end of the choreography the three faces of the 3 dancers appear through the false screen of a false television. The musician paraphrases Beckett's words in *„Happy days“* singing ironically *„Don't worry, be happy“*…

Irony lies in the real difficulty of being completely happy without legs, in the contrast underlined between virtual images and real life or situations, in the TV-type acting as the indispensable media necessary above all and filling everybody's life, in the song words as in Beckett's *„Happy Days“* Winnie words: *„Ah well, what matter, that's what I always say, it will have been a happy day after all, another happy day.“*

Before we conclude it must be clear that in the above example the analysis is based on the version of the performance as recorded. By this we mean a double transmedial process with the spectatorship getting the cameraman's viewpoint instead of just that of the choreographer. A reflection on intermediality has been applied to particular individual cases which show that there are formal processes as well as partial or complete content transmission processes involved in an intermedial phenomenon.

The materiality and structure of the work are concerned with formal processes. A combination of different transformed, appropriated or re-pasted material and content (also genres, expression, etc.) can lead to a successful collage, a new personalized work of art or a complete fiasco depending on the degree to which the samples harmonize and the commitment of the creator. In the case of authors like Samuel Beckett the creator of the second work needs to identify with the original

writer's views and experience if he is to create something more than a conventional adaptation.

We are aware that this short article on the intersections between theatre, dance, film, cultural realities and theories has not mentioned many of the interesting studies in this field including not even the one by the author analysed. We hope it is only a first stage of an analysis which will teach us not only the why of scenic creations but also the essential dynamic of the human body and soul.

Notes and References

Angellier, Denis Gauer: En attendant (d'interpréter) Godot. Lille, search in 2007, http://angellier.biblio.univ-lille3.fr/ressources/article_gauer_godot.htm

Balme, Christopher B (2001). Robert Lepage und die Zukunft des Theaters im Medienzeitalter. In: Leeker, Martina (ed.) *Maschinen, Medien, Performances : Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin, Alexander Verlag , pp. 668–683

Beckett, Samuel (1993). *En attendant Godot*. Stuttgart, Klett

Beckett, Samuel (1973). Not I. In: http://www.ubu.com/film/beckett.html. Searched in December 2007

Beckett, Samuel (2006). T*he complete dramatic works*. London, Faber and Faber

Beckett, Samuel (1990). WHAT IS THE WORD. for Joe Chaikin. http://www.samuel-beckett.net/whatistheword.html

Bjorling, Jon (2005). Review of "Raging Bull". In MRQE.com, Dec.2007

Cirigliano, Anna (2007). *The Dance of the Voice, the Song of the Body. Song dances in the Italian tradition. Dance Lessons for the 21st World Congress on Dance Research*. Athens, September 2007, "Dancers without Frontiers"

Chapple, Freda & Kattenbelt, Chiel (eds, 2006). *Intermediality in Theatre and Performance*. Rodopi, Amsterdam/New York, NY

Anonymously (2007). cited on http://www.bodiescapes.de/site/intermediality.htm

Chawla, Nishi (1997). - Reading the Body in Samuel Beckett. [George Washington University, 1997] Dissertation Abstracts International, 57 (12), 5161A-5162A

Claudel, Camille. Biography of. Searches in 2007. http://en.wikipedia.org/wiki/Camille_Claudel

Duncan, Isadora. DVD Masterworks II 1905–1923. 2007. s. Seidel

Hicks, Chris (03/23/1990) Review of Camille Claudel . Deseret News movie critic. http://deseretnews.com/movies/view/1,1257,269,00.html

Isadora Duncan Dance Foundation: http://www.isadoraduncan.org/about_isadora.html

Jucquois, Fabrice – review by Marc Heinz. Born . „Monsieur, umarmen Sie mich!" Choreografie by Fabrice Jucquois in Bonner Ballsaal, http://www.general-anzeiger-bonn.de/index.php?k=news&itemid=10003&detailid=183512&katid=7

Jucquois, Fabrice (2001). Camille Claudel – Künstler zu verkaufen. Camille Claudel – Artists to be sold.

Jucquois-Delpierre, Monique (Winter 2001/2). Intermedialität – Von Körper und anderen Medien. Heinrich Heine Universität, Seminar. http://www.uni-duesseldorf.de/~jucquois/seminare2.php?nav=0&seminar=34

Jucquois-Delpierre, Monique (Summer 2005). Inter- und Multimedialität: vom Körper zu ‚Macromedia'. Heinrich Heine Universität, Seminar. http://www.uni-duesseldorf.de/~jucquois/seminare2.php?nav=0&seminar=11

Le Figaro. Le meilleur de Béjart en vidéo. Among others. Le Bolero. Search December 2007, http://www.lefigaro.fr/culture/2007/11/22/03004-20071122ARTFIG00474-le-meilleur-de-bejart-en-video.php

Libera, Antoni (ed. 2007) The Lost Ones: A Myth of Human History and Destiny. In: Samuel Beckett: Humanistic Perspectives, http://www.ohiostatepress.org/Books/ Complete%20PDFs/Beja%20 Samuel/15.pdf

Paris, Reine-Marie (1984). Camille: *The Life of Camille Claudel*. Arcade, 1984

Pfandl-Buchegger, Ingrid & Rottensteiner, Gudrun (2007). Intermediality studies and dance: How does dance signify? Sympozium „Intermedialita“, Olomouc, 6–9 November

Rajewsky, Irina O. (2002). *Intermedialität*. Tübingen & Bale, A.Francke UTB

Seidel, Andrea Mantell (2007). Isadora Duncan Dance Ensemble USA, DVD. Interview in 21st World Congress on Dance Research. Athens, September 2007, “Dancers without Frontiers”

Wry, Brian (1992). Lady of the Camille. Review of Camille: The Life of Camille Claudel by Reine--Marie Paris, Arcade, 1984, http://www.moshplant.com/prob/prob02/camille.html -Last Modified: 04 July 1995 by Darrel Plant

Wuss, Peter (1999). *Filmanalyse u. Psychologie: Strukturen des Films im Wahrnehmungs-prozess*. Berlin, Sigma

Resumé

Tato přítomná reflexe chce ukázat, jak mohou transmedialita nebo intermedialita obohatit interpretaci autorských děl, jež je náležitá, a současně i učitečná pro tvůrce a strůjce, již považují určitá díla za svou počáteční hypotézu, popř. chce poskytnout dekor nebo určité kulturní zázemí.

Po prozkoumání řady definic „intermediality“ z domény scénického umění bude vysvětleno pomocí příkladů sdělení v názvu, zde obzvláště pomocí tanečního představení „Born on 30th February“ /Narozen 30. února/ (Jucquois, 2006), jež adaptuje postavy a situace Samuela Becketta, aby odpovídaly reálným nebo tanečním situacím.

V úvahu je bráno hledisko spíše tvůrce než „recipienta“. Jako zdroje tohoto přístupu budou analyzovány motivace, materiály a interpretace autorů ve vztahu k hlediskům receptorů - diváků.

Tělo je považováno za hlavní médium představení a analytických procesů.

Konečně nelze zapomínat na to, že v intermediálním procesu je velmi důležitá osobnost umělce a že tento proces nemá nic společného s opakováním nebo reprodukcí.

(přeložila Božena Bednaříková)

Monigue Jucquois-Delpierre, Lic.Sc.Inf.Dr.
She teaches communication and information science
at the Heinrich-Heine-University of Düsseldorf
and here in particular intercultural communication and film,
(new)media, aesthetics and image editing, gender and cultural studies.
Contact:
www.uni-duesseldorf.de/~jucquois
jucquois@uni-duesseldorf.de

Audiovizuální reflexe divadla v období normalizace

Tatjana Lazorčáková

Pojem *intermedialita*

Intermedialitu v divadle lze vnímat ze dvou různých aspektů. Jednak v rovině tvůrčí, v níž dochází k průniku *médií* do prostoru jevištního umění a k podílu médií na vytváření scénického díla. Tento proces můžeme sledovat už od doby meziválečné avantgardy. Přesněji od experimentálního principu theatregraphu jako systému kombinované projekce, vytvářejícího světelné obrazy k symbolické vizualizaci motivů v inscenacích Emila Františka Buriana, přes unikátní projekt Laterny magiky Alfréda Radoka a Josefa Svobody, který na konci padesátých let využil polyekran a synchronní propojení živého divadla s filmem, až k současným multimediálním performancím, které prostřednictvím kamer, televizních obrazovek a projekčních pláten zastupují nebo zmnožují hereckou akci na jevišti. Importace filmové a televizní techniky do současných produkcí není jen jakousi modernizací inscenační struktury, v níž mnohdy nahrazuje výtvarnou symboliku klasické scénografické složky, ale nabízí další významové konotace navázané na svět reklamy, televizních spotů, fenoménu seriálových produkcí, a tak zároveň odráží hektičnost a dynamičnost současného světa, stejně jako jeho závislost na mediálním kontaktu s okolím (videokultura, virtuální světy počítačových her, sledovací a bezpečnostní systémy atd.).

Druhou rovinou, v níž vstupuje divadlo do intermediálních vztahů, je oblast audiovizuální dokumentace divadla. Vztah divadla a *filmu, videozáznamu* či *televizního záznamu* se proměňuje v souvislosti s účelem, za nímž jsou záznamy pořizovány. Uveďme, pro tuto příležitost značně zobecněné, základní rozlišení:

1) Záznam inscenace pořizovaný pro vysílání v televizi můžeme označit za *adaptaci*, tedy komplikovaný převod/překlad divadelního jazyka do filmové řeči, tzn. do filmových výrazových postupů (detail, střih, prolínání záběrů apod.).[1] Cenou za tento překlad je ztráta dokumentační věrohodnosti původně divadelního díla, výsledkem je subjektivní interpretace daného díla jiným tvůrcem (režisérem záznamu), zprostředkovaná objektivem kamery, která nabízí selektovaný výběr obrazů/záběrů.
2) Propagační záznam má obdobný problém - jde často jen o výběr působivých momentů, někdy dokonce o fiktivní situace a mizanscény, které v reálné podobě díla neexistují. Mluvíme o ztrátě informační věrohodnosti záznamu.

1 Srovnej Roubal 1999, s. 127–131.

3) Dokumentačním záznamem označujeme audiovizuální záznam jevištního díla, který zachycuje co nejpřesnější podobu jevištního díla, pokud možno ve všech jeho složkách. Většinou se jedná o čistě technický záznam bez jakýchkoli interpretačních ambicí svých tvůrců, většinou neurčený k další veřejné prezentaci, ale spíše ke studijním účelům. I když nemůže zachytit věrnou podobu „originálu", poskytuje divadelní historiografii jeden z nejvěrohodnějších pramenů.

Český divadelní kontext v období normalizace

Téma audiovizuální dokumentace divadla v období normalizace si vyžaduje připomenutí některých známých faktů.

Divadlo je druh umění, jehož historie je absolutně závislá na dochovaných pramenech. Absence divadelního artefaktu, který přestává existovat s posledním potleskem, vede k potřebě cíleně vytvářet doklady o jeho bytí = *prameny.* Historické zkoumání je možné jen na základě shromáždění, analýzy a vyhodnocení divadelních pramenů, mezi nimiž představují filmové či televizní záznamy a videozáznamy kategorii tzv. *audiovizuálních pramenů.* Vyznačují se informativní obsažností, fixovaným obrazem divadelního díla v jeho kinestetické a audiovizuální podstatě.[2]

Pro lepší pochopení významu audiovizuálních pramenů v době normalizace je ještě nutné připomenout stručně divadelní kontext doby. Příchod normalizace změnil otevřenou strukturu divadla z šedesátých let v uzavřený systém, který neumožňoval přirozený proces vývoje a v němž se odrážela rozpolcenost společenského života v Československu.

- Na jedné straně stála profesionální divadelní síť provozovaná a řízená orgány státní správy – tzv. repertoárová neboli kamenná divadla s důsledně diktovanou dramaturgií. Ve stejné pozici se ocitly scény, které v šedesátých letech představovaly progresivní proud českého divadla i v zahraničí. V krajním případě došlo buď k jejich zrušení, jako v případě Divadla za branou, nebo z nich musely odejít vůdčí osobnosti (Jan Grossman z Divadla Na zábradlí, Jaroslav Vostrý z Činoherního klubu), případně pod ideologickým tlakem postupně ztratily svůj provokativní charakter (Semafor).
- Na druhém pólu byla sféra amatérského divadla, která se stala prostorem relativně nezávislým, který se diferencoval a v němž se prosazovaly postupně nové divadelní tendence (autorské divadlo, pohybové divadlo, happeningy). V této sféře postupně vyrůstala nová generace tvůrců, kteří měli vstoupit do profesionálního kontextu v devadesátých letech: Petr Lébl, Jan Antonín Pitínský, Vladimír Morávek.
- Svébytnou skupinu tvořily studiové scény, představující alternativní proud divadla, zdánlivě apolitický, ale se silným mravním apelem. Byly oficiálně podporovány, ale pracovaly v nedůstojných podmínkách, na hranici režimem „trpěných tvůrčích aktivit". Základ tvořilo po celou dobu sedmdesátých a osmdesátých let jen několik málo souborů – Studio Y, Činoherní studio Ústí nad Labem, Divadlo na provázku, HaDivadlo, Divadlo na okraji. Studiový charakter ovšem získávaly i aktivity ze sféry oficiálních divadel, které obsahovaly autorské a studiové prvky - Studio Beseda v Hradci Králové, Studio Forum v Olomouci, Divadélko v klubu v Šumperku a další.

2 Srovnej Roubal 2002, s. 9–21.

- Zcela mimo oficiální divadelní sféru se pohybovaly aktivity divadelního undergroundu (disentu), do něhož řadíme bytové divadlo na profesionální úrovni (Vlasta Chramostová), amatérské soubory bez zřizovatele a produkce bez povolení (mezi nejslavnější patří Divadlo Na tahu Andreje Kroba). I když jejich produkce měly především politický a mravní aspekt, z historického hlediska tvořily nezanedbatelnou součást tehdejší divadelní kultury.

Zmíněné sféry divadelní kultury nebyly izolované. Prolínaly se prostřednictvím jednotlivých osobností a aktivit, které narušovaly vymezený prostor dramaturgie i výrazových prostředků. O této vrstvě mluví divadelní historiografie jako o *šedé zóně.*

Mnohé z divadelních projektů z oblasti studiových divadel nebo neoficiální sféry ovšem nebyly reflektovány a dokumentovány - buď se odehrávaly mimo centrum pozornosti (v oblastních divadlech), nebo jim programově nebyla věnována pozornost, právě proto, že se pohybovaly v „šedé zóně" nebo že tvůrce nepatřil k oficiálně uznávaným (a povoleným) osobnostem. Případně se, jako bytové divadlo, odehrávaly zcela mimo veřejné a oficiální divadelní dění. [3]

Divadelní historiografie, která se neobejde bez pramenů, se tak ocitá často na mrtvém bodu. Neexistují totiž využitelné tradiční prameny - recenze, obrazová dokumentace, programy. Na druhé straně existuje řada oficiálních dokumentů o těchto aktivitách – jedná se o materiály tzv. kontextového charakteru: v archivech ministerstva vnitra či státních archivech jsou zprávy a hlášení StB, zákazy představení, soudní nařízení. Většinou jsou však dosud nezpracované a badatelsky nepřístupné. Nesmírný význam v tomto případě nabývají vedle oral history také zachované audiovizuální záznamy některých představení.

Osud audiovizuálních pramenů z *šedé zóny* a *divadelního disentu*

Oficiální audiovizuální prameny patří svou povahou autentického záznamu k nejcennějším dokumentům, bohužel i nejhůře dostupným, jak dokazují zkušenosti z rozhlasových a televizních archivů. Například kabaretní inscenaci *Když nad Prahou se Hašler uklání* olomouckého Studia Forum natočilo ve zkrácené rozhlasové verzi olomoucké studio pro ostravský rozhlas (1985), včetně originálních písniček s dobovými narážkami, které interpretoval autor a režisér Přemysl Rut. Záznam byl však pracovníky ostravského archivu smazán, stejně jako záznam další inscenace Studia Forum *Torzo*, originální autorské montáže z textů Sergeje Jesenina, která se vysílala v ostravském rozhlase o rok později. Obdobný osud měly i televizní nahrávky z konce šedesátých let - například televizní záznam muzikálu autorů Pavla Dostála a Richarda Pogody *Výtečníci* (inscenace olomouckého Amatérského studia z roku 1968).

Neoficiální audiovizuální záznamy byly většinou vytvořeny pro osobní potřebu nebo pro studijní účely; bez ambic uměleckého přesahu, bez snahy vytvářet filmovou adaptaci, často i bez jakékoliv předchozí zkušenosti s převodem divadelního díla do jiného - filmového - jazyka. Jejich základním cílem bylo zachytit jevištní dílo v procesu jeho realizace. Pořizovali je sami tvůrci, jejich přátelé nebo spolupracovníci, případně oficiální i neoficiální instituce.

3 Srovnej Lazorčáková 2002, s. 89–102..

Pokusím se na třech krátkých ukázkách demonstrovat různé podoby a význam audiovizuálních pramenů z oblasti studiových aktivit a amatérského neoficiálního divadla – tedy z oblasti šedé zóny a disentu.

Inscenace *Médea* /1981/– Studio Forum

Studio Forum vzniklo v Olomouci v sezoně 1976/77 jako zájmová skupina při tehdejším Státním divadle Oldřicha Stibora (dnes Moravské divadlo Olomouc). Vymykalo se z okruhu ostatních klubových aktivit profesionálních divadel na Moravě (Šumperk, Uherské Hradiště, Zlín – Gottwaldov) svým důsledným oddělením od organizační, provozní i umělecké struktury mateřské scény. V sedmdesátých a osmdesátých letech představovaly inscenace Studia Forum kontinuální studiovou tvorbu ve smyslu inscenačního experimentu a neoficiální dramaturgie, oslovující především studentské publikum. Výběrem titulů, hostujících režisérů i výtvarníků přebíralo funkci divadelní alternativy ve městě. [4]

Inscenace *Médea* byla zachycena při představení na brněnské JAMU s účelem vytvořit studijní materiál pro studenty herectví. Reprezentuje originální dramaturgický a režijní přístup k antické tragédii, která byla nastudována jako komorní tvar pro dva herce. Forma montáže, mozaiky nejdramatičtějších situací původního textu byla dílem režiséra Ivana Baladi, kterému režim neumožňoval práci na velkých scénách. I ze záznamu je patrné střídání patetických a civilních výrazových poloh, nabízí se i detailní analýza herecké interpretace – stylizovaných gest, tlumené mimiky, práce obou protagonistů (Miluše Hradské a Jana Zvoníka) s rytmem, dynamikou a intonací. Záznam zachytil zvukový plán inscenace i její scénografii, vytvořenou Jaroslavem Malinou, který reprezentoval v osmdesátých letech linii tzv. akční scénografie.

Projekt *Cesty* /1984/

Pod názvem *Cesty* se uskutečnil společný projekt studiových scén: Divadlo na provázku, Divadlo na okraji, Studio Ypsilon, HaDivadlo na téma cesty, křižovatky, jízdní řády. Vznikal zhruba dva roky, než měl na podzim 1984 premiéru, ovšem odehrálo se jen několik repríz v Brně, Praze a Bratislavě. Projekt byl ve své době naprosto unikátním případem divadla jako setkání, divadla, jehož cílem nebyla hotová inscenace, ale které vnímalo jako prioritní proces tvorby – ten se stal skutečným artefaktem. Všechny soubory pracovaly na vlastním ztvárnění témat formou etud, hledání divadelního ekvivalentu osobních témat a teprve na společném setkání před premiérou vznikala konečná podoba celkového inscenačního tvaru. Pro zúčastněné soubory byl projekt hledáním, komunikací, v níž byly konfrontovány s odlišnými postupy, ale v níž sledovaly společný cíl.

V historii studiového divadla jsou *Cesty* vnímány jako pokus o „v té době nejradikálnější rozšíření principu kolektivního autorství“.[5] Formou montáže vznikla kompozice autonomních výstupů, které vypovídaly o tehdejší době, o generačním pocitu, o programovém směřování tvůrců.

V tematické struktuře zahrnovaly jednotlivé výstupy socialistickou atmosféru padesátých let s nezbytnými průvody a mávátky, stejně jako vítání státníků nebo spartakiády. Pocit nespokojenosti, nejistoty a hledání identity byl vyjádřen jedno-

4 Srovnej Lazorčáková 2005. Také Lazorčáková – Roubal 2003, s. 155–157.
5 Srovnej Nekolný 1991, s. 92.

značně formulovanými a opakujícími se otázkami: odkud jsme přišli, co je pravda, odkud začít, kam jdeme… Ve svém celku tak projekt vyzníval jako mravní výzva. Celý proces přípravy, včetně vzrušených diskusí jednotlivých osobností ze zúčastněných souborů, zachytil v knize Studiové divadlo a jeho české cesty Bohumil Nekolný. Záznam, o němž se mnozí z aktérů domnívali, že je ztracený, je vzácným důkazem výsledku kolektivní tvorby a zachycením „manifestu studiových scén", jak byl projekt označován v dobových reflexích. Zřetelně při jeho sledování rozlišíme přístup jednotlivých souborů a poetiku, která odpovídala předcházející tvorbě souborů. Historik si může ze záznamu ověřit i interaktivní propojení s publikem. Realizace dokazuje i řadu typických aspektů studiové tvorby: osobnostní herectví, důsledný autorský princip, kdy herci vstupují do hracího prostoru sami za sebe, jako originál konkrétního člověka, který předává ostatním svou zprávu. Jednou z nezapomenutelných a často připomínaných provokativních scén byla zdramatizovaná a zhudebněná variace jízdního řádu, využívající pouze názvů místních lokalit, kterou pod vedením Petra Oslzlého do projektu zařadilo Divadlo na provázku.

Záznam byl pořízen kamerou, která snímala herecký prostor včetně diváků – technická kvalita není profesionální, zato však zahrnuje velmi cenné zaznamenání spontánní divácké reakce, vypovídající o recepci jednotlivých replik, dobových narážkách, asociacích. Celý projekt byl hned po premiéře reflektován interním „kulatým stolem" kritiků a teoretiků – šlo o akci prosazenou komisí divadla mladého diváka Svazu českých dramatických umělců (SČDU). Písemné reflexe vyšly mimořádně jak v oficiálním tisku (Rudé právo – hodnoceno neutrálně, brněnská Rovnost odsoudila, nadšeně přijal Brněnský večerník i odborná Scéna), tak v samizdatovém tisku (sborník O divadle III, kde reflektoval *Cesty* Sergej Machonin) a jsou důkazem provázanosti obou sfér i potřeby vnímat historii divadelních aktivit v období normalizace jako celek.

Inscenace *Cibéba* /1988/ - Divadlo Bernardýn

Divadlo Bernardýn (plný název se postupně ustálil na Hanácké premiérové divadlo Bernardýn, literární orchestr U pana ředitele) bylo založeno v roce 1976 v Olomouci (u založení stáli Jiří Lamač, Tomáš Tichák a Ladislav Šenkyřík) a představuje amatérskou aktivitu realizovanou bez zázemí zřizovatelské instituce (Lazorčáková – Roubal 2003, s. 92–96). V řadě představení se jednalo o typ bytového divadla – hraného na chatách, v klubech, v bytech členů souboru a jejich přátel. Není bez zajímavosti, že založení divadla předcházela účast některých jeho členů na organizaci neoficiálních scénických čtení osobností z okruhu pražského disentu (Julia Tomina, Ivana Klímy, Vlasty Chramostové). Divadlo Bernardýn se zařadilo k autorským divadlům s osobitou poetikou a důsledně udržovanou cimrmanovskou stylizací, tedy s poetikou doslovného jevištního naplňování textu hereckou akcí a programově dodržovaným amatérstvím. Záznam představení *Cibéba* vytvořený kameramanem Originálního Videjournalu (Přemysl Fialka), vznikl v roce 1988 jako dokumentace inscenace na žádost členů souboru pro osobní archiv. Umožňuje detailní analýzu autorského stylu (text hry napsal Tomáš Tichák), herectví, autorské hudby i scénografie. Byl snímaný na posledním představení v Kulturním domě v Zahradním městě Praha 10 a je jedním z mála důkazů o existenci souboru, který pracoval v ilegalitě a po roce 1989 už nevytvořil žádnou inscenaci.

Literatura

Lazorčáková, Tatjana (2002). Heuristické limity aneb Význam audiovizuálního pramene pro divadelní historii. In: *Svědectví, nebo legenda?* Sborník z mezinárodní konference Divadlo ve filmu a televizi III, Olomouc: Univerzita Palackého, s. 89–102

Lazorčáková, Tatjana – Roubal, Jan (2003). *K netradičnímu divadlu,* Praha, s. 92–96

Lazorčáková, Tatjana (2005). *Studio Forum – příběh divadla*. Habilitační práce. FF UP Olomouc (Rukopis)

Nekolný, Bohumil (1991). *Studiové divadlo a jeho české cesty,* Praha: Scéna, s. 92

Roubal, Jan (1999). Pár teoretických poznámek a tezí k audiovizuálním médiím jako paměti divadla. In: *Kontext(y) I*, Acta UP, Olomouc: UP, s. 127–131

Roubal, Jan (2002). Co s ním? Audiovizuální obraz divadla v rukou teatrologie – trochu teorie i utopie. In: *Svědectví, nebo legenda?* Sborník z mezinárodní konference Divadlo ve filmu a televizi III. Olomouc: UP, s. 9–21

Summary

The paper mentions two different ways of understanding intermedia relationships in the theatre and subsequently deals with audiovisual recordings of theatre performances. It is based on the basic division of the recordings and their documentary credibility. All recordings represent the so-called audiovisual sources, which allow the historians to obtain a unique fixed picture of a theatre piece in its kinaesthetic and audiovisual essence. Audiovisual sources acquire an extraordinary importance in the area of non-traditional theatre activities in the period of the so-called normalization (1970s and 1980s) which do not have the usual source background (primary sources, critical reflection). This illustrates a specific position of this type of creation on the border of the main stream, grey zone, and theatre underground using an example of several performances - Médea (Studio Forum), Cesty (joint project of studio theatres), Cibéba (Bernardýn theatre), which documents the importance of the audiovisual sources discovered.

Doc. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D. (1954)
Působí na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií
FF Univerzity Palackého v Olomouci od roku 1990.
Specializuje se na české divadlo a drama 20. století,
rozhlasovou dramatickou tvorbu, divadelní kritiku a historiografii.
Kontakt:
tel. 585633426
lazorcak@email.cz
lazorcak@ffnw.upol.cz

Menschliche Typographie. Körper und Haut als Textmedien in Print und Film

Ernst Grabovszki

„Viele Buchstaben haben einen Bauch, einen Kopf, sind schlank oder fett", schreibt der Typograph Kurt Weidemann in einer Vorlesung über Wahrnehmung, Ideenfindung und Gestaltgebung. „Das Umlegen eines Buchstabens zum Sichtbarmachen des Totseins übersetzt die Figur des Buchstabens ins Menschliche." (Weidemann 2004, S. 120) Damit führt uns Weidemann zum Thema, nämlich dem menschlichen Antlitz der Buchstaben, ihrer Anatomie, die offenbar der des Menschen so ähnlich ist, bis hin zur Entfaltung einer Bedeutung, die allein auf ihre Gestalt oder Anmutung zurückgeht und nicht nur auf das, was ein Autor ihnen in der Aneinanderreihung von Wörtern und Sätzen zuschreibt. Mehr noch: Dass hinter der typographischen Repräsentation von Sprache mehr steckt als nur Material, deuten die Begriffe *character* oder *body text* im Englischen an und verweisen nicht nur auf den menschlichen Körper, sondern auch auf die metaphysische Seite des Geschriebenen. Tatsächlich ist Weidemann nicht der erste, der eine Beziehung zwischen Typographie und menschlichem Körper hergestellt hat. Geofroy Torys *Champ Fleury*, in Paris 1529 gedruckt, ist vordergründig eine Abhandlung über Buchstaben und ihre Formen, bei genauerer Lektüre jedoch viel mehr als das. Das Buch sei, so Kay Amert in seiner Einleitung zu einer digitalen Kopie des Werks, ein persönliches Dokument, eines, das viel über die Erfahrungen, Wahrnehmungen und Auffassungen eines Menschen aus der Renaissance verrät. (Amert 2003, S. 1) Seine Abhandlung gibt die Gelegenheit, einen Wahrnehmungsakt aus der frühen Neuzeit mit Text-Mensch-Relationen der Gegenwart in Verbindung zu bringen. Ich wähle für meine kurze Betrachtung des Verhältnisses von Schrift und Schriftgestaltung, Beschreibemedium und Bedeutung zwei Werke, zwischen deren Publikation fast 500 Jahre liegen. *Champ Fleury* ist ein Produkt der Renaissance, der Film *Memento* aus dem Jahr 2000, inszeniert von Christopher Nolan, ist ein Produkt unserer postmodernen Gegenwart.

Dass Schrift nicht nur Trägermaterial, sondern selbst Bedeutungsträgerin ist und damit ihren Weg von der Bildenden Kunst in die Kulturgeschichte gefunden hat, ist eine Erkenntnis, die in der Forschung seit mehreren Jahrzehnten wahrgenommen wird.[1] „Typographische Gestaltungsentscheidungen basieren auf der Überzeugung

1 Vgl. etwa Buchholz 1965; Wehde 2000.

daß durch verschiedene typographische Schriftformen und deren Anordnungsweisen verschiedene konnotative Bedeutungen kommuniziert werden", meint ganz in unserem Sinn Susanne Wehde und geht von der These aus, „daß Schriftcharaktere selbst als semantische Größe wirken und die Anordnung der Schriftzeichen die Darstellung semantischer Abläufe, Wertigkeiten und Beziehungen zu leisten vermag." (Wehde, Anm. 2, S. 11) Damit erweitert sich das Verhältnis von Signifikat und Signifikant auf eine Weise, die den Signifikanten aufwertet und erweitert. Wenn die Schrift selbst eine Art von Bedeutung entwickeln kann, dann müsste sich für den Interpreten ein doppelt zu Interpretierendes ergeben: der Sinn des Textes und der Sinn der Schrift. Der Sinn des Textes findet seinen Ursprung im Autor, der Sinn der Schrift im Typographen. Was sich daraus für die Diskussion um die Instanz des Autors folgern ließe, kann hier nicht ausgeführt werden. Dass in der Buchproduktion die Wahl der Schrift aber einen Zusammenhang mit dem Inhalt eines Textes aufweist, ist bekannt.[2]

„Schriften interpretieren Texte" (Groothuis 2007, S. 109), stellt der deutsche Buchgestalter Rainer Groothuis fest und meint damit lediglich die Tatsache, dass wir für bestimmte Inhalte bestimmte Schriften verwenden. Das ist freilich nur eine von mehreren Bedeutungszuschreibungen, deutet aber einen Vorgang an, der uns hier wichtig ist: nämlich die Konstituierung von Bedeutung eines Textes, die sich nicht nur in seiner Wahrnehmung, seiner Interpretation, sondern bereits vorher, in der Überführung des Gedankens, der geistigen Vorlage, in die typografische Repräsentation vollführt. Etwas salopp formuliert: ein Buch, ein Text, wurde bereits interpretiert, bevor ihn je ein Leser zu Gesicht bekommen hat, weil sich bereits der Gestalter für ein bestimmtes typografisches Erscheinungsbild entschieden hat. Diese vorgeschaltete Interpretation ist jeweils das Ergebnis bestimmter historischer, gesellschaftlicher oder auch politischer Denkweisen (vergleiche etwa den Streit um die Frakturschrift in der Zeit des Nationalsozialismus). Wenn Tory also den menschlichen Körper gleichsam als typografische Quelle auffasst, wie gleich zu zeigen sein wird, so bliebe zu beurteilen, ob und inwiefern diese Referenz zwischen Körper und typografischer Repräsentation dem zeitgenössischen Denken und Menschenbild entspricht und ob sich dieses Denken in die Gegenwart fortgesetzt hat.

Fassen wir nun die Relationen einer typografischen Repräsentation und eines Inhalts zeichentheoretisch auf, stehen uns mehrere Wege offen. Darauf hat auch Susanne Wehde in ihrer Untersuchung über *Typographische Kultur* hingewiesen und gleich vor der Beschränkung auf das Saussuresche Modell gewarnt, denn „das Modell des Signifikanten in der Tradition de Saussures erlaubt es nicht, materielle und gestalthafte Eigenschaften eines Zeichenmittels zu differenzieren und in die Analyse als potentiell bedeutungshaft einzubeziehen". (Wehde, Anm. 3, S. 57) Sie hat sich in ihrer Untersuchung für die semiotischen Theorien von Umberto Eco und Charles S. Peirce entschieden, weil sich „die traditionelle wahrheitslogisch fundierte Referenzfrage, dem Kardinalproblem traditioneller Bedeutungstheorie, [...] innerhalb der Peirceschen und Ecoschen Semiotiken nicht [stellt]". (Wehde, Anm. 3, S. 55) Vielmehr bieten diese Modelle die Möglichkeit, dass „beliebige Eigenschaften oder Dinge [...] durch Wahrnehmung, Deutung oder Gebrauch Zeichenstatus erlangen können". (Wehde, Anm. 3, S. 56) Peirce operiert mit einem erweiterten Verständnis von „Bedeutung" (und verwendet dafür den Terminus „Interpretant", der das Saus-

2 Vgl. etwa Kurz 2007; Nink 1993; Couturier 2001; Lennard 1991; Swann 1991.

sursche Modell von Signifikant und Signifikat noch um eine Instanz erweitert und diese rezeptionsästhetisch verortet, das heißt „Bedeutung stellt sich demgemäß erst als Wirkung auf einen Rezipienten ein"; Wehde, Anm. 3, S. 57).

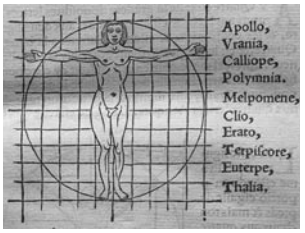
Eine Diskussion dieser Ansätze ist uns hier aus Platzgründen nicht möglich, dennoch sei der Hinweis angebracht, dass Peirces und vor allem Ecos Modell uns deswegen dienlich sein können, weil sie den Begriff Zeichen nicht an eine Buchstabenfolge binden, sondern jede Form eines Bedeutungsträgers damit meinen. Gemäß dieses Ansatzes verstehen wir Torys Buchstaben eben nicht nur als Zeichen, sondern als Ausdruck für mehr, für einen Sinn, der die Summe von historischem und sozialem Wissen und der ästhetischen Ausdrucksweise ist. Letztere hat eher formalen, erstere ideellen Charakter. So betrachtet sind Torys Buchstabenentwürfe „Intermedien", also eine Art Durchgangsstation von der auktorialen Intention zur Bedeutung, aber auch Repräsentanten einer Kultur zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt und an einem bestimmten geographischen Ort.

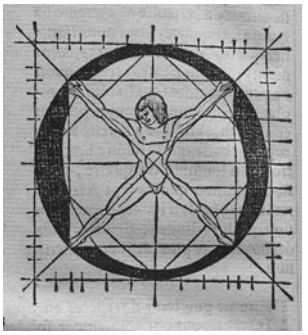
Der Weg führt uns vom Bezeichnenden, vom Materiellen, zum Bezeichneten, zum Immateriellen. Die Synthese von Wort und Bild, von Buchstaben und Grafik, eröffnet einen Spielraum, der die Rolle bisweilen umkehren kann: Aus dem Bezeichnenden kann Bezeichnetes werden. Eine solche Umkehrung legt Tory nahe, wenn er dem Buchstaben ein gleichsam anthropomorphes Antlitz verleiht. Diese Verbindung von Bedeutung und Bedeutetem ist uns heute fremd geworden, weil es kein Metasystem gibt, das sich gleichsam hinter die Kulissen unserer Buchstaben schleicht.

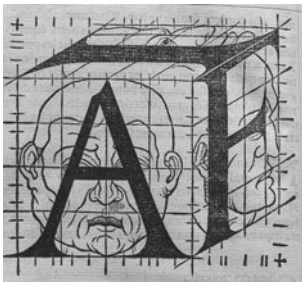
Wenn wir *Champfleury* als ein Werk der Renaissance beschreiben wollen, so fallen gewiss eine Reihe von Eigenschaften auf, die dieses Werk jener Zeit zuordenbar machen. Ich möchte nur zwei Eigenschaften nennen: die Beschäftigung mit den sinnlich fassbaren Elementen der Wirklichkeit und die „Darstellung des Menschen in seiner anatomisch ‚richtigen' Erscheinung" (Wundram 2004, S. 15) – beides wesentliche Charakteristika der Florentiner Frührenaissance –, was sich nicht zuletzt in der Entstehung des „Porträt[s] im modernen Verständnis des Wortes als unverwechselbare Abbildung des Einzelnen" (Wundram 2004, S. 15) äußert. Torys Absicht ist es, in dieser Welt Gutes und Nützliches zu tun (vgl. Vorwort) und seine Leser davon zu unterrichten, nach welchen Kriterien „attische" (gemeint sind Antiqua-)Buchstaben zu entwerfen seien. Schließlich – und das sei nicht unerwähnt – geht es Tory auch um die Propagierung der französischen Sprache gegenüber dem Lateinischen, das sich für die neuen technischen Begriffe kaum eignete, während das Französische dafür international wenig rezipiert werden konnte (Amert, Anm. 2, S. 3) (vielleicht mit ein Grund, weshalb König François I. das Buch mit einem großzügigen Privileg von zehn Jahren schützte). Bezeichnend ist, dass Tory das Entwerfen von Buchstaben als eine Kunst *und* eine Wissenschaft („l'art et science de la deve et vraye proportion des lettres attiques", I,1) auffasst.

> Je ne diray chose en cest Oeuure q ie ne preuue par Autheurs dignes de fois, & par demonstration tant naturelle que euidente en Geometrie, comme on porra veoir es Figures cy apres faictes au Copas & a la Reigle, qui ont choses tres certaines en vraye mesure. (I, 2)
>
> [Alles, was ich in diesem Buch sage, belege ich durch würdige Autoren und durch Darstellungen, die so natürlich wie geometrisch evident sind, wie man an den folgenden Figuren ersehen kann, die mit Kompass und Lineal entworfen wurden, Instrumenten also, die beim Messen große Genauigkeit bieten.]

Gewiss leitet sich diese Ansicht aus dem zeitgenössischen Empfinden ab, was wissenschaftliche Leistung ausmacht: die Belegbarkeit, in diesem Fall der Bezug auf klassische Autoren, die mathematisch genaue Evidenz, die Messbarkeit. Doch der Mensch bleibt auch hier nicht nur das Maß aller Dinge, sondern auch seiner typographischen Ausdrucksmittel.







Werfen wir nun einen Blick auf einige Buchstabenentwürfe. Auf einem quadratischen Grundlinienraster hat Tory das Abbild eines menschlichen Körpers eingepasst. Die Größe des Rasters richtet sich vertikal nach der Größe des Körpers, horizontal nach der Reichweite beider Arme. Damit ist der Spielraum für den Entwurf der Lettern vorgegeben. Das „O" beispielsweise umschließt den Körper. Beide bedingen einander und reichen nicht übereinander hinaus: die Reichweite des Menschen gibt die Form des Buchstabens vor, gleichzeitig begrenzt der Buchstabe aber den Menschen, sofern man diesen Entwurf auch als ein Sinnbild lesen möchte. Analog lässt sich diese Konstellation mit einem Gesicht darstellen, und in einer dreidimensionalen Auflösung kann das Gesicht als Grundlage für den Entwurf gleich mehrerer Buchstaben dienen. Diese Beispiele mögen bereits andeuten, worum es Tory bei seiner Kombination von Mensch und Buchstabe geht: Beide sind gleichwertig und ihre Gestalt steht in der klassischen Tradition, die der Renaissance so wichtig ist. Tory knüpft die Schriftkultur (gemeint ist hier die Druckschriftkultur) an den zeitgenössischen Diskurs und entledigt sie jeglicher Diffamierung als „schwarze Kunst", auch wenn die Geheimnisse der Schrift Torys Zeitgenossen aufgrund der niedrigen Alphabetisierungsrate noch lange verborgen bleiben sollten.[3] Das bedeutet eine große Aufwertung der Schriftkultur (die Erfindung des Buchdrucks ist zu jener Zeit noch keine hundert Jahre alt), denn immerhin wird sie damit in das klassische Erbe integriert. Was als Vorbild und Passform dienen soll, darf nicht verändert werden, denn, um Tory zu zitieren, „Buchstaben sind so edel und göttlich, dass sie in keiner Weise missgestaltet, verstümmelt oder von ihrer ursprünglichen Form verändert werden sollen". (Tory Anm. 2) Er unterlegt seinen Entwürfen damit gleichsam einen Subtext, der die einzelnen Buchstabenformen zur Norm befördert. Ein wesentliches Kriterium dabei, wenn nicht das wesentlichste überhaupt, ist die Symmetrie, die Gleichförmigkeit, dies auch wieder ganz im Sinn des zeitgenössischen Diskurses. Im Jahr vor dem Erscheinen von *Champfleury* publizierte Albrecht Dürer seine *Underweysung der Messung* (Nürnberg 1525), drei Jahre später schließlich seine Proportionslehre, einen Versuch, die Darstellung des Menschen wissenschaftlich zu fundieren, womit wir wieder bei der Zusammenschau von Kunst, Wissen-

3 Rudolf Schenda schätzt, dass rund ein Viertel der Großstadtbevölkerung des 16. Jahrhunderts alphabetisiert war, die Landbevölkerung, sie machte 90 Prozent der Gesamtbevölkerung aus, »von dieser Art des Gedankenaustausches nahezu unberührt« blieb. Vgl. Schenda 1981, S. 17.

schaft (im Sinn von naturgetreuer Abbildung[4]) und göttlicher Autorität gelandet sind. Letztere spiegelt sich in der Harmonie der Natur, folglich auch in der Harmonie der Buchstaben wider.

Machen wir nun einen Sprung von der Renaissance in die Gegenwart, von der Kunst der Typographie zur Filmkunst. Der Thriller *Memento* schildert die Suche des Protagonisten Leonard Shelby nach dem Mörder seiner Frau. Dieser beinahe banale Plot erhält durch zwei Kunstgriffe eine erfrischende Dynamik: Zum einen leidet der Protagonist an Amnesie, zum anderen wird das Geschehen rückwärts erzählt (was wiederum einen einfachen Plot notwendig macht). Seiner Amnesie versucht Shelby mit einem Erinnerungssystem entgegenzuwirken, das zum einen aus Polaroid-Fotos besteht, die ihm bekannte Personen zeigen und die mit einer Kurzcharakteristik und einer Handlungsanweisung versehen sind. Die Fotos sollen ihm helfen, sich im Fall einer Wiederbegegnung richtig zu verhalten. Zum anderen benutzt er aber auch seine Haut, um Erinnerungslücken zu schließen. Vom Scheitel bis zur Sohle hat er sich nach und nach wichtige Informationen über sich selbst und über ihm nahestehende Menschen tätowiert. Noch ein Film sei als Beispiel erwähnt: Die Haut als Schriftmedium spielt auch in dem verfilmten Jugendroman *Tattoo Mum* (Jacqueline Wilson: *The Illustrated Mum*, 2003) eine Rolle. Darin lässt sich eine 33-jährige Mutter „alle entscheidenden Ereignisse ihres Lebens in die Haut einschreiben". (Rabus 2007, S. 31) In beiden Fällen bekommt die Körperbeschriftung eine Funktion, nämlich die Individualisierung ihres Trägers bzw. ihrer Trägerin. Wichtiger ist freilich die Tatsache, dass die Haut zum einen ein Medium des Gedächtnisses wird und als solches die größtmögliche Nähe zu ihrem Träger einnimmt. Nichts ist dem Menschen näher als seine Haut, nichts näher als sein Gedächtnis, auch wenn es wie im Fall von Shelby verloren zu sein scheint. Die Funktion der Erinnerung wird nicht an einen körperfernen Textträger, Papier etwa, sondern an den Körper selbst gekoppelt.

Was bewirkt nun die offensichtliche oder scheinbare Identität von Erinnerung und Medium in diesen beiden Fällen? In seinem Essay *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?* (1987) erörtert der Medientheoretiker Vilém Flusser die Herkunft des Wortes „schreiben" und verfolgt den etymologischen Weg zurück zum lateinischen Verb „scribere", das „ritzen" bedeute. (Flusser 1992, S. 14)

> Und das griechische „graphein" bedeutet „graben". Demnach war Schreiben ursprünglich eine Geste, die in einen Gegenstand etwas hineingrub und sich dabei eines keilförmigen Werkzeugs („stilus") bediente. So wird allerdings meistens nicht mehr geschrieben. In der Regel trägt man jetzt beim Schreiben Farbe auf eine Oberfläche. Nicht mehr Inschriften, sondern Aufschriften schreibt man jetzt. Man schreibt in der Regel stillos. (Flusser 1992, S. 14)

Interessant für unsere beiden Filmbeispiele scheint hier die gleichsam archaische Praxis des Ritzens, die lange vor Tory und seinen Zeitgenossen in der Renaissance ausgeübt wurde. Für unseren Zusammenhang lohnender ist jedoch der Begriff des „Informierens", weil er das Ritzen weiterführt, indem er den Beschreibstoff, in unserem Fall die Haut, in seine Bedeutung mit einbezieht.

4 So heißt es etwa in Dürers Proportionslehre: »Das Leben in der Natur gibt zu erkennen die Wahrheit der Ding. Darum sieh sie fleißig an, richt dich darnach und geh nit von der Natur in dein Gutdunken, dass du wöllest meinen das Besser von dir selbst zu finden; dann du wirdest verführt. Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie.« Zit. nach Manfred Wundram: *Renaissance* (Anm. 11), S. 11.

> Informieren ist eine negative, gegen den Gegenstand gerichtete Geste. Die Geste eines gegen Objekte vorgehenden Subjekts. Sie gräbt Löcher in Gegenstände. Sie gräbt Löcher des „Geistes" in die zu sehr von sich selbst gefüllten Dinge, damit diese Dinge das Subjekt nicht bedingen mögen. Es ist die Geste des Sich-befreien-Wollens vom sturen Widerstand, den die Gegenstände dem Subjekt bieten. Das grabende Schreiben ist eine informierende Geste, deren Absicht es ist, aus dem Kerker der Bedingungen zu brechen, d. h. Ausbruchschächte in die uns einkerkernden Mauern der objektiven Welt zu graben. (Flusser 1992, S. 15)

Eine zugegeben etwas weit ausholende Sicht der Dinge, aber für unsere Zwecke gut brauchbar. Das Informieren bindet Objekt und Subjekt aneinander: Jemand, der im Flusser'schen Sinn „informiert", bearbeitet ein Objekt, er kratzt, er gräbt, er tätowiert, um das Machtverhältnis zwischen sich und dem zu informierenden Objekt, in unserem Fall der Haut, aufzubrechen. Die sonst im wahrsten Sinn des Wortes unbedeutende Haut wird durch Tätowierungen mit Bedeutung versehen, und damit multipliziert sich die latente Bedeutung des Menschen um diese nach außen hin sichtbaren Zeichen. Die Revolte des Subjekts gegen das Objekt ist somit eine Revolte für den Bedeutungsgewinn, der sich in unseren beiden Beispielen als eine Spielart dieser Auflehnung manifestiert: die Bewahrung und/oder Wiedergewinnung des Gewesenen, um die Identität des Einzelnen zu bewahren oder zu stützen. Ohne in Überinterpretation verfallen zu wollen, variiert die Schrift auf den Körpern meines Erachtens die konventionelle Vorstellung von Signifikat und Signifikant: Das Bedeutete ist Teil der Biografie, Persönlichkeit, Individualität, das Bedeutende aber ebenso. Die Haut ist nicht bloß irgendein Beschreibestoff, sondern Teil des menschlichen Körpers, der damit selbst noch intensiver zum Zeichen wird als er es im Sinn von Eco ohnehin schon gewesen ist. Freilich fehlt den Körpern etwas, was Tory noch in Anspruch nehmen konnte: die göttliche Idee, die der Natur entlehnte Symmetrie, kurz der Subtext. Oder ist er in einer anderen, viel profaneren Form, doch vorhanden? Mit Blick auf Tory scheint zumindest eine Umkehrung stattgefunden zu haben: Während ihn sein Weg vom klassischen Ideal des menschlichen Körpers zum Buchstaben führte, führt nun der Weg wieder zurück, vom Buchstaben zur Haut, die zum Träger von Erinnerung wird.

Literatur

Amert, Kay (2003). Champ Fleury. In: Geofroy Tory: *Champ Fleury*, Oakland: Octavo (CD-ROM)

Buchholz, Erich (1965). *Schriftgeschichte als Kulturgeschichte*, Bellnhausen: Verlag des Instituts für Geosoziologie und Politik

Couturier, Maurice (2001). *Textual Communication. A Print-Based Theory of the Novel*, London: Routledge

Flusser, Vilém (1992). *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?*, Göttingen: European Photography 4

Groothuis, Rainer (2007). *Wie kommen die Bücher auf die Erde? Über Verleger und Autoren, Hersteller, Verkäufer und das schöne Buch*, Köln: DuMont

Kurz, Stephan (2007). *Der Teppich der Schrift. Typografie bei Stefan George*, Frankfurt/M.: Stroemfeld

Lennard, John (1991). *But I Digress. The Exploitation of Parentheses in English Printed Verse*, Oxford: Clarendon Press

Nink, Rudolf (1993). *Literatur und Typographie. Wort-Bild-Synthesen in der englischen Prosa des 16. bis 20. Jahrhunderts*, Wiesbaden: Harrassowitz

Rabus, Silke (2007). Auf den Leib geschrieben. Tatoos [sic] als Bildergeschichten auf der Haut. In: *1000 und 1 Buch. Das Magazin der Kinder- und Jugendliteratur*, Heft 1, S. 30–32

Schenda, Rudolf (1981). Zur Geschichte des Lesens. In: Helmut Brackert/Jörn Stückrath (Hg.): *Literaturwissenschaft. Grundkurs 1,* Reinbek: Rowohlt, S. 15–37

Swann, Cal (1991). *Language and Typography,* London: Lund Humphries

Tory, Geofroy (2003). *Champ Fleury,* Oakland: Octavo (CD-ROM)

Wehde, Susanne (2000). *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 69) Tübingen: Niemeyer

Weidemann, Kurt (2004). *Wahrnehmen – Ideen finden – Gestalt geben. Antrittsvorlesung aus den vergangenen sechziger Jahren an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart,* Stuttgart: Hatje Cantz, S. 120

Wundram, Manfred (2004). *Renaissance*, (Kunst-Epochen 6) Stuttgart: Reclam

Resumé

Příspěvek pojednává o vlivu tvarů lidského těla na typografii, umění a média jako prostředek sdělování obecně.

Ernst Grabovszki (1970).
Lehrbeauftragter am Institut für Europäische und Vergleichende
Sprach- und Literaturwissenschaft der Universität Wien,
Mitarbeiter des Internationalen Forschungszentrums für Kulturwissenschaftliche Studien
(Westungarische Universität Sopron/Szombathely),
Verlagslektor und Journalist.
Habilitationsprojekt zum Thema
„Rezeption fremdsprachiger Literatur in Zeitschriften und Zeitungen der DDR".
Kontakt:
http://homepage.univie.ac.at/ernst.grabovszki

Fotografia, film a stratégie zobrazovania - intermediálne súvislosti

Martin Palúch

S príchodom fotografie na scénu umenia začiatkom 19. storočia došlo poprvý krát v dejinách k revolúcii optického vnemu, ktorý sa objektivizuje na povrchu fotografie, podobne ako sa sluchový vnem objektivizuje vo fonografii. Táto revolúcia mala obrovský spoločenský vplyv a dôsledky. Diskurzívne myslenie vnútra (kognitívne, jazykové, textové) nahradilo figurálne myslenie vonkajšku (ikonicko-senzuálne), vyjadrujúce posolstvá pomocou technickej obrazovej reprodukcie. Ak je produktom myslenia každý jazyk, tak isto je produktom videnia každý obraz.

Prvá etapa zjemňovania a „vybrusovania" záznamového princípu vo fotografii smerovala k dokonalejšej analogickej hodnovernosti medzi objektom a jeho fotografickým zobrazením. Vyžadovala si najmä technické inovácie týkajúce sa optiky prístroja a objav dokonalejšej chemickej emulzie vhodnej na zachytenie fotografovaného výjavu a jeho následnej transformácie na obraz technickej reprodukcie. Výsledkom tohto procesu je fotografia ako objektívna reprodukcia viditeľného sveta, tak ako ju poznáme dnes.

Zjemňovanie a vylepšovanie možností technických obrazov reprodukovať realitu zodpovedá skutočnosti, ktorú by sme v súčasnom myslení mohli v konečnom dôsledku označiť za analogón reality[1]. Inovačná vývojová etapa prvého technického obrazového média je dovŕšená v pomerne krátkom čase. V priebehu päťdesiatich rokov 19. storočia. Súčasne dochádza v prvej storočnici fotografie z historického pohľadu k žánrovej diferenciácii média. Zo začiatku kopíruje obdobnú žánrovú diferenciáciu ukotvenú v konvenciách tradičného výtvarného umenia a zároveň si buduje svoju vlastnú škálu a nezávislú tradíciu technického zobrazovania, založenú na okamžitom pohľade, z ktorej neskôr čerpá vo svojich začiatkoch aj vývojovo mladší film. Z ahistorického pohľadu sú ľudia v 19. storočí svedkami vzniku prvej veľkej encyklopédie obrazového zaznamenávania inscenovanej i neinscenovanej reality vo fotografii. Dochádza k vzniku veľkej genealógie obrazových typov a technických postupov reprodukovaného záznamu[2]. V období okolo roku 1850 môžeme vidieť najmä divadelne aranžované fotografie a až približne o tridsať rokov neskôr sa začína výraznejšie presadzovať „fotografia v súhlase s prírodou", čiže neinscenovaná dokumentárna fotografia. Priebežne postupom času dochádza k usádzaniu

1 Termín „psychologický analogón" alebo „analogónová expresia" pochádza z terminologického aparátu Rolanda Barthesa, ktorý film definuje ako komunikát založený na mechanickej reprodukcii. Obsahuje predovšetkým časti zaznamenávajúce prirodzenú skutočnosť. Neoznačuje ich však ako znaky, ale ako expresívne alebo epické analogóny.

2 Pozri: Palúch 2003, str. 86.

základných vrstiev a k etablovaniu jednotlivých obrazových žánrov. Štýlová diferenciácia vo fotografii ruka v ruke s väčšinovým vkusom sa uberala cestou vlastných dejín „pohľadu" na technickým obrazom sprostredkovaný objekt zobrazenia. „Pohľad" sa postupom času vedomím vlastnej špecifickosti čoraz viac mení na obrazové sofizmy. Už v tomto okamihu, keď sledujeme genealógiu prvých technických obrazov/„pohľadov", prvých technických postupov a ich kreatívnych obmieňaní, môžeme smelo vyhlásiť, že nastáva nové obdobie v dejinách ľudskej komunikácie, ktoré začína ovládať technický ikonizmus.

Fotografie majú schopnosť deteriorizovať (znehodnotiť), derealizovať (chorobný pocit neskutočnosti vonkajšieho sveta, odvrat od skutočnosti), dematerializovať (stratiť materiálny základ, odhmotnenie) skutočnosť na základe zdvojenia reality a jej premeny na znaky tele-referenčnej povahy. Všetky tieto charakteristické vlastnosti technických obrazov nájdeme následne oveľa viac rozvinutejšie aj pri filme ako nastupujúcom médiu po fotografii, ako i pri televízii ako nastupujúcom médiu po filme, videu atď. Ak je fotografia obrazom konkrétneho momentu času a priestoru, potom je filmový záber konkrétnym časom plynúceho obrazu, ktorý si ponecháva vlastnosti fotografie. Význam fotografie je v jej nečasovom ukotvení obrazu na plochu, význam filmu práve v časovosti každého obrazu na úrovni záberu. Filmy ako obrazové texty operujú zábermi, čiže časmi obrazov.

Teoretik komunikácie českého pôvodu Vilém Flusser vníma fotografiu ako prvé technicky reprodukovateľné médium v novodobej histórii umení, ktoré odštartovalo éru technických obrazových kódov a konca dejín, éru nových vizuálnych komunikačných kódov v období posthistórie. Zjednodušene povedané, s objavom fotografie a s príchodom filmu nastáva prevrat v dejinách ľudskej komunikácie a kultúry vo všeobecnosti. Má ho na svedomí najmä zmena komunikačných stratégií, vpád nových vizuálnych kódov a médií do všetkých sfér spoločenského života. Nové vizuálne kódy zároveň spôsobili masifkáciu spoločnosti a vznik davu, pretože boli schopné bleskovo šíriť jednoducho zrozumiteľné idey. Psychologizujú a zvádzajú ľudskú pozornosť od reality smerom k obrazovo distribuovaným ideám, pričom reštrukturalizujú tradičné prežívanie skutočnosti človekom.

Fotografiou končí etapa lineárne chápaných dejín a začína sa éra posthistórie. Éra založená na synchrónnych plošných obrazoch, ktoré majú masovokomunikačné a strategické spôsoby na to, aby dokázali artikulovať kalkulovateľné významy. Figurálne a ikonické kódy sú kódmi videnia, kódmi vonkajšku. Komunikácia opúšťa dôvernú a intímnu diskurzívnu sféru vnútrajšku, zastúpenú jazykom a rečou, a uberá sa cestou figúry, ikonu, cestou reprezentovanou ikonickými kódmi videnia, postavenými na uchopovaní vecí, udalostí a javov zrakom, na základe vonkajších ikonických čŕt týchto vecí a predmetov. Medzi realitu a prirodzené vnímanie prenikajú dvojrozmerné znaky-obrazy produkujúce nové kultúrou podmienené obsahy. Zároveň dochádza k zmene v chápaní tradičných pojmov akými sú pamäť, história a skúsenosť.

Zánik portrétového umenia v 19. storočí, ktoré nedokázalo konkurovať technickému objavu fotografie, je len jedným z prvých triumfov fotografického realizmu v priestore umeleckých druhov. Za svoj rázny vstup do stratégií zobrazovania nevďačí len obrovskej schopnosti byť dokonale realistickou, ale hlavne snahou vzťahovať sa k realite rovnako hodnoverne ako zrkadlo, čiže schopnosťou objektivizovať zobrazenie. Byť oveľa objektívnejšou, exaktnejšou v zobrazení ako iné dovtedy možné tradičné spôsoby vizuálneho zachytenia sveta, napr. prostredníctvom maľby. Táto skutočnosť mala za následok veľmi dôležitý posun. V prvej fáze vystriedal fotografický realizmus výtvarný. V rámci druhej fázy si fotografovia zrazu začali uvedomovať vlastnosť „fotorealizmu" ako automatickú danosť fotografie,

ktorá na jednej strane síce pôsobí ako obrovská výhoda, no na druhej zväzuje umelecké vyjadrenie. Povedané inými slovami, fotorealizmus obmedzoval vyjadrovacie možnosti nového média vo vzťahu k dosiahnuteľným umeleckým formám v rámci média fotografie. Až netradičný prístup k fotografii podnietil výskum nových možností média, ktoré umožnilo vznik intencionálne zameranej, resp. „sofistikovanej" fotografie. Tento model tvorby uprednostňoval pred vernou reprodukciou skutočnosti, najmä schopnosť fotografie byť médiom sprostredkovania a šírenia ľubovoľného významu, idey alebo myšlienky. Prvý plán objavu sa týmto krokom obohatil o druhotnú schopnosť technického obrazu - stať sa správou, textom, kontextom alebo posolstvom, ktoré dokáže distribuovať významový (sociálny, historický, vedecký) obsah. V praxi to fungovalo podobne, ako tento fakt využíval na začiatku 20. storočia čoraz viac populárnejší plagát. Kým prvý menovaný typ fotografie by sme mohli označiť ako záznam alebo reprodukčnú techniku, druhý vďaka kompozícii vytvára vzájomné vzťahy medzi zobrazenými prvkami a môžeme ho označiť ako typ fotografie – scény, v prípade filmu mizanscény.

S fotografiou sa zároveň zrodil nový ikonicko-technický kód, založený na analogickom vzťahu medzi objektom zobrazenia a zobrazením samotným, čím sa následne obrátil vzťah pri posudzovaní reality a objektivity. Zdalo sa, že fotografia nekopíruje realitu, ale približuje ju oveľa dokonalejšie ako dovtedajšie tradičné techniky. Kým maliar sa len verne snaží kopírovať realitu, technické obrazy ju sprístupňujú ľudskému poznaniu oveľa presnejšie a investigatívnejšie ako bežné ľudské vnímanie zrakom. Zachytávajú realitu a jej aspekty presnejšie ako subjektívne vnímanie. Objektív prístroja objektivizuje realitu tak, ako to žiadny človek voľným okom nedokáže, a tým vytvára objektívny technický obrazový systém, ktorý realitu substituuje a funguje ako nezávislý zdroj na jej následnú interpretáciu, poznávanie a posudzovanie. Realita zároveň prestáva byť v stave „bezprostredného objektu" hodnoverným materiálom a dokonale ju nahrádza fotografický obraz ako ikonický znak (representamen).[3]

Čas a priestor zachytený na fotografiách sa stal obrazom, ktorý v technickom kóde šíril ľudský pohľad bez obmedzenia do všetkých kútov sveta a derealizoval vnímanie prítomnosti. A naopak, pri filme sa obraz stal prítomnosťou, plynúcim časom a priestorom a derealizoval vnímanie minulosti a budúcnosti. To sú dva základné rozdiely medzi fotografiou a filmom.

Walter Benjamin píše: „Od polovice storočia samotná fotografia nesmierne rozširuje kruh tovarového hospodárstva tým, že v neobmedzenom množstve ponúka na trhu postavy, krajiny, udalosti, ktoré zákazník buď nedokázal zhodnotiť vôbec, alebo len ako obraz." (Benjamin 1999, s. 184). Svet sa pod vplyvom fotografie premenil. Zrazu sa objavilo obrovské množstvo neidentifikovateľných obrazov a pohľadov, ktoré postupne zahltili realitu a ukazovali ju novým, fascinujúcejším a realistickým spôsobom, ktorému bežné zmyslové vnímanie reality zrakom nemohlo konkurovať.

---

3 „Je pravda, že pre Peircea nie je dynamický objekt nikdy dosiahnuteľný v jeho individuálnej identite, ale je poznateľný len prostredníctvom bezprostredného objektu, a práve tento bezprostredný objekt sa stáva východiskom ďalších interpretácií. Ak je percepcia - ako je tomu u Piercea – semiózou, potom aj na počiatku našej perceptívnej oboznámenosti s vonkajším svetom sa nám vonkajší svet stáva pochopiteľným len v podobe bezprostredného objektu. Keď je vytvorený znak, potom pre Piercea už tu nie je dynamický objekt (a pred vytvorením znaku to vôbec nebol objekt). Avšak prítomnosť representamen, rovnako ako prítomnosť (v mysli alebo niekde inde) bezprostredného objektu znamená nejakým spôsobom dynamický objekt, ktorý tu nie je, ale bol niekde. Tým, že objekt aktu interpretácie nie je prítomný alebo nie je tu, tento objekt bol. Eco, Umberto: *Mysl a smysl.* Moraviapress a. s., Praha 2000, str. 46.

Do tejto chvíle fotografia sprostredkovávala udalosti ako dvojrozmerný obraz, čiže ako plošnú jednotu reálneho a konkrétneho času a priestoru. Od prvých experimentov s chronofotografiou[4] dochádza k radikálnej zmene. K oddeleniu prirodzeného zrakového vnemu od simultánneho priestoru a času a k prechodu k sekvenčnému vnímaniu reality sprostredkujúcim okom technického aparátu. Ide o revolúciu oka, o prechod od prirodzeného binokulárneho k fenoménu monokulárneho videnia s rozlišovacou schopnosťou prístroja. Reprodukované obrazy zachytené chronofotograficky priniesli nový pohľad na javy, ktorý prekrýva prirodzené simultánne vnímanie originálu a konfrontuje pôvodné prirodzené vnemy s technickou precíznosťou a schopnosťou rozkladať simultánny vnem. Svedčí o tom aj hlúpe gesto, ktoré bude nasledujúce 20. storočie charakterizovať ľudský pohľad na svet. Gesto žmúrenia a prikladania si aparátu pred jedno otvorené oko.

V prácach, ktoré nám zanechali Eadweard Muybridge a objavitelia chronofotografie Étienne-Jules Marey (okolo roku1882) a Albert Londe (okolo roku 1890), sa odzrkadľuje úsilie o zaznamenanie prvej fotografickej analýzy pohybu. Títo fotografovia si medzi prvými uvedomili, že čas obrazu dokáže vyvolať dojem pohybu. Ich výskum založený na fotografickom rozložení okamihu, vyústil v následné praktické riešenia, od ktorých stačilo urobiť už len krok k filmu. Prostredníctvom fotografie dokázali ako je technicky možné rozložiť okamih a reprodukovať dej prebiehajúci v čase. Zároveň zachytený výjav vytrhli z plošnej strnulosti. Rozbili jednotu času a priestoru, ktorá je vlastná fotografickému zobrazeniu. Eadweard Muybridge sa stal prvým, kto dokázal obmedzenia fotografie netradičným novátorským spôsobom využiť, o čom svedčí jeho slávna práca z oblasti fyziológie pohybu s názvom 11 Volume Animal Locomotion (1887).[5]

Muybridge v podstate vynašiel a použil „fotogram" (filmové políčko) vo význame, aký mu pripisujeme do dnes, keď ho považujeme za genotyp filmu. Fotografická analýza pohybu následne vyústila do konštrukčnej syntézy, na základe ktorej došlo k inovácii fotografického prístroja a k jeho konštrukčnej prestavbe na kameru/projektor. Syntézou sa séria fotografických zobrazení zachytených v stotinových expozičných časoch premenila na dokonalé trompe d´oeil. Na obraz, ktorého základným

---

4 Chronofotografia – fotografické zachytenie priebehu prostredníctvom snímok v pravidelných, krátkych intervaloch.

5 „V roku 1872 prijal Eadweard Muybridge, fotograf spoločnosti American West, výzvu vyprodukovať jeden samostatný obraz, ktorý preukáže, že existuje moment v cvale koňa kedy sa celé zviera nedotýka zeme. Muybridge umiestni dvanásť kamier pozdĺž bežeckej dráhy a v rýchlom slede za sebou pomocou drôtu aktivuje spúšte na aparátoch. Sleduje dva základné ciele: po prvé sa snaží skrátiť čas expozície v tom zmysle aby dosiahol to čo môžeme nazvať „okamžitý" obraz alebo obraz/okamžik. Po druhé sa s naží o to aby multiplikoval sekvenciu na sériu „okamžitých" obrazov a tak zachytil, nahral, zaznamenal pasáž času a pohybu. V roku 1878 vyprodukoval Muybridge prvú sériu fotografií každej fázy koňa v pohybe. Neskôr zvýšil počet kamier na dvadsať až dvadsaťštyri aby zachytil väčší počet samostatných snímkov v rámci jednej sekvencie. Tak sa mu podarilo deliť intervaly času a pohybu na čoraz menšie fragmenty. Počas nasledujúcich šiestich rokov vytvoril komplex mnohonásobných systémov kamier, čím zredukoval expozičný čas na 1/1000 sekundy. Vytvoril špeciálne štúdio označené horizomtálnou a vertikálnou sieťou bodov, v ktorom pracoval. Z organizoval výber subjektov, zahŕňajúcich rôzne divoké aj domáce zvieratá, a rozšíril rozsah, rámec pohybov – od typických pohybov: chodenie, behanie, sedenie atď., sociálnych pohybov: umývanie, žehlenie, záhradníctvo atď., o ktoré žiadal subjekty aby ich predvádzali. Od polovice 80-tych rokov 19. storočia fotografoval mužov, ženy a deti hrajúcich vybrané príbehy pod drobnohľadom troch batérií s dvanástimi kamerami: jednej paralelnej so subjektom (postranný, vedľajší), a ďalšie dve v 60 alebo 90 stupňovom uhle (podľa perspektívy). Každá batéria bola opatrená novým elektromagnetickým prístrojom obsluhujúcim spúšte. Výsledok tejto práce sa volal Animal Locomotion: An Electro-Photographic Investigation of Consecutive Phases of Animal Movements (Elektro-fotografické pátranie po sebe nasledujúcich fázach zvieracích pohybov). 11 zväzkov Animal Locomotion obsahovalo celkovo 781 fotografických platní zostavených z 19 347 jednotlivých obrazov/okamžikov, fáz pohybu, ktoré boli ponúknuté na publikovanie v roku 1887." *Time and motion*: Published in association with Birmingham Library Services and Birmingham Museums and Art Gallery, UK in 2003 by Dewi Lewis Publishing.

atribútom sa stal čas produkujúci pohyb. Na základe syntézy sa tradičná fotografia ako obraz konkrétneho času a priestoru zmenila na filmový záber, čiže čas konkrétneho obrazu. Táto syntéza sa následne stala základným konštrukčným princípom filmového záberu. Muybridgeove objavy zásadným spôsobom anticipovali budúci filmový kód ako nový typ technického zobrazovania.

Ak by sme na základe získaných tvrdení pristúpili k definícii filmového kódu, mohla by vyzerať nasledovne: filmové médium vytvára z radu fotografovaných momentov technický obrazový text, ktorý sa počas projekcie na plátno, mení na diachronicky prebiehajúce kontinuum - obraz. Vnímanie následne počas projekcie rozlišuje čas plynúceho obrazu produkujúci pohyb, ktorý je geneticky previazaný s vlastnosťami fotografie. Diachronizovaný obraz rozvíja spektakulárne a naratívne možnosti geneticky obsiahnuté vo fotografii a jej technickom realizme, čo sa prejavuje ako nedeliteľné ikonicko-senzuálne obrazové kontinuum založené na indexovom vzťahu s realitou. Tieto predpoklady tvoria výrazovú črtu filmového kódu.

Radikálna zmena, ktorá spôsobila, že sa pôvodne lineárny záznam fotografovaných okamihov Muybridgeových fotografií začal premietať vo vertikále projekcie palympsestovým spôsobom sám na seba, umožnila vizualizovať pohyb, časovať obraz, čiže diachronizovať diskrétny priestor ako plochu (obraz, fotografia, plátno). Objavil sa čas obrazu a zároveň pohyb ako aj špecifické filmové kategórie času i priestoru. Diaprojektor má vo svojej podstate najbližšie k filmovému projektoru a fotografia ako fixná plocha obrazu má najbližšie k filmovému plátnu ako dynamickému podkladu nových ikonických procesuálnych kódov.

V centre novej techno-percepcie prístroja stojí technický obraz a jeho analogické kódy. Označujeme ich za analogické v tom zmysle, že rozvíjajú starodávnu skúsenosť ľudstva so zrkadlom. Fotografia a film substituujú vlastnosti zrkadla a ustanovujú nový vzťah medzi „zrkadlom" ako invariantným nadkódom a jeho referentom. Na základe tele-referencie vytvárajú kódy, ktoré zaznamenávajú referent v takom stave v akom „tu a teraz" (skutočnosť) referent „bol" (fotografické a filmové zobrazenie). Hovoríme o plošných kódoch dvojrozmerných v prípade fotografie a trojrozmerných v prípade filmu. Hovoríme v prvom rade o statických alebo procesuálnych plošných konfiguráciách.

Ak by sme pri analýze filmového obrazu vychádzali zo zrkadla ako základného modelu interpretácie, situácia by vyzerala pravdepodobne nasledovne. Pri pohľade do skutočného zrkadla sa odrazený priestor stáva závislým od pozície pozorovateľa, to znamená, že sa mení (pohybuje) v závislosti od pohybu pozorovateľa pred zrkadlom. V prípade filmu ako pomyselného zrkadlenia je situácia opačná. Filmový obraz je zrkadlom priestoru v počiatočnej fáze nakrúcania a to natoľko, nakoľko kamera „kradne" priestor rozkladajúci sa pred ňou a zároveň ho ukladá na svetlocitlivý filmový materiál.

Počas projekcie následne dochádza k oslobodeniu vnútorného pohybu filmového obrazu, ktorý už nie je závislí od pohybu pozorovateľa. Nastáva aj zmena invariantného referenčného princípu pozorovateľ-zrkadlo. Divák je počas projekcie priklincovaný na invalidný vozík zmyslového vnímania (handicap troch zmyslov: hmatu, čuchu a chuti) a je v pozícii statického a fyzicky pasívneho prihliadajúceho. Klasické zrkadlo a z neho vyplývajúca schéma zdvojenia materiálnych znakov odrazených v ňom je ukážkou auto-referencie. Odrazené znaky poukazujú na zrkadlo a zrkadlo na ne – priamo, bez možnosti zámeny prvkov v tomto systéme. Princíp „filmového" zrkadla by sme mohli považovať za ukážku tele-referencie. Pri filme dochádza k premene pôvodného auto-referenčného vzťahu na vzťah tele-referenčný. Na vedomej úrovni (pri pohľade diváka do „zrkadla" filmu) vnímame zdanlivú nedokonalosť pôvodnej auto-referencie (zdvojenie materiálnych znakov), ktorá je spôso-

bená nepriamym zrkadlením filmového jazyka. Napriek tejto nepriamosti dochádza počas projekcie k psychologickému zdvojeniu a to vtedy, keď sa subjekt premieta do filmových znakových sústav. Napríklad, v prípade hororového filmu, je nositeľom strachu divák, ktorý sa identifikuje s filmovou postavou, ktorá je len znakovou vecnou konfiguráciou v tvare filmového obrazu. Zrkadlenie sa totiž nevzťahuje na diváka priamo (zdvojením materiálnych znakov), ale nepriamo ako autorov zámer (autorská intencia), čiže ako simulované zrkadlenie, ktoré si divák subjektivizuje. Pozoruje sám seba v niečom, k čomu sa vzťahuje (psychologicky) a zároveň nevzťahuje (existenciálne). Osobne participuje i neparticipuje. Subjektívnou identifikáciou sa utvára okolo obrazu „vedomie" znaku, ktoré vyvoláva režisér na základe kalkulovaných a presne sledovaných zámerov a cieľov. Jean Baudrillard poznamenáva: „V zrkadle sa subjekt odcudzuje, aby sa znovu našiel." (Baudrillard 1996, s. 199) Tento princíp charakterizujúci pohľad do zrkadla, je primárnou súčasťou fotografie a všetkých nástupníckych médií po nej, čiže filmu, televízie, videa a počítačom generovaných obrazov.

Literatura

Baudrillard, Jean (1996). *O svádění*, Olomouc: Votobia

Benjamin, Walter (1999). *Iluminácie,* Bratislava: Kaligram

Eco, Umberto (2000). *Mysl a smysl,* Praha: Moraviapress a. s.

Palúch, Martin (2003). Súčasná rakúska filmová avantgarda. Gustav Deutch a vizuálne dejiny nemého filmu. In: *Vlna,* roč. 4, č. 16, Bratislava

Time and motion (2003). Birmingham: Dewi Lewis Publishing

Summary

New iconic and technological codes, which have been developed as a result of invention of film and photography, have proved to mediate more objective view of reality than our natural one. The basic principle of their functioning is to create analogical principle between the object of the image and the image itself. Photography and film are both able to copy the aspects of reality much better than our own eyesight. They are able to replace reality and so they become fully independent and ready for interpretation, examination and evaluation. This study aims to show differencies, similarities and intermedia connections between photography and film. The photography is understood to be two - dimensional code and film image in movement three - dimensional and procesual one. Photorealism based on indexed relation with reality is what both codes have in common. Film code manifests itself as a diachronic continuum - image, movement produced by the time of image and as such is genetically tied in with attributes of photography.

Mgr. Martin Palúch, PhD.
Vedecký pracovník v Kabinete divadla a filmu Slovenskej akadémie vied v Bratislave
Prednáša Dejiny svetového a slovenského filmu
na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici.
Profesionálne sa venuje dejinám a teórii filmu a fotografie,
dejinám slovenského hraného a dokumentárneho filmu
a novým médiám.
Kontakt:
Kabinet divadla a filmu SAV,
Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava, Slovenská republika
pfr03@centrum.sk

SÉMIOTIKA (POST)FOTOGRAFIE

MICHAL ŠIMŮNEK

Fotografie a její paradoxy

Na paradoxní povahu fotografických obrazů poukazuje řada autorů de facto již od chvíle vynálezu fotografického záznamu reality.[1] Například Geoffrey Batchen se v knize *Burning with Desire* (Batchen 1999) rozsáhle věnuje ambivalencím a paradoxům, které vyprovokovaly na konci 18. století touhu fotografovat. Vynálezci fotografie a první fotografové tak nebyli dle Batchena schopni fotografii popsat jinak než formou ambivalentních vyjádření jako způsob reprezentace, která je simultánně aktivní a pasivní, která zobrazuje přírodu a současně ji nechává, aby zobrazila sama sebe, která smazává rozdíly mezi kopií a originálem, která patří stejnou měrou do hájemství přírody i kultury (Batchen 1999, s. 55–102). Walter Benjamin (Benjamin 1979, s. 2004) viděl ve fotografii ohrožení auratičnosti uměleckých děl a obával se totalizující tendence technických aparátů, zároveň však obdivoval jejich demokratizační a ve vztahu k reprodukovatelnosti reality omnipotentní potenciál. Roland Barthes hovoří na řadě míst (viz. zejména Barthes 1988 a 2004) o paradoxní povaze fotografie, povaze kterou vyjádřil ve vzletné frázi o tom, že fotografie je *znakem bez kódu*, tedy že je paradoxním spojením analogické denotace (neboť vztah označujících a označovaných je v případě fotografie vždy tautologický) a kódované konotace. Obdobně paradoxní je Barthesovo vymezení afektivního a subverzního čtení fotografií, jeho slavná kategorie *punctum*: „je to to, co ke snímku přidávám a *co tam nicméně vždy je*" (Barthes 2005, s. 57).

Médium fotografie zůstává obdobně paradoxní i poté, co byla jeho technologická produkce transformována z mechanických a chemických postupů na postupy digitální. Řada autorů tak upozorňuje zejména na paradoxy mezi potenciálně hlubokou technologickou transformací média a setrvačností fotografické praxe[2], která se zdá být proměněna nikoli ve smyslu nějakého diskontinuitního zlomu či revoluce,

1 Paradoxní povaha fotografie je často považována za důsledek provázanosti fotografie s nastupující modernitou a její ambivalentní povahou. Tato paralela fotografie-modernita je přitom velmi často sama paradoxní: fotografie je vnímána jako důsledek modernity a zároveň jako jeden z prvků, který se podílel na zrodu, utváření a radikalizaci modernity (viz např. Batchen 1999, s. 100–102, Rosenblum 1997, s. 15, Sontagová 1979, 3–26).

2 Fotografickou praxí míním komplexní soubor činností spojených s fotografováním: patří sem tedy samotný akt stisku spouště, aranžování fotografovaných, případné individuální zpracovávání fotografického materiálu, editace, třídění, ukládání popřípadě distribuce fotografií, jejich ukazování a prohlížení. (Post)fotografická praxe je pak taková "fotografická" praxe, která již nepoužívá tradiční mechanické a chemické postupy, nýbrž využívá digitálních technologií.

nýbrž pouze ve smyslu *intenzity* či *extenzity*.[3] Netvrdím, že se fotografická praxe vůbec neproměnila. Naopak, (post)fotografická[4] praxe je v mnoha ohledech odlišná od praxe založené na analogové fotografii. To, jak je s fotografií nakládáno však svědčí o tom, že sociální aktéři nevnímají žádnou hlubokou transformaci na rovině ontologické povahy fotografie. Lev Manovich (Manovich 1995) například explicitně hovoří o tom, že digitální obrazy jsou v jádru paradoxní: radikálně se liší od starších forem vizuální reprezentace a zároveň tyto staré formy a jejich principy posilují. Digitální fotografie tak pro něj znamená zároveň kontinuitní i diskontinuitní vývoj v dějinách zobrazování, digitální fotografie jakoby ničila vše, co tvořilo základ analogové fotografie a zároveň svoji obrovskou proliferací a všudypřítomností zhušťuje fotografické universum a posiluje fotografické aspekty vizuální kultury.

Obdobně jako Manovich se například Geoffrey Batchen (viz např. Batchen 1999, s. 204–216 a Batchen 2001, s. 108–191) staví do opozice vůči těm názorům, které hovoří o dvou paralelních krizích, kterým je médium fotografie vystaveno: krizi technologicko-ontologické (digitalizace) a z ní vycházející krizi epistemologické, která se projevuje v údajné kolektivní ztrátě víry ve fotografický verismus. Dle Batchena prozatím nestojíme na prahu smrti fotografie a zhroucení kultury, ze které vzešla a kterou pomohla vytvořit: „...zdá se, že jsme již dospěli do éry ´post-fotografie‘, tedy k momentu *za*, avšak ještě ne *po* fotografii“ (Batchen 2001, s. 109; kurzíva MŠ). Dochází-li k začlenění fotografie do digitálního světa, neznamená to ještě, že dochází k popření konceptů, na kterých fotografie stojí od konce 18. století. Možnost čiré simulace digitálních fotografických obrazů v zásadě upozorňuje jen na skutečnost, že fotografie byla vždy simulací. Podle Manoviche (Manovich 1995) tak v dějinách fotografie vedle sebe najdeme jak snímky manipulované (reklama, politická propaganda, mystifikace, umělecká fotografie), tak snímky přímé (vědecká, policejní, novinářská, dokumentární či třeba rodinná fotografie). Drtivá většina produkce digitálních obrazů se přitom spokojí s počítačovou editací, která je srovnatelná s úpravami, které se dělaly v temné komoře (výřez, jas a kontrast, gradace, korekce barev atd.). Podle Batchena (Batchen 2001, s. 143) digitální fotografie paralelně s větší potencí k manipulativnosti zintezivňuje vědění o *arché*[5] digitální fotografie a zvyšuje tak obezřetnost publik, která se nechají méně snadno oklamat. Údajná diskontinuita v dějinách fotografie se tak jeví být neadekvátní a nebo nejednoznačná.

---

3 Tyto pojmy vnímám v Giddensově smyslu slova. Anthony Giddens se v knihách Důsledky modernity (Giddens 1998) a Modernity and Self-Identity (Giddens 1999) vyhýbá označení „postmoderní“ a namísto toho hovoří o pozdní (late) či vyspělé (high) modernitě: „…spíše než o vstup do období postmodernity se jedná o to, že se dostáváme do situace, v níž jsou důsledky modernity radikalizovány a zevšeobecňovány mnohem více, než tomu bylo dříve“ (Giddens 1998, s. 12). Giddens charakterizuje modernitu na základě zcela nové (netradiční) dynamiky, která proměnila nejen tradiční instituce (rodina, stát, náboženství…), nýbrž se zásadním způsobem podepsala i na každodenním sociálním životě: modernita náš svět zextenzivněla (globální sociální spojení) a zároveň zintenzivněla (změna individuálních rysů každodenního života).

4 Pojmem (post)fotografie neodkazuji na postmoderní fotografii (jak je tomu zejména v případě deskripce a analýzy specifického užití fotografie v postmoderním umění a v tzv. hybridních mixed media – viz. např. Silverio 2007). Pojem (post)fotografie vnímám jako synonymum pojmu digitální fotografie, tedy fotografie ontologicky a technologicky založená v numerickém kódu.

5 Pojem arché, tedy vědění o způsobu výroby věcí, zavedl do kritické reflexe médií a zejména pak fotografie Jean-Marie Schaeffer (Schaeffer 1987, s. 13–57).

Sémiotika fotografie a (post)fotografie: od indexu k simulaci?

Sémiotika obrazu a obzvláště pak sémiotika fotografie měla vždy nejisté postavení, a to jak v případě aplikace Saussurovy (de Saussure 1996)[6], tak Peircovy (Peirce 1997) teorie znaku. Vzhledem k odlišnostem Saussurovy a Peircovy sémiotiky by samozřejmě bylo poctivé zvažovat při analýze vztahu fotografie a (post)fotografie obě tyto koncepce. Z řady důvodů se však přikloním pouze k Peircově sémiotice: Peircova sémiotika je zřejmě častěji a plodněji užívána při analýze fotografických obrazů (podrobněji viz. např. Sonesson 1989, s. 33–39); Saussurova sémiotika je příliš zaměřena na vnitřní strukturu a systémové determinace znaku, zatímco sémiotika Peircova důrazněji zohledňuje pozici uživatele a má tak blíže k pragmatice a tudíž fotografické praxi; samotné úvahy o smrti fotografie jsou rámovány odkazem na ztrátu její indexikality, která je samozřejmě chápána s odkazem na Peirce.

Pro analýzu fotografie je nejčastěji užívána pouze druhá Peircova trichotomie (viz Peirce 1997, s. 43–44, 57–73), která klasifikuje znaky vzhledem k povaze jejich vztahu k reprezentovanému objektu na *ikóny*, *indexy* a *symboly*. *Ikónický* znak je tak definován svým analogickým charakterem, to jest podobností (motivovaností) s reprezentovaným objektem. *Index* má přímé fyzické spojení či kauzální vztah s objektem, jedná se o znak přímo modifikovaný objektem. *Symboly* jsou nejméně motivované, nepodobají se objektu ani s ním nemají přímé spojení, jsou konvencionalizované.[7] Avšak ani tato typologie, jak velmi výstižně poukazuje opět Sonesson (Sonesson 1989, s. 33–39), nevnáší do sémiotiky fotografie jednotu a jednoznačnost. Fotografii totiž lze (a najdou se zastánci každého typu znaků)[8] považovat jak za ikón, index tak i za symbol.

Fotografii tak lze díky její analogičnosti připsat status *ikónu*, díky kauzalnímu spojení s referentem prostřednictvím světelných paprsků ji lze považovat za *index*, a vzhledem k její v zásadě konvencionalizované transformaci reality do plochy fotografie ji lze považovat za *symbol* (redukce trojrozměrného světa na plochu, monookulární perspektiva, omezení prostoru výřezem, proměnlivá ohnisková vzdálenost, neschopnost zachytit pohyb, redukce barevného světa, vyloučení nevizuálních sensací, neschopnost zachytit realitu od určíté míry světelnosti atd.).

Znakovou povahu fotografie a (post)fotografie budu dále zvažovat na pozadí právě této triády, přičemž se zaměřím zejména na její indexikální (a dílem ikónicko-indexikální) povahu, která je fotografii nejčastěji připisovaná a která fotografii odlišuje od ostatních mimetických obrazů. Ostatně i sám Peirce si pohrával s myš-

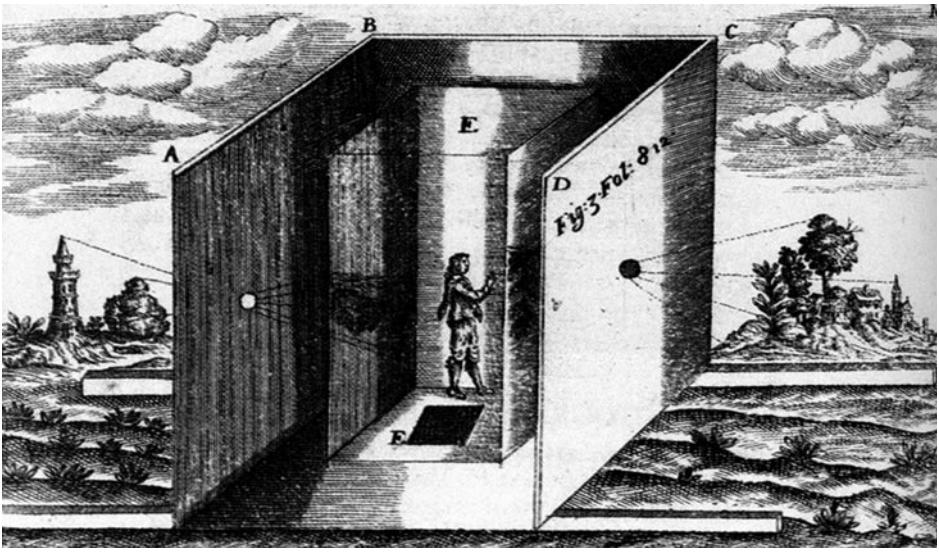
6 Fotografie se nezdá naplňovat klíčové binární opozice Saussurovy (de Saussure 1996) dichotomické sémiotiky: jazyk/promluva, syntagma/paradigma, označující/označované.

7 Pro účely naší argumentace postačí takovéto elementární a jednoznačné vymezení ikónu, indexu a symbolu. Problematika definice a vzájemného vymezení jednotlivých typů znaků ve vztahu k reprezentovanému objektu je však u Peirce a u řady autorů, kteří na pozadí této trichotomie zvažují povahu fotografie (Schaeffer 1987, Sonesson 1989 a další), mnohem komplikovanější a rozmlženější. Peirce například rozlišuje pravé a degenerované indexy (Peirce 1996, s. 61–65), Schaeffer, v návaznosti na úvahy Henri Vanliera, rozlišuje mezi l'indice (přirozený, neintencionální a nekonvencionalizovaný index, jakýsi ne-znak) a l'index (intencionální a konvencionalizovaný index) (Schaeffer 1987, s. 46-52), Roland Barthes ve Světlé komoře, jak výstižně poukázala Margaret Olinová (Olin 2002), implicitně poukázal na skutečnost, že indexikální moc fotografie nevzchází ani tak ze vztahu mezi fotografií a referentem jako spíše ze vztahu mezi fotografií a jejím čtenářem. Barthes tak dle Olinové vytváří koncepci jakýchsi performativních indexů (performative index) či identifikačních indexů (index of identification) – podrobněji viz Olin 2002, s. 114–115.

8 Tuto problematiku přehledně a systematicky zpracoval Göran Sonesson (Sonesson 1989, s. 36), a to i přesto, že s jeho typologií mnohdy nesouhlasím. Sonesson například Barthesovu Světlou komoru nepovažuje vůbec za sémiotický text, přestože se zde výrazně a zajímavě kloubí pohled na fotografii jakožto ikón (absolutní ikón, analogon) a jakožto index (potvrzení existence, „toto bylo").

lenkou, že fotografie by mohla být spíše indexem než ikónem: „Fotografie (…) jsou v určitých ohledech přesně podobné objektům, jež reprezentují, ale tato podobnost plyne jen z toho, že fotografie vznikají tak, že fyzikálně nutně odpovídají bod za bodem přírodě. V tomto směru tedy patří do druhé třídy znaků, znaků na základě fyzikální souvislosti" (Peirce 1997, s. 60).

Zdůrazňování indexikality fotografických obrazů však není zcela bezproblémové. Dle Sonessona (Sonesson 1999) to byl Henri Vanlier v knize *Philosophie de la photographie*, kdo upozornil na skutečnost, že fotografie je vlastně přímým indexem nikoli zobrazeného objektu, nýbrž pouze fotonů, které se od něho odrazily a dopadly na světlocitlivou plochu celuloidu. Skutečným indexem by tak byl spíš fotogram, který je přímou stopou zobrazeného objektu. Obdobně Schaeffer (Schaeffer 1987) upozorňuje, že fotografie je vždy bizarním spojením ikónu a indexu, jakýmsi ikón-indexem: ikónem je díky své analogičnosti, která nepřísluší indexům, a indexem díky svému kauzálnímu vztahu k objektu, který zase nepřísluší ikónům. V tomto smyslu lze nesporně číst i Barthesovu *Světlou komoru*, ve které je fotografie pro Barthese jak ikónem, tak indexem, skrze který se lze „dotknout" vyfotografovaného objektu: „Snímek je doslova emanací referantu. Z reálného těla, které bylo tam, vyšly paprsky, jež se *dotkly mne*, který jsem zde; (...) snímek mrtvé bytosti se *mne dotkne* stejně jako opožděné paprsky nějaké hvězdy. Jakási pupeční šňůra svazuje tělo fotografované věci s mým pohledem: světlo, jakkoli je nehmatatelné, je tu tělesným médiem, je to *kůže, kterou sdílím* s tím, či tou, kdo byli vyfotografováni" (Barthes 2005, s. 78, kurzíva MŠ). Tato ikónicko-indexikální povaha fotografie je dána zejména technologicky, což velice názorně ilustrují nákresy principu camery obscury (Obr. 1): zřetelně je zde patrná analogičnost znaku vzhledem k zobrazenému referentu (ikón) i jeho kauzální spojení s objektem, podtržené malířovou rukou, která se prostřednictvím znaku jakoby dotýká samotného referentu (indexy jsou znaky, které výrazně zapojují naše taktilní smysly).



Obr. 1: Athanasius Kircher. *Large Portable Camera Obscura,* 1646. Gernsheim Collection, Humanities Research Center, University of Texas, Austin

Přechod z éry fotografie do éry (post)fotografie je velmi často vysvětlován na udajné ztrátě indexikality fotografických obrazů (viz. např. Manovich 2000, Batchen 2001, Mitchell 1992). Úvahy o smrti fotografie jsou rámovány představou, že fotografie jsou stále ikónické, avšak fotografická *indexikalita* je nahrazována digitální *simulací*.[9] Tento, možná poněkud komplikovaný vztah mezi ikónem, indexem a simulací lze zpřehlednit v následující tabulce.

	ikón	index
přímá analogová fotografie	x	x
manipulovaná analogová fotografie	x	x (např. indexy odlišných ve stejném čase a prostoru nutně se nevyskytujících objektů)
přímá digitální fotografie	x	x
manipulovaná digitální fotografie	x	x (např. indexy odlišných ve stejném čase a prostoru nutně se nevyskytujících objektů)

Tabulka 1: Ikonická a indexikální povaha fotografie a (post)fotografie

Jako příklad *přímé analogové fotografie* jsem záměrně vybral snímek Roberta Capy *Padající republikán* (Obr. 2). Tento zřejmě nejslavnější Capův snímek je totiž stigmatizován úvahami o jeho zmanipulovanosti (Capa zřejmě použil pro pořízení tohoto snímku stážisty).[10] Při zvažování povahy fotografie-znaku však případná manipulace s referentem není vůbec podstatná. Fotografie je v tomto případě ikón-indexem nehledě na skutečnost, je-li ikón-indexem kulkou skutečně zasaženého Republikána či stážisty, který po pořízení fotografie nezraněn odešel domů.

Fotografická alegorická kompozice Oscara Gustava Rejlandera Dva způsoby života (Obr. 3) nám může posloužit jako ilustrace *manipulované analogové fotografie*. Jedná se o montáž ze třiceti snímků. Budeme-li posuzovat fotografii jako celek, budeme ji kvůli zásahu do samotného fotografického signifikantu nuceni považovat spíše za symbol (alegorické uspořádání výjevů) než za index či ikón. Dílčí „výřezy" z fotografií, ze kterých je celková fotografie složena, jsou však stále ikón-indexy, jednotlivé postavy či skupinky postav totiž skutečně stály před objektivem Rejlanderovy kamery.

9 Úvahy o simulaci vycházejí z tzv. postmoderních teorií médií, které jsou reprezentovány zejména různými konceptualizacemi virtuální reality a různých forem odcizení, jak je představili například Jean Baudrillard, Paul Virilio či třeba Vilém Flusser.

10 Otázka pravosti či nepravosti Capova snímku *Padající republikán* činí z této fotografie jeden z nejdiskutovanějších snímků. Ze záplavy textů lze odkázat např. na důkladný rozbor tohoto snímků z pera Richarda Whelana (Whelan 2002).

Obr. 2: Robert Capa, *Death of a Loyalist Soldier*, 1936. Gelatin silver print. © Robert Capa/Magnum

Drtivá většina digitálních snímků patří do kategorie *přímé digitální fotografie* (zpravodajská, dokumentární, rodinná, vědecká atd. fotografie). Jako ukázka nám může posloužit snímek z jednoho on-line rodinného alba (Obr. 4). Tato fotografie není simulací, kočky Bibien a Aurelia skutečně polehávaly před objektivem digitální kamery, jejich fotografie je ikón-indexem dvou existujících koček. Nezmění na tom nic ani skutečnost, že digiální fotografie „existuje" ve fyzické podobě až ve chvíli, kdy ji vidíme na monitoru počítače či vytištěnou na papíře.[11]

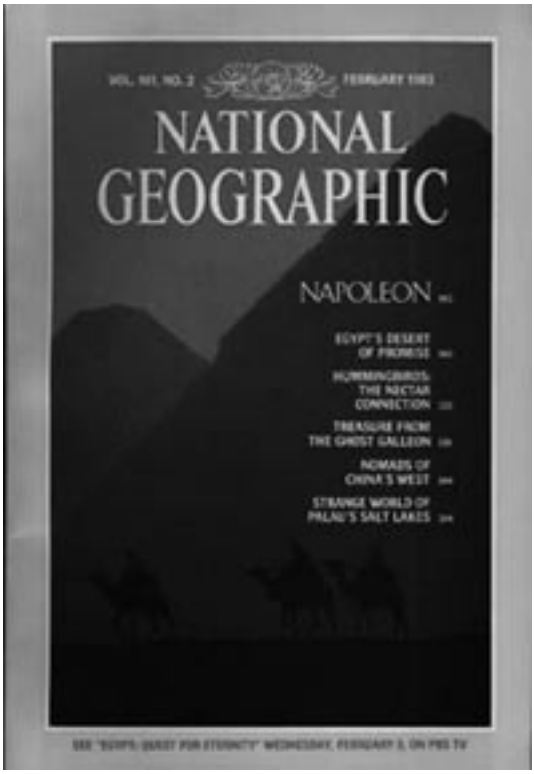
Obr. 3: Oscar Gustav Rejlander. *Two Ways of Life*, 1857. Albumen print. International Museum of Photography at GEorge Eastman House, Rochester, N. Y.

Obr. 4: Bibien a Aurelia, fotografie z on-line rodinného alba

Za příklad *manipulované digitální fotografie* jsem zvolil jednu z nejslavnějších manipulací fotografie (jedná se digitální manipulaci analogové fotografie), která se objevila na titulní stránce únorového čísla časopisu National Geographic z roku 1982[12] (Obr. 5). Editoři tohoto magazínu potřebovali na titulní stranu fotografii pyramid v Gize. K dispozici měli snímek, který však byl horizontální, zatímco titulní strana National Geographic je vždy vertikální. Editoři se proto rozhodli posunout za pomocí počítače pyramidy blížeji k sobě tak, aby se vešly do požadované vertikální kompozice. Zde se opět jedná, stejně jak v případě Rejlanderova snímku, o zásah do samotného signifikantu snímku. Ačkoli se mohou v tomto případě úvahy o simu-

11 Ostatně ilustrace v tomto příspěvku jsou také směsí analogové a digitální fotografie: původně analogové snímky jsem pro účely jejich vložení do textu musel naskenovat. Čtenářům tohoto příspěvku tak předkládám snímky, které jsou mnohdy reprodukcemi reprodukcí: původně analogový snímek Roberta Capy musel být zdigitalizován, aby mohl být vložen do knihy Naomi Rosenblumové, kde opět vytištěním získal analogovou povahu. Pro účely přenesení takto získané reprodukce na stránky tohoto příspěvku jsem musel tento proces zopakovat. Všechny, byť původně analogové fotografie musely projít filtrem digitalizace a všechny původně digitální fotografie získaly „hmotnou" povahu díky tomu, že byly vytištěny na papír. V rámci tohoto příspěvku se tak nesetkáme s přímými indexy realných objektů, nýbrž s indexy indexů, indexů…

12 Fred Ritchin (Ritchin 1990, s. 31–32) analyzuje ve své eseji Photojournalism in the Age of Computers řadu digitálně manipulovaných snímků. Zmiňuje i zajímavý příklad snímku z titulní strany časopisu Science ze srpna roku 1984. Na snímku je zobrazena ruka držící kulečníkové tágo, část kulečníkového stolu a pět koulí (dvě stojící a tři v pohybu, což je naznačeno rozmazanými konturami těchto koulí). Snímek vyšel v čísle, které se věnovalo počítačovým manipulacím fotografie. Text na titulní straně časopisu hlásá „This Picture is a Fake". Dle Rithina byl tento snímek, zcela záměrně a přiznaně vzhledem k tématu čísla, manipulován hned v trojím smyslu: ruka držící kulečníkové tágo byla naskenována z analogové fotografie a zakomponována do výsledného snímku. Zelený potah kulečníkového stolu byl v počítači naklonován tak, aby tvořil pozadí pod titulem časopisu. Tři koule v pohybu pak byly kompletně vyprodukovány prostřednictvím počítačového softwaru. Právě až poslední technika založená na produkci fotorealistické simulace je revoluční manipulační technikou jakou analogová fotografie neznala, technikou produkce fotorealistických simulovaných obrazů.



lované povaze této fotografie zdát adekvátnější než v případě Rejlanderova snímku (ikón--indexikální povaha znaku je narušena, neboť dochází k manipulaci fotografie-celku, k jakémusi zpětnému přemístění fotografa, zpětnému „přefotografování" reálné scény – podrobněji k tomuto snímku viz. např. Ritchin 1990, s. 30–31), stále zůstává značná část snímku ikón-indexem skutečného referentu. Digitální manipulace tak nemusí ještě nutně být simulací bez jakéhokoli indexikálního vztahu ke skutečným objektům. Ikón-indexikální povaha této digitální manipulace je patrná zejména v porovnání se „snímkem", kterým ilustruji poslední typ v mé rámcové typologii.

Obr. 5: Titulní strana časopisu *National Geographic* z února roku 1982

Digitální fotorealistická simulace, která vcelku úspěšně parazituje na ikónické povaze fotografie, není indexem, ačkoli může klamě vyvolávat jeho zdání. Simulace *Digitální simuluace denního světla/Digital simulation of daylight* (Obr. 6) není reprodukcí reálně existujícího refentu, nýbrž referentu existujícího v algoritmech počítače či nanejvýš v hlavě programátora. V případě této fotoroealistické simulace je vzhledem ke ztrátě indexikální povahy zřejmé, že se již *nejedná o fotografii*, nýbrž o ryzí simulaci, která postrádá indexikální vztah k zobrazeným objektům.

Obr. 6: Digitální simulace denního světa/Digital simulation of daylight.

Samozřejmě existuje řada přechodných či hybridních forem, kdy se míchají ikóny a indexy se simulací (kolorovaná fotografie apod.). Přesto je patrné, že manipulace ještě nutně neznamená ztrátu indexikality a ztráta indexikality se z výše nabízených variant opravdu a nevyhnutelně dotýká pouze ryzích simulací, byť simulací snažících se navodit fotorealistickou iluzi.

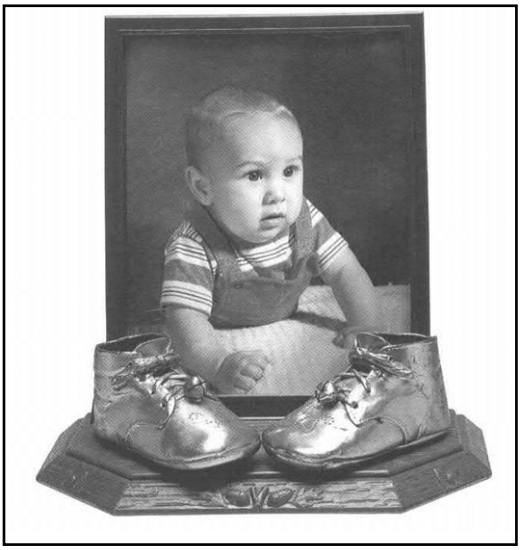
Přestože je dle výše uvedeného patrné, že indexikalita bude vlastní drtivé většině digitálních fotografií, nutno připustit, že digitální indexikalita se v určitých rysech liší od indexikality analogové fotografie. Zatímco analogová fotografie probouzela touhu po doteku a činila fotografii srovnatelně předmětem zraku a hmatu, digitální indexy si již nelze příliš ohmatat, nebo alespoň ne bezprostředně. Digitální fotogra-

fie totiž již není *atomem*, nýbrž *bitem* (viz Negroponte 1996), který samozřejmě nemá povahu materiálního objektu. Rozdíl mezi papírovým fotografickým albem a digitálním fotografickým albem tak tkví v tom, že prvního se můžeme bezprostředně dotknout, zatímco druhé můžeme v zásadě pouze vidět.

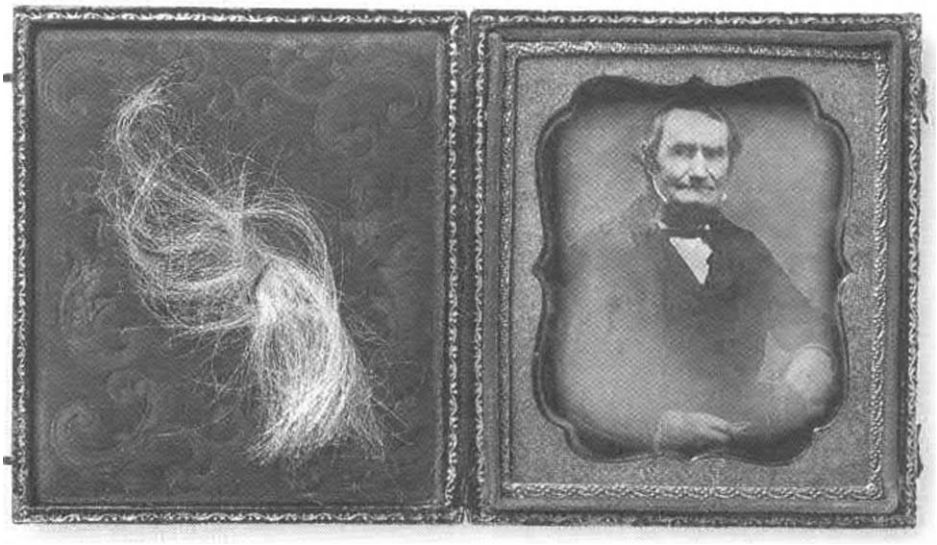
Řada autorů (Benjamin 2004, Kracauer 1995, Barthes 2005, Sontag 1979, Bazin 2004) rozpoznala, že fotografie je stejně tak indexem prostoru jako času. Ono Barthesovo "toto bylo" je v zásadě vyjádřením této dvoudomé indexikality: "toto" jako index a stvrzení existence objektu, "bylo" jako indexikální znak časového určení tohoto objektu. Digitální fotografie s sebou přináší tendenci, která směřuje od záznamu minulého k záznamu přítomného, simultánního. To, co předznamenal Polaroid, dovršil digitální fotoaparát se svým displejem, který nám předkládá časově simultánní index fotografovaného objektu. Dnes se již řada digitálních kamer prodává bez průhledového hledáčku, fotoaparát se již nedrží u oka, nýbrž před okem – nejsme vtaženi do scény izolováním se od ní, nýbrž časovou simultánností. I v případě těchto "realtime" indexů jde stále o indexy prostoru a času, ale čas zde nabývá většího významu. Z pohledu divákovy recepce není ani tak důležité, co vidím (prostor), ale skutečnost, že to vidím v reálném čase. Manovich tuto hru mezi minulostí a simultánností v kontextu úvah o čistě simulovaných obrazech (simulace budoucích architektonických prostorů) dokonce posouvá až směrem do budoucnosti: „…jestliže tradiční fotografie vždy ukazuje události minulé, syntetická fotografie ukazuje události budoucí" (Manovich 1995).

(Post)fotografie a (post)fotografická praxe

Výše uvedený spor mezi indexikalitou a potenciální simulací fotografických obrazů nijak nepotvrzuje představu o údajné ztrátě indexikality na rovině každodenní fotografické praxe. Například drtivá většina rodinných fotografií má povahu přímé fotografie, kterou o indexikální povahu nemůže připravit zřejmě žádná transformace způsobu zachycení světelných paprsků. Tuto skutečnost lze vhodně ilustrovat na tom, čemu Batchen říká "zdvojená indexikalita" (Batchen 2004). Sociální aktéři měli vždy tendenci, zejména v případě rodinné fotografie, zdvojovat či zmnožovat fotografický index jeho spojováním s dalšími indexy odkazujícími na vyfotografovaný objekt (spojení média fotografie s dalšími indexy, jako jsou výšivky, ústřižky vlasů, suvenýry z dovolené, pobronzované dětské botičky, upevnění medailonku s fotografií do pásu upleteného z vlasů fotografovaného apod. – viz obr. 7, 8 a 9), které posilují taktilní aspekty vnímání fotografických obrazů, posilují důkaz o existenci vyfotografovaného objektu a tím i emocionální apel fotografie.



Obr. 7: Autor neznámý, Dětský fotooltář Jasona Hoyta, c. 1975, barevná fotografie, plastový rámeček, pobronzované botičky



Obr. 8: Autor neznámý, Portér staršího muže, c. 1850, daguerrotypie v koženém pouzdře s připevněným pramínkem bílých vlasů

Digitální fotografie je doprovázena indexy, které si již nelze ohmatat, to však neznamená, že se nejedná o indexy. Fotografie, ať již solitéry či série uspořádané do slide shows, jsou tak velmi často doprovázeny autentickým zvukovým záznamem, který je indexem hlasu či zvuků vyfotografovaného objektu. Většina digitálních fotoaparátů tak již dnes umožnuje zaznamenávat i zvuky pocházející z fotografovaného prostředí. Příkladů spojování fotografických a audiálních indexů je přehršel. Napří-

Obr. 9: Autor neznámý, Portrét mladé ženy upevněný v náramku z vlasů, c. 1850, daguerrotypie, lidské vlasy.

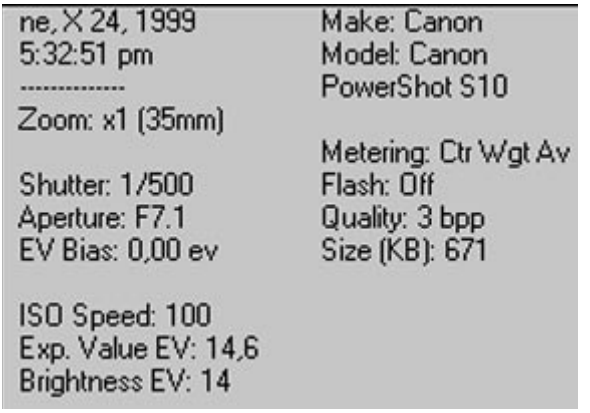
klad *The Vernacular Project* Dana Weissera a Joe Plottse, který je založen na spojování dokumentární fotografie se záznamy interview (www.danbob.net/vernacular/). Obdobně fotograf James Lomax prezentuje na svých webových stránkách mnoho příkladů audiálních fotografií (spojení fotografie se záznamem autentického zvuku z fotografované scény – viz. např. www.jameslomax.com/words/887/woodland). Velmi populárním se stává program Soundslides (viz obr. 10 a 11) – ukázky jeho

využití opět nalezneme například na stránce Jamese Lomaxe (fotografie z výletu do hor jsou uspořádány do slide show, která je doprovázena záznamem funicího a s ostatními výletníky rozmlouvajícího Lomaxe – viz http://www.jameslomax.com/story/940/crib-goch-to-snowdon). Obdobná slideshows používají stale častěji i on-line zpravodajská média jako například New York Times (www.nytimes.com/pages/multimedia/) a velmi oblíbené jsou v rodinné fotografické praxi.

Obr. 10: Soundslides, program pro spojování obrazu a zvuku

Obr. 11: Využití programu Soundslides pro vytváření audio slide shows

Zajímavou formou "digitálního" indexu jsou dále například soubory formátu EXIF (Exchangeable image file format), což jsou soubory, které jsou připojeny ve formě metadat k souboru samotné fotografie. V tomto souboru jsou obsaženy znakově indexikální informace obsahující značku a model fotoaparátu, datum a čas pořízení snímku, nastavení fotoaparátu, náhled snímku, ale například i GPS informace o místě pořízení snímku či komentář fotografa (obr. 12). Získáváme tak další indexy o vyfotografovaném objektu, jedná se však zároveň i o jakési sebereflexivní indexy, indexy samotného fotografování, indexy samotného zrodu fotografie.



Obr. 12: Obsah souboru EXIF.

Závěr

Prefix "post" v pojmu "postfotografie" má v zásadě podobně jako v případě slova postmoderna naznačovat jakýsi diskontinuitní zlom, který se odehrál poté, co se vedle analogové fotografie objevila fotografie digitální; moderna se lomí v důsledku řady změn v postmodernu obdobně jako fotografie v postfotografii. Avšak stejně tak jako postmoderna je spíše pouze pozdní modernitou, tedy v zásadě nediskontinuitní externalizací a intenzifikací základů modernity (viz. Giddens 1998), lze chápat i (post)fotografii jako pouhé vyhrocení principů a postupů, které jsou ve fotografii přítomny od momentu jejího zrodu. To neznamená, že nemůžeme hovořit o post-fotografii ve smyslu fotografie postmoderní, tedy takové, která je založená na pluralitě a simultánní existenci různých jazyků, kódů a hodnot. V tomto smyslu post-fotografie, zejména v oblasti umění, skutečně existují, avšak je jich málo. V rámci převažující každodenní fotografické praxe je však prefix „post" neadekvátní a existence ryze simulovaných fotorealistických obrazů na této skutečnosti dle mého názoru v zásadě nic nemění. Pro zvýraznění této skutečnosti vkládám prefix "post" do závorek a odděluji jej tak od samotné "fotografie".

Literatura

Barthes, Roland (1988). The Photographic Message, S. 194–210. In: *A Barthes Reader*, ed. by Susan Sontag, New York: The Noonday Press

Barthes, Roland (2004). Rétorika obrazu, S. 51–62. In: *Co je to fotografie?*, ed. by Karel Císař, Praha: Herman a synové

Barthes, Roland (2005). *Světlá komora*, Praha: Agite/Fra

Batchen, Geoffrey (1999). *Burning with Desire*, London: MIT Press

Batchen, Geoffrey (2001). *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*, Cambridge, MA, London: The MIT Press

Batchen, Geoffrey (2004). *Forget Me Not: Photography and Remembrance*. Exh. Cat. Amsterdam: Van Gogh Museum & Princeton Architectural Press

Bazin, André (2004). Ontologie fotografického obrazu, S. 21–26. In: *Co je to fotografie?*, ed. by Karel Císař, Praha: Herman a synové

Benjamin, Walter (1979). Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, S. 17–47. In:*Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon

Benjamin, Walter (2004). Malé dějiny fotografie, S. 9–19. In: *Co je to fotografie?*, ed. by Karel Císař, Praha: Herman a synové

Giddens, Anthony (1998). *Důsledky modernity*, Praha: SLON

Giddens, Anthony (1999). *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge: Polity Press

Kracauer, Siegried (1995). Fotografie, *Iluminace*, r. 7, č. 2, s. 101–110

Manovich, Lev (1995). The Paradoxes of Digital Photography [online]. [cit. 2007-28-10] Dostkupné na World Wide Web: <http://www.manovich.net/TEXT/digital_photo.html>

Manovich, Lev (2000). *The Language of new media,* Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press

Mitchell, William, J. (1992). *The Reconfigured Eye. Visual Truth in Post-Photographic Era,* Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press

Negroponte, Nicholas (1996). *Being Digital*. New York: Alfred A. Knopf

Olin, Margaret (2002). *T*ouching Photographs: Roland Barthes's „Mistaken" Identification, *Representations,* No. 80, s. 99–118

Peirce, Charles S. (1997). Grammatica Speculativa, S. 29–155. In: *Sémiotika*, ed. by Bohumil Pálek, Praha: Karolinum

Ritchin, Fred (1990). Photojournalism in the Age of Computers, S. 28–37. In: *The Critical Image. Essays on Contemporary Photography*, ed. by Carol Squiers, London: Lawrence & Wishart

Rosenblum, Naomi (1997). *A World History of Photography*, New York, London, Paris: Abbeville Press

de Saussure, Ferdinand (1996). *Kurs obecné lingvistiky*, Praha: Academia

Schaeffer, Jean-Marie (1987). *L'image précaire. Du dispositif photographieque*, Paris: Seuil

Silverio, Robert (2007). *Postmoderní fotografie,* Praha: AMU

Sonesson, Göran (1989). *Semiotics of Photography – On tracing the index*, Lund: Lund University, s. 141. [online]. [cit. 2007-05-12] Dostupné na World Wide Web: <http://www.arthist.lu.se/kultsem/pdf/rapport4.pdf>

Sonesson, Göran (1999). Post-photography and beyond. From mechanical repreoduction to digital production, S. 11–36 in *Visio*, 4, 1. [online]. [cit. 2007-10-11] Dostupné na World Wide Web: <http://www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/VisioPhoto1.html>

Sontag, Susan (1979). *On Photography,* London: Penguin Books

Whelan, Richard (2002). Proving that Robert Capa's „Falling Soldier" is GENUINE: A Detective Story. [online]. [cit. 2007-10-11]. Dostupné na World Wide Web: <http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/database/capa_r.html>

Zdroje a ilustrace

Obr. 1: Athanasius Kircher. Large Portable Camera Obscura, 1646. Gernsheim Collection, Humanities Research Center, University of Texas, Austin. (repro viz. Rosenblum 1997: 192)

Obr. 2: Robert Capa, Death of a Loyalist Soldier, 1936. Gelatin silver print. © Robert Capa/Magnum. (repro viz. Rosenblum 1997: 477)

Obr. 3: Oscar Gustav Rejlander. Two Ways of Life, 1857. Albumen print. International Museum of Photography at GEorge Eastman House, Rochester, N. Y. (repro viz. Rosenblum 1997: 218).

Obr. 4: Bibien a Aurelia, fotografie z on-line rodinného alba. [online]. [cit. 2007-10-11]. Dostupné na World Wide Web: <http://www.elviscat.estranky.cz/fotoalbum/kocky-_-female/kocky-_-female/29>.

Obr. 5: Titulní strana časopisu National Geographic z února roku 1982. [online]. [cit. 2007-10-11]. Dostupné na World Wide Web: <http://commfaculty.fullerton.edu/lester/writings/faking.html>.

Obr. 6: Digitální simulace denního světla/Digital simulation of daylight. [online]. [cit. 2007-10-11]. Dostupné na World Wide Web: <http://www.bartenbach.com/en/what-we-do/daylighting-desing/digital-simulation-of-daylight.html>.

Obr. 7: Autor neznámy, Dětský fotooltář Jasona Hoyta, c. 1975, barevná fotografie, plastový rámeček, pobronzované botičky (repro viz. Batchen 2004: 61).

Obr. 8: Autor neznámý, Portrét staršího muže, c. 1850, daguerotypie v koženém pouzdře s připevněným pramínkem bílých vlasů (repro viz. Batchen 2004: 65).

Obr. 9: Autor neznámý, Portrét mladé ženy („Lizzie“) upevněný v náramku z vlasů, c. 1850, daguerrotypie, lidské vlasy (repro viz. Batchen 2004: 70).

Obr. 10: Soundslides, program pro spojování obrazu a zvuku. [online]. [cit. 2007-10-11]. Dostupné na World Wide Web: <http://www.soundslides.com/screenshots/01_l.jpg>.

Obr. 11: Využití programu Soundslides pro vytváření audio slide shows. Lomax, James 2007. Crib goch to snowdons. [online]. [cit. 2007-10-11]. Dostupné na World Wide Web: <http://www.jameslomax.com/story/940/crib-goch-to-snowdon>.

Obr. 12: Obsah souboru EXIF. [online]. [cit. 2007-10-11]. Dostupné na World Wide Web: <http://www.digineff.cz/cojeto/ruzne/exif.html>.

Summary

On the basis of the paradoxical and ambivalent nature of photography the paper deals with a supposed discontinuous rupture in the history of photography, the rupture that is considered in the several concepts of the so called post-photography. The rapid shift from analogous to digital photography was by many critics interpreted as deep ontological and epistemological revolution, photography is considered not to be any more index of real referent, but it is considered to be simulation or even non-photography (photography does not capture what is before the lenses of the camera, it does not reproduces, but rather produces virtual and artificial images). Although we can talk about some kind of redefinition of indexicality of photography (for example the shift from spatial to temporal indices etc.), I argue, that the notion of loss of photographic indexicality is inadequate and overestimated both in the sense of abstract semiotic consideration of the nature of photographic sing and in the sense of predominant photographic practice: by everyday users of digital photography the medium is still used mainly as an index of real referent. So by my view the gap between analogous and digital photography is much less deep and sharp than it is believed and in fact it has nothing to do with the distinction between indexicality and supposed simulation.

Mgr. Michal Šimůnek
Studuje doktorandský studijní program oboru sociologie
na Fakultě sociálních studií Masarykovy univerzity v Brně
a vyučuje mediální výchovu na Katedře společenských věd
Pedagogické fakulty Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích.
Kontakt:
simunek@fss.muni.cz

Projekcia lingvistického myslenia do výtvarného umenia súčasnosti

Roman Gajdoš

Lingvisticky orientovaná vetva výtvarného umenia zastáva v súčasnosti intermediálnu pozíciu, spočívajúcu v presahoch a kombinatorických pozíciach vizuálnej kultúry a jazyka a infiltrovaním textu ako kľúčového fenoménu do tejto vizuality.

Ak dnes už klasické pozície konceptuálnych tendencii priniesli so sebou dematerializáciu diela a využili text a verbalizáciu myšlienky ako jednu z najčistejších foriem vyjadrenia, súčasné postkonceptuálne myslenie, využívajúce text ako svoj základný spôsob existencie, sa snaží samé seba definovať ako intermediálne pole, v ktorom už text neexistuje ako minimálna forma vyjadrenia, potláčajúca svoj perceptuálny pendant, ale tvorí samostatnú živú štruktúru, organizmus, do ktorého sú implantované procesy metajazykovej komunikácie, ako aj literárne a lingvistické proporcie.

Intertextové hry a novodefinované jazykové systémy potom musia vo väčšej alebo menšej miere obsahovať kódy, ktoré na jednej strane vytvárajú kľúčové momenty pre ich následnú interpretáciu a pulzovanie, na druhej strane tieto kódy dokážu mnohospektrálnym spôsobom formovať vizuálnu rovinu diela.

Až matematický charakter jazykov, prejavujúci sa cez štruktúru a logiku prestáva byť signifikantným pre experimentálnu poéziu ako samostatnú dimenziu literárno-výtvarného myslenia. Jej nasmerovanie priamo k pojmu, obchádzajúce verbálnu reprezentáciu a mieriace priamo k vizuálnemu účinku konkrétnej grafémy ako znaku malo za dôsledok obchádzanie konvencionalizovaných sémantických vzťahov medzi grafémami, ktoré sa v mnohých prípadoch stávali irelevantnými.

Postkonceptuálne myslenie do seba mnohokrát inkorporuje matematicko-logickú dimenziu, zároveň však nadväzuje na sémantické odkazy a konceptuálnu prácu s jazykom ako živým systémom, poukazujúc na jeho kontamináciu, zprofánovanie a intertextualitu.

Pojem intertextuality tu budeme chápať zhodne s anglo-americkou koncepciou ako textový prístup, zahŕňajúci všetky vzťahy, do ktorých vstupujú rôzne texty, alebo ich časti a ako pojem nadradený všetkým ostatným textualitám.

Intertextualita tvorí širší pilier nielen vo výtvarnom umení, ale v rámci celej postmodernej kultúry. Jej základným pilierom je alúzia, ktorej pôsobenie je prakticky zhodné s definovaním troch základných intertextuálnych postupov, ktorými podľa Tibora Žilku sú:

1. vnútrotextové pôsobenie (autoreferencia v rámci jedného diela),
2. medzitextové pôsobenie, ako nárážka na iný text – vytvorené dielo (posttext) odkazuje na už existujúce dielo (pretext),
3. mimotextové (narážka na mimoumeleckú realitu a udalosti z nej) (Ihringová 2004).

Jurij M. Lotman hovorí o intertextoch ako o stratenom jazyku, kde novovzniknutý text už netvorí obnovovanie, prípadne reminiscenciu na pôvodný jazyk, ale spájaním vytvára autonómnu textovú štruktúru nového jazyka. Takýto intertext napriek fragmenterizácii jazyka nesie „mechanizmy rekonštrukcie celého systému. Texty sa ocitajú ponorené do jazykov, ktoré k nim nenáležia, zatiaľ čo ich dešifrujúce kódy môžu úplne chýbať" (Lotman 2004).

Ako príklad takéhoto uvažovania vyberáme tvorbu dvoch výtvarníkov. Blažeja Baláža, ako príklad lingvisticko-systematickej práce s konceptuálnym textom v rámci slovenského kontextu a Jiřího Valocha, ako príklad fúzie experimentálnej poézie a konceptuálneho umenia v rámci českého kontextu.

V tvorbe **Blažeja Baláža** funguje intertextualita vo všetkých týchto polohách. Prvýkrát sa objavuje v jeho makarónskych textoch, kde ide o jej vnútrotextovú verziu.

Materskú dosku tvorí konceptuálne jednoslovo, ktoré je spätne reflektované parciálnymi posttextami rozširujúcimi konotačnú sústavu, kde celkový aluzívny prenos odkazuje na zaumný jazyk abstraktnej poézie, ako aj na konkrétneho literáta (HROBONJOUR).

Zatiaľ čo sa konkrétna poézia pokúšala vytvoriť obrazový jazyk nezávislý na hovorenom jazyku, Baláž vytvára takisto jazyk nový, ale závislý od existujúcich v plnej miere. Na jednej strane tu ide o syntézu jazykovú – jeden text obsahuje dva či tri jazyky (ďalším paradoxom Balážovej tvorby je fakt, že práve takáto syntéza textu vedie k jeho podrobnejšej analýze), na strane druhej, spomínané premostenie jeho výtvarných postupov nasáva do seba intuitívnu rovinu čítania textu ako aj jeho racionálny rozklad.

Blažej Baláž – *HROBONJOUR*, 1992, špagát, textilné látky, latex, vrstvený papier - 210 x 470 x 4 cm

Týmto spôsobom môžeme v makarónskom HROBONJOUR definovať samostatné textové segmenty a slová – *hrob, bonjour* – francúzsky dobrý deň, *jour* – francúzsky deň, *on* – osobné zámeno, ale aj anglická predložka, *bon* – francúzsky dobrý, *our* – anglické privlastňovacie zámeno, *Hroboň* – predstaviteľ mesianistickej vetvy slovenskej poézie.

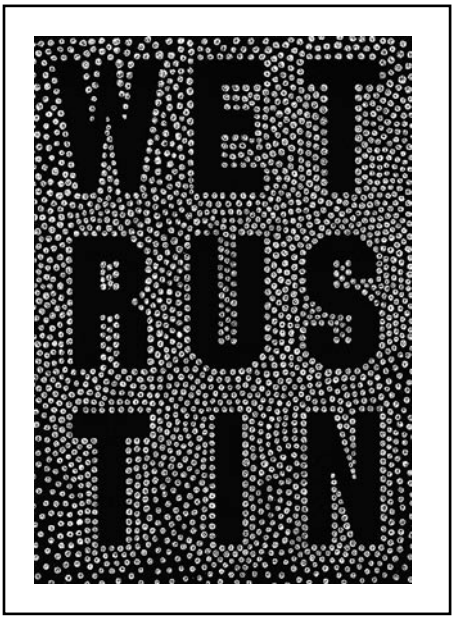
Po nevyhnutnej analytickej selekcie nastupuje u Baláža rovina syntetického čítania textu ako celku (aj keď stále razantne segmentovaného na parciálne polohy). V tomto momente už nastáva textová hra, hľadanie syntaktických podmnožín, skladačka v presne definovanom systéme nedefinovaného jazyka: *Hrobon jour* – Hroboňov deň, ale aj *hrob bonjour* ako ironická forma funerálneho pozdravu, či kalková kombinácia troch jazykov *hrob on jour*.

Rovnaký mechanizmus nachádzame aj v iných dielach z tohto obdobia. POLETIKA nie je len kalambúrová variácia na politiku, ale na rovnakej úrovni kladie otázku vzťahu politiky a etiky, ako aj transformovanie tohto problému do metafory tikajúceho poľa (pole tiká).

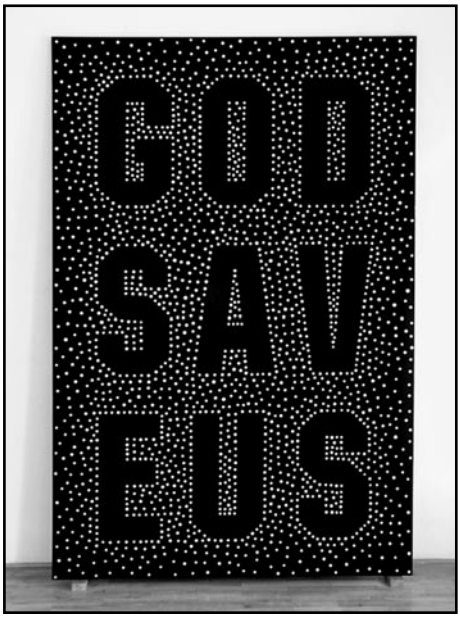
Blažej Baláž – *POLETIKA*, 1993, špagát, textilné látky, latex, medený drôt, piesok, vrstvený papier – 241 x 514 x 8 cm

Avšak prototypom pohybu na poli vzniku nových textových jednotiek predstavujú horizontálno-vertikálne triády, kde posttexty mnohokrát nevytvárajú len alúziu na dominantný text, v ktorom sa nachádzajú, ale presúvajú sa do širšieho kontextu, kde sú schopné tvoriť úplne nový, autonómny text. Príkladom na takýto typ fúzie vnútrotextovej a mimotextovej aluzívnosti je dielo WETRUSTIN, ktoré tvorí ideálneho reprezentanta celej tejto skupiny.

Základnú motiváciu tohto diela tvorí parafráza nápisu na americkom dolári – *in God we trust*. Na tomto mieste ju môžeme hodnotiť ako medzitextovú narážku na výrok, ktorý síce netvorí klasickú formu pretextu ako existujúceho diela, ale každopádne je ako text klasifikovateľný. Na základe toho vstupuje do procesu mimotextová alúzia na konkrétnu skutočnosť, ktorá je navyše umocnená kontrapunktickým faktom, že u Baláža je tento text tvorený peniazmi. Dochádza tu tak k paradoxu par excelence, kde na jednej strane samotné textové spojenie Boha s realitou pekuniárnej sféry vyznieva viac ako absurdne, na strane druhej je Balážovým autorským vstu-



Blažej Baláž – *WETRUSTIN*, 2003, tuš, akryl, preparovaný papier – 29 x 20 cm



Blažej Baláž – *GODSAVEUS*, 2003, opilníkované mince, olej, plátno – 300 x 200 cm

pom transformované do novej zostavy, v ktorej sa jednotlivé časti nanovo definujú – *vet* (vlhký, mokrý, ale aj pijatika, chľast), *rus* (ako koreňová morféma), *tin* (cín, plech, konzerva).

Znova tak vzniká vizuálna rovnica, do ktorej jednotlivé významy vstupujú formou parciálnych odkazov, ale zároveň vzniká možnosť individuálneho interpretačného vyskladania do vyššieho syntaktického celku. Ten následne obsahuje viaceré polohy dekódovania – sarkastické *opitá ruská konzerva*, *vlhký ruský plech*, či *veríme v cínového opilca*, vznikajúce spojením obidvoch rovín čítania.

Navyše toto dielo plynulo vstupuje do textového vzťahu so svojím vizuálno--sémantickým pendantom, textom GODSAVEUS. Táto druhá časť diptychu môže okrem prvotného kódu, týkajúceho sa zbožnej prosby obyčajného smrteľníka (Boh nás ochraňuj), obsahovať spätný politický kontext. *Us* - nás, alebo United States? A keď sa v súčasnosti povie *my*, neznamená to predsa len znova my – United States? Alebo je to strach o nás (*us*) a náš EUS – euroamerický kontext – pred inými kultúrno-politickými vplyvmi?

Premosťujúcim prvkom v Balážovom uvažovaní o texte ako nielen o sémantickej, ale aj vizuálnej štruktúre je palindromový intertext MONEYENOM – okrem spojenia anglického money – peniaze a českého jenom nastáva v tejto kumulácii aj otváranie konotačnej roviny smerom k fragmentárnemu čítaniu (aké nám bolo známe už z jeho predchádzajúcich prác) menších podjednotiek týchto dvoch slov.

Blažej Baláž – *MONEYENOM*, 2003, piliny z mincí, olej, drevo – 45 x 54 cm

On – anglická predložka a zároveň osobné zámeno v slovenčine, *no* – ako najmarkantnejšia forma negácie, *mon* – francúzske privlastňovacie zámeno mužského rodu, *nom* – francúzske apelatívum a *eye* – anglicky, oko. Potom pri ponechaní fungovania všetkých týchto významových zložiek odhaľujeme silne maskulínne tendovanie, pričom popri základnej polohe intertextovosti funguje tento text ako palindrom, sťahujúci pozornosť na opačné čítanie.

Zhrnutím týchto úvah sa dostávame ku kombinovanému zadefinovaniu čítania symptomatického pre Balážove intertexty. Potom voľnou parafrázou implicitne vyplývajúcou z relevantnej syntézy týchto faktov môžeme toto dielo prečítať ako *moje oči sú len pre peniaze*. Baláž tak vytvára zhustenú metatextovú informáciu, založenú na kumulácii.

Intertextuálny triptich GELD MACHT KUNST, NOCREDIT a CLEANMONEY sú uceleným príkladom na reflektovanie mimoumeleckej reality. V prvom z nich sa mimotextová alúzia vzťahuje na výrok historickej skutočnosti (navyše na tomto mieste vstupuje do procesu textotvorby aj autocitácia), zatiaľ čo výrok Václava Klausa, že on nepozná „ špinavé peníze" a sterilné bankové spojenie no credit (ale aj noc credit) sú ironickou reflexiou sveta, v ktorom kontinuita postkonceptuálneho textovania koexistuje s jazykovou a hodnotovou kontamináciou.

Blažej Baláž – *GELD MACHT FREI*, 2001, piliny z mincí, olej, plátno – 65 x 195 cm

Blažej Baláž – *NOCREDIT*, 2003, olej, drevo – 32 x 41 cm

V českom kontexte je svojou systematickou lingvististicky orientovanou prácou známy **Jiří Valoch**, ktorý bude v našom uvažovaní tvoriť dôležitý hraničný predel, vzhľadom na fakt, že ku konceptuálnemu umeniu sa od šesťdesiatych rokov dostáva cez posuny experimentálnej poézie, s čím súvisí aj jeho poňatie tvorby, ktoré na jednej strane predpokladá vedeckú systematiku práce s textom, na strane druhej je táto tvorba obohatená o mentálne a psychologické procesy, ktoré sa takýmto spôsobom zacyklujú a retrotendujú späť k literárnemu mysleniu.

Rovnako príznačné je pre tohto autora hľadanie vhodnej formy prezentácie textu, ktorá sa pri konkrétnej práci prejavuje ako experimentovanie s prekladmi z iných jazykov, ako aj nového vizuálneho, príp. obohateného významového kódu.

Ak chceme hovoriť o zviazanosti, prepojenosti, či mnohokrát až kontrapunktickosti textových pozícií konceptuálneho umenia a experimentálnej poézie, považujem za dôležité spomenúť niekoľko fundamentálnych atribútov tohto fenoménu.

Vilém Flusser pri konkrétnej poézii hovorí až o matematickom charaktere jazykov, prejavujúcom sa cez štruktúru a logiku. „Myslím, že jde o autentickou revoluci na úrovni našich jazyků, totiž o první víceméně vědomý pokus flexivních intelektů (od doby egyptských hieroglyfů) vytvořit grafický, obrazový jazyk nezávislý na jazyku mluveném“ (Flusser 2005, s. 146). Flusser na dôkaz svojho tvrdenia poukazuje na grafému „o“, ktorá v kontexte konkrétnej poézie nereprezentuje fonému, ani svoju sémantickú kvalitu v rámci určitého morfologického celku, ale jej grafická entita je prehodnocovaná a konotačne nasycovaná smerom k okrúhlosti, celku, uzavretosti či cyklu. „Konkrétní poezie užíva naši abecedy k účelům, pro něž není původne určena, totiž k bezprostřednímu vyjádření myšlenky, nikoli k transkripci myšlenky mluvené. Používa písmena takřka jako obrázky, neli přímo jako ideogramy“ (Flusser 2005, s. 147).

Takéto nasmerovanie priamo k pojmu obchádza verbálnu reprezentáciu a mieri priamo k vizuálnemu účinku tvaru konkrétnej grafémy ako znaku, pričom konvencionalizované sémantické vzťahy medzi grafémami sa stávajú irelevantnými.

Na tomto mieste vzniká markantný súvis s dielom Jiřího Valocha ako autorom spájujúcim oblasť experimentálnej poézie a konceptuálneho textovania. U Valocha nikdy nemôžeme hovoriť o prebytočnom intelektualizme. Pravdepodobne viac ako s klasickou konceptuálnou tautológiou tu máme dočinenia s istým druhom poetiky, ktorá akousi fúziou prechádza do konceptuálneho myslenia.

Systematika konceptu a jeho lingvistických kategórii je tu vždy filtrovaná cez poetiku, a práve tá sa stáva *novým muničným* skladom bohatého výraziva, zároveň využívajúc tautologické a jazykové pozície, ktorým však nikdy nie je dovolené, aby vyplávali nad poetiku, ktorá je u tohto autora najpodstatnejšou zložkou.

Jiří Valoch – *Mizejíci*, 200 x 300 cm, tapiséria

Valochová tapiséria s textom – *mizející* – pedantným výberom daného slova kladie otázky, ktoré vytvárajú nové roviny uvažovania

Takýmto spôsobom sa lingvistický a semiotický fundament presúva viac k pokusu o zadefinovanie samotného slova (prípadne celej syntagmy) v kontexte jeho výberu, umiestnenia, či formy a postupne dochádza k novej formulácii, uprednostňujúcej rovnako emotívne ako aj intelektuálne básnické proporcie.

Intuitívne vyhmatávanie nového kontextu tohto slova súvisí s jeho interpretačnou otvorenosťou, ktorá zahŕňa *mizející* figurálny motív, signifikantný pre dekoračnosť

tapisérie, v širšom kontexte tiež možno samotnú tapisériu, ako fenomén postupne *mizející* z nielen výtvarnej, ale aj kultúrnej oblasti ako celku, prípadne ako reflexia materiálnosti umenia *mizejícího* pred uprednostňovaním myšlienkových procesov.

Valoch dokáže vo veľmi jemných nuansách pracovať s konotačnou otvorenosťou jedného slova, a spektrum, ktoré tieto obsahy otvárajú sa rovnako dokáže dotýkať konceptu ako aj zastúpiť haiku v európskom prostredí.

S pojmom kombinatoriky nastáva zaujímavý moment, pri ktorom si uvedomíme, že experimentálna poézia (akokoľvek jej základné fundamenty ležia v literatúre) má bližšie k literárnej figuristike ako k trópike, pričom takéto uprednostňovanie určitých vizuálnych systémov vedie k absolútnemu potlačeniu klasických literárnych atribútov, ako aj básnického rukopisu inkorporujúceho lyrický subjekt, metaforiku, symboliku a i.

Dôležitým sa tu stáva pojem systému, ako základný prejav znakovej skladby, rytmu a využívania štruktúry znakov. Takéto systémy sa môžu odohrávať v širokom spektre sémantických konvencii, rovnako ako aj na ploche mikro a makroštrukturálnej vizuálnej zložky konkrétnych znakov, a tiež v najrozmanitejších metamorfózach piktogramových, ideogramových a iných polôh súvisiacich alebo s koherenciou významovej a vizuálnej roviny týchto znakov, alebo s absolútnym osamostatnením sa do autonómnych pozícii, pri ktorých mnohokrát prestávame vnímať pôvodné zázemie grafémy v jazyku.

Vznikajúce systémy a štruktúry sa tu stávajú kľúčovými pojmami, ako výraz výpovednej hodnoty, zároveň evidentne komunikujúce s výtvarným umením, ktoré sa postupne stáva ich oporným pilierom a horizontom. Tak vzniká koncom sedemdesiatych rokov nesémantická a vizuálna poézia, ako totálny textový prejav.

Triády Jiřího Valocha predstavujúce permanentné odvolávanie sa na lingvistické systémy, považujem na tomto mieste za eklatantný príklad uvedomenia si posunov, ktoré vznikajú pri práci s textom ako vizuálnou štruktúrou.

Valoch vytváraním malých posunov v rámci enumerácie repetetívnej skladby rešpektuje na jednej strane kanonizované poradie grafém latinky, na strane druhej sa v takejto textovej štruktúre však dominantou stáva geometrická proporcia vznikajúca jednak na úrovni opakujúceho sa radenia, jednak na úrovni diagonály vznikajúcej práve týmito enumeratívnymi posunmi.

Takto utvorené napojenie sa na znakovú sféru geometrie a jej morfológiu presúva pozornosť zo sémantickej funkcie znakov ani nie tak na ich jednotlivé tvarové kvality, ako skôr na fiktívne „sémantické pole“ determinované však hlavne ich vizuálnou zložkou.

Literatura

Ihringová, Katarína (2004). Intertextovosť v diele Blažeja Baláža. In *Rak*, č.1

Lotman, Jurij Michailovič (2004). O semiosfére. In *Slovenská literatúra*, č. 2

Flusser, Vilém. (2005). *Jazyk a skutečnost*, Praha: Triáda

Summary

The text deals with the projection of linguistic thinking to contemporary fine arts. On the basis of several visual objects it illustrates linguistic creativity of their authors and philosophical overlap of that way of thinking.

(translation Božena Bednaříková)

Mgr. MgA. Roman Gajdoš
Je asistentem na Katedre pedagogiky výtvarného umenia
Pedagogickej fakulty Trnavskej univerzity.
Zaoberá sa konceptuálnym a postkonceptuálnym textom vo výtvarnom umení.
Kontakt:
romkog@centrum.sk

ŠKAREDÉ AKO ESTETICKÁ KATEGÓRIA V POSTMODERNOM VÝTVARNOM UMENÍ A FOTOGRAFII

PETER TAKÁČ

Škaredé patrí do súboru estetických kategórií, medzi krásne, vznešené, tragické a komické. Pojem kategórie nám určuje ich spoločný znak. Týmto znakom je to, že tieto estetické kategórie musia byť vnímané, a to primárne zrakom a sluchom. Škaredé teda nebudeme chápať ako to, ktoré sa týka okruhu necitlivosti, neschopnosti pociťovania ako welschovskej anestetiky, ani to ktoré by súviselo s gýčom, alebo to z oblasti anti-estetiky teda niečoho mimo samotnej estetiky. Taktiež sa nebude jednať o akúsi úpadkovú hodnotu s ktorou sa v prostredí a kontexte médií a kultúry stretávame, a škaredé je takto mnohokrát chápané i bagatelizované.[1]

V minulom období postmoderny bolo škaredé už značne podelené a vyskytovalo sa ako conditio sine qua non v rôznych druhoch umenia, či už skryté alebo zjavné, avšak nikdy ako škaredé samo o sebe.

Gilles Lipovetsky vo svojej knihe Věčný přepych poukazuje na stav luxusu v spoločnosti. Krása, v tomto význame chápaná ako luxus je v postmoderne dostupná skoro každej vrstve spoločnosti, nie je záležitosťou pre zopár vyvolených. Kto si však napriek všetkému ešte nemôže dovoliť prepychový výrobok, stále sa produkuje dosť „kvalitných" náhrad.

G. Bataille prináša pojem „beztvarého" (neforemného) a využíva preň vulgárne analógie (slina, exkrement, lezúci hmyz), ktorými sa snaží odmietať idealizmus, logiku, účelnosť, vhodnosť. Formuje aj súvisiacu kategóriu „vyvrhnutého"; ňou „odkazuje na skúsenosť s vonkajším svetom, ktorá vyvoláva znechutenie alebo traumu"(Athanassoglou–Kallmyerová, s. 338). Vyvrhnuté má v umení moderny a postmoderny symbolickú funkciu kritiky.

Autonehoda je prezentovaná Andy Warholom ako sériový výrobok. Akoby nestačilo jedno nešťastie, zmnožuje ho v rámci jednej tlače. Opakuje drastický výjav až do vrcholného výrazu, až sa stráca otriasajúca skutočnosť smrtonosnej udalosti. Dochádza k negácií škaredého čo napokon vedie ku katarzii.

Taliansky maliar Leonardo Cremonini pristupuje ku skutočnosti prostredníctvom obrazu a zamieňa ju za snovú realitu v zmysle premiestnenia bytia. Sen sa stáva reálnejší ako skutočnosť. Toto konečné zistenie je desivo votkané do jeho obrazov. Samotná príčina znepokojenia plynúceho von na obraze nie je, už je v nás. Je to naša možná reakcia umožnená touto maľbou.

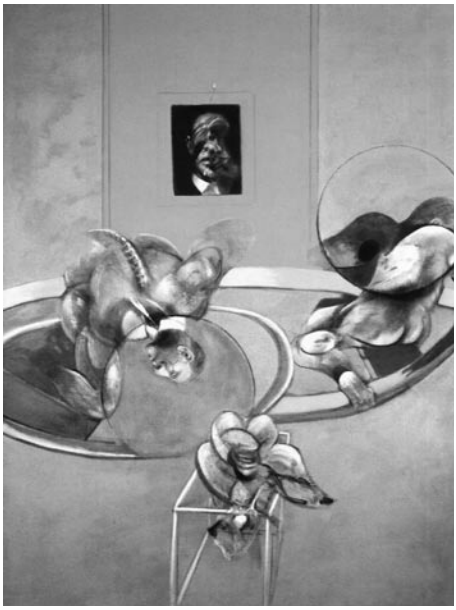
1 Stalo sa to aj v príspevku Ch. Feitosy, čo naznačuje že chápanie škaredého je ešte stále v rozsiahlom diapazóne aj v odborných kruhoch. Pozri: Feitosa 2001, s. 7–8.

Predmetom nášho skúmania bude časť tvorby maliara Fancisa Bacona a fotografa Joela - Petra Witkina. Prítomnosť škaredého v jeho personifikáciách bude tvoriť spojivo obsiahnuté v ich dielach.

Maľba – Francis Bacon

Formovanie výtvarného prejavu u Francisa Bacona sa dialo podobne ako u umelcov, ktorí vybočujú zo schém umožňujúcich ich zaradenie do stabilných kategórií v rámci dejín umenia. Jeho obrazy patria do expresívnej a figuratívnej maľby 20. storočia, a môžu „byť všetko len nie realistickým podaním, v zmysle, že nie sú ohraničené v nejakej konkrétnej reprezentácii zovňajšku alebo epizóde patriacej k špecifickej, reálnej udalosti. Jednako len, sú motivované výlučne skúsenosťou z reálnej existencie v jej najviac empirickom zmysle" (Ficacci 2003, s. 73). Tento zdanlivý paradox tvorí konzistentnú časť pre skúmanie Baconovho diela.

Obr. 1: F. Bacon – *After Muybridge – Woman Emptying Bowl of Water and Paralytic Child on All Fours,* 1965



Obr. 2: F. Bacon – *Three Figures and a Portrait*, 1975

Vzťah v priestore

U Bacona je forma v beztvarosti, respektíve tu jestvujú dva druhy kontrastov. Prvý z nich sa nachádza v definovanom tvare človeka, ľudského tela ktorý je v antagonizme k Baconom zobrazovanom deformovanom tvare tela. Druhý nadväzuje na spomínaný deformovaný tvar tela k matematicky usporiadanému priestoru na obraze (konštrukcie, obdĺžniky, kocky, štvorce, pravouhlé a kruhovité útvary). Akúsi ťažkosť deformovaného tela odľahčuje krehkosť konštrukcií do ktorých je umiestnené, prípadne je ponechané vo voľnom priestore, avšak ohraničenom nielen spomínanými konštrukciami, ale aj farebnými plochami (pozri Deleuze 2005, s. 4).

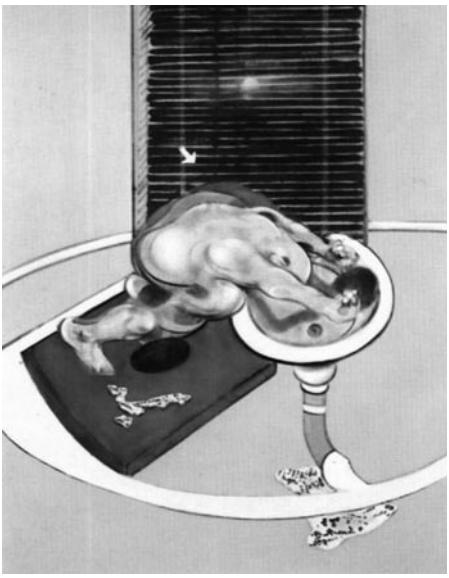
S telom a jeho konštrukciou pracuje ako s tvárnou hmotou, pričom jej morfológia vyniká práve v pohybe. Pohyb dáva vyniknúť stabilite namáhanej telesnej konštrukcii, ale akoby ju na druhej strane jej zachytením v dianí prostredníctvom maľby či

fotografie umožňoval rozčleniť a deliť. Práve táto druhá poloha je prítomná v Baconových maľbách. Asymetrickosť a rozbitie tela na ktoré stále nahliadame ako na celok, vedie k jeho novému nazeraniu prístupného možno len chirurgom či patológom. „Všetci sme samozrejme mäso, všetci sme potenciálne mŕtvoly. Kedykoľvek prídem do mäsiarstva, vždy sa mi zdá divné, že tam nevisím miesto toho dobytku ja. Keď používam mäso k týmto špecifickým účelom, možno sa to blíži spôsobu, akým by človek používal chrbticu, pretože keď stále vidíme ľudské telo zobrazené na röntgenových snímkach, očividne to mení spôsoby, ako sa dá telo používať," hovorí Bacon (Sylvester 1999, s. 43). Ak sa človek díva na masu svojho tela ktoré nazerá, a je zvyknutý nazerať, ako celok, zrazu ako na rozdelené časti, narúša to jeho pohľad nielen na iného človeka, ale najmä na samého seba. Touto patologicko – rozpoltenou formou nazerania je otrasený a zneistený vo svojej hmotnej podstate, ktorú má z inštinktívnej stránky (prvým inštinktom je zachovanie svojho života) nútene uchovávať nedeliteľnú.

O deformácii

Pri Baconových maľbách môžeme hovoriť o pozitívnej deformácii. Jej cieľom nie je ponížiť alebo nejakým spôsobom dehonestovať objekt ktorý deformuje. Nie je ani účelnou formou samou pre seba. Bacon rozumel deformácii ako nositeľovi významu a možnej interpretácie – hovorí: „Fotografie u mňa v ateliéry sú dosť poškodené, pretože po nich ľudia šliapu, pokrčia ich a podobne. Vznikajú potom ďalšie asociácie napríklad aj u Rembranta, a tie už s ním ani nemajú mnoho spoločného" (Sylvester 1999, s. 38). A o portrétoch ľudí vraví: „Chcem ich vzhľad zdeformovať až k nepoznaniu, ale tou deformáciou sa dostať späť k zachyteniu ich vzhľadu" (Sylvester 1999, s. 39). Baconovi sa nestala deformácia cieľom ako napríklad u kubistov, ale prostriedkom, ktorým usvedčuje stavy skutočnosti. Deformácia v jeho obrazoch zjavuje svoj iný priezor, objektívnu povahu sveta, ktorej zjavené časti sú už Baconovým subjektívnym výberom, podobne ako každé umelecké dielo.

Obr. 3: F. Bacon - *Three Studies Of Isabel Rawsthorne* (On White Ground), 1965

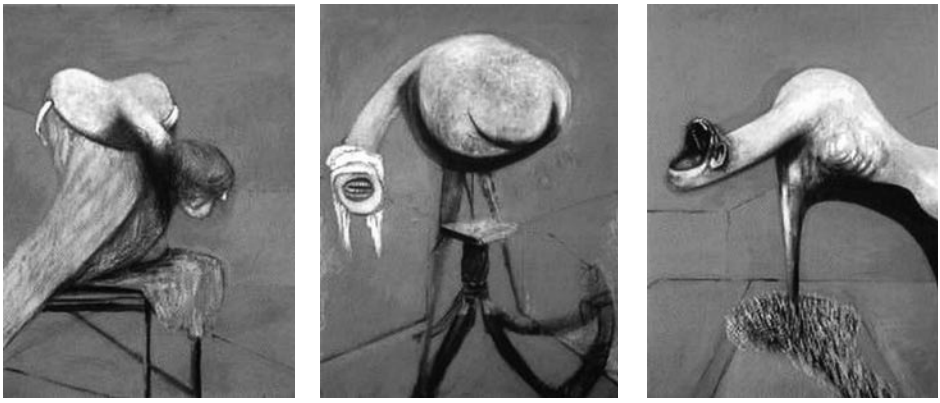


Obr. 4: F. Bacon - *Figure at a washbasin*, 1976

Tri štúdie figúry na základe ukrižovania

Bacon sa kvôli astme nedostal priamo na front druhej svetovej vojny, ale v civilnej obrane pomáhal zbierať mŕtvoly. Prvý triptych Ukrižovania je datovaný na rok 1944, a jeho druhú verziu urobí o štyridsať štyri rokov neskôr v roku 1988. Okrem toho maľuje triptych ukrižovania v rokoch 1962 a 1965.

Triptych „Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion ukazuje hrozné, expresívne násilie. Neprezentujú žiaden násilný čin. Ale akési nedefinovateľné a neľudské násilie, ktoré sa udialo v nepozorovateľnom priestore a čase za hranicami maľby, a je spôsobené hrôzou vo forme a farbe ktoré ho obklopujú"(Ficacci 2003, s. 13). Našu percepciu zasahuje sýta oranžová farba ktorá ju určuje za racionálne zmýšľanie. Triptych ukrižovania je manifestáciou násilného aktu, reprezentácie samotného násilia. Antagonizmus chirurgicky členeného priestoru a amorfnej, deformujúcej figuratívnej formy postáv. Akákoľvek snaha po logickom uchopení znázornenej figúry zlyháva. Sám Bacon ozrejmuje svoju fascináciu jedným z aspektov ako možno vnímať ukrižovanie či akékoľvek fyzické násilie, ktorého následkom je v poslednom bode smrť: „Odjakživa na mňa hlboko pôsobili obrazy zachytávajúce jatky a mäso, a podľa mňa sú tu tesné súvislosti s niečím takým, ako je Ukrižovanie. Videl som úplne mimoriadne fotografie zvierat tesne pred porážkou; je z nich cítiť smrť. Nemôžeme to samozrejme vedieť isto, ale podľa tých fotografií sa zdá, že si zvieratá veľmi dobre uvedomujú, čo sa s nimi stane, a všemožne sa snažia utiecť. Podľa mňa sú tieto fotografie v základnej polohe veľmi, veľmi blízko celej tej záležitosti s Ukrižovaním. Uvedomujem si, že pre veriacich ľudí, pre kresťanov, má Ukrižovanie úplne iný význam. Ale pre mňa ako pre neveriaceho to bol proste prejav istého ľudského chovania, spôsob, akým sa človek chová voči druhému" (Sylvester 1999, s. 24–25). Všetky podoby triptychov Ukrižovania sú zjednotené ideou násilia. Bacon ho uzavrel v svojich plátnach a odtiaľ vyžaruje vo svojej čistej, rýdzej esen-



Obr. 5: F. Bacon – *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, 1944

cii.

Fotografia

Larry Dunstan prezentuje defekty týkajúce sa krásy či skôr normálnosti v zaužívanom, bežnom vzhľade človeka. Deformované ucho, oko, či ruka ako noha svine, vybočujú z kanonickej normálnosti pre výzor, telesnosť. Deformované časti pôsobia odpudzujúco. Podieľa sa deformovaná časť na celkovom ladení subjektu? (Robí

jedna takáto deformácia škaredého človeka?) Deformované oko určuje charakter celej tváre, už nemôžeme nahliadať na zvyšnú časť portrétu ako samostatný celok. Dunstan si vyberá a prezentuje práve takéto časti tiel na jednoduchom, zväčša bielom pozadí navodzujúcom nevinnosť, čistotu a vyzdvihujúc samotnú deformáciu. Celkové zobrazenie pôsobí jednoducho až chirurgicky názorne, k čomu prispieva aj priame osvetlenie námetu. Dunstanove fotografie sa stávajú postmoderne legitímnymi prostredníctvom formálnej precíznosti zobrazenia, a v podobnom aspekte aj diela A. Serrana.

Joel–Peter Witkin

Iný prístup k škaredému v oblasti fotografie má Joel–Peter Witkin. Jeho tvorba spadá do inscenovanej fotografie. Postmoderná inscenovaná fotografia sa začala vyvíjať od 70. rokov 20. storočia a svoj vrchol dosiahla v 80. až 90. rokoch. Charakteristická je pre ňu blízkosť k anglickému piktorializmu z polovice 19. storočia.

„Witkinové diela spájajú morbídne, perverzné a sexuálne témy „pokleslého umenia“ s „vysokým umením“, s citáciami diel fotografov devätnásteho storočia aj s citáciami starých maliarskych majstrov. Jeho čiernobiele fotografie prepájajú rešpektované náboženské motívy so svetom bizarnosti, so svetom ľudí chorých, zmrzačených (bezrukých, beznohých, trpaslíkov a trpasličiek) a sexuálnych minorít (transexuály) či mŕtvych. Choroba, zmrzačenie, perverzná sexualita, smrť – to všetko je prepojené s citáciami diel rešpektovaných autorov, akými sú Fra Angelico, Velásquez či Picasso“(Silverio 2007, s. 121), ale aj Bosh, Goya, Miró a Botticelli.

U Witkina môžeme nájsť citáciu diela v dvojakej možnej podobe. Ako konkrétny obraz aj ako všeobecnú citáciu jazyka. Jeho kompozícia je premyslená, odkazuje k portrétnej fotografii devätnásteho storočia. Forma fotografie je konzervativistická a pôsobí ako protiklad k samotnému výstrednému obsahu. Zároveň však legitimizuje samotný výtvor. Witkin často krát adresuje citáty fotografií ku konkrétnym slávnym obrazom. Je to jeden zo spôsobov akým postmodernizmus legitimizuje svoje diela. Poškodzovaním (poškrabanie negatívov) svojich fotografií Witkin znova legitimizuje ich jazyk a „asociuje predstavy starých poničených sklenených negatívov alebo tiež fresiek“(Silverio 2007, s. 78). Jeho dielo nevytvára homogénny štýl,

Obr. 6: J.–P. Witkin – *Poet from a collection of relics and ornaments*, 1986

Obr. 7: J.–P. Witkin – *Les Meninas*

ale pracuje s vnútrajškom samotnej fotografie, kde sa prepletajú mnohoznačné a mnohovýznamové rozpory a estetické kontradikcie.

Ďalším americkým fotografom, popri Witkinovi, je Andres Serrano. Pracuje skôr metódou deskripcie, na rozdiel od „barokového" Witkina. V jeho fotografiách sa miesi telesnosť s religiozitou, či kontrasty „vysokého a nízkeho" umenia. Témy jeho fotografií sú obsiahnuté v morbídnosti. Kompozície sú statické, „často ozvláštnené caravaggiovským temným pozadím a neskutočným svetlom" (Silverio 2007, s. 122). Jednou z jeho tém je márnica, ktorá je v jeho podaní „formálnymi farebnými a svetelnými citáciami povýšená do intelektuálne príťažlivých rovín" (Silverio 2007, s. 122). Ako nástroj mu slúžia aj telesné tekutiny (moč, spermie, sliny, krv). Pomocou nich vytvára abstraktné kompozície, ale aj inštalácie ktoré potom fotografuje (napr. kontroverzné dielo Christ in urine).

Obr. 8: A. Serrano – *Bottler murder*

Formovo čisté fotografie sú typické pre Roberta Mapplethorpa, ktorý v neskorých osemdesiatych rokoch šokoval fotografiami homosexuálov či nahých detí. Je zaujímavé, že umelecká komunita nebola pobúrená ich sexuálnym obsahom, ale ich (netypickou) krásou.

V Japonsku narušil spoločenské tabu kontroverzný Nobuyoshi Araki. Sexualita je prítomná v jeho takmer úplnej fotografickej tvorbe ktorou odhaľuje celú škálu jej nuáns.

Podobne by sme mohli ešte pokračovať ďalej, ale tieto príklady stačili na prepojenie médií maľby a fotografie. Ich spoločným znamením je obraznosť. Samozrejme, že škaredé sa v postmoderne nestratilo a môžeme ho nájsť aj v súčasnom umení. Predovšetkým u skupiny YBA (Young British Artists) a hlavne ich najznámejšej postave Damiena Hirsta, ale to je už iný príbeh, aj keď sa „Munchov výkrik" rozliehal ponad modernu, postmodernu a jeho ozveny počuť aj dnes.

Literatúra

Athanassoglou–Kallmyerová, Nina Maria (2004). Škaredosť. In: Nelson, R. S.; Shiff, R. (eds.): *Kritické pojmy dejín umenia,* Košice: Slovart

Deleuze, Gilles (2005). *Francis Bacon: The Logic of Sensation,* London: Continuum

Feitosa, Charles (2001). Alterity in Aesthetics: Reflections on Ugliness. In: *International Yearbook of Aesthetics,* Volume 5

Ficacci, Luigi (2003). *Bacon*, Köln: Taschen

Hicks, Stephen. Why Art Became Ugly. In: http://www.objectivistcenter.org/showcontent.aspx?ct=958&h=53 2.6.2006

Silverio, Robert (2007). *Postmoderní fotografie*, Praha: AMU

Sylvester, David (1997). *Interviews with Francis Bacon*, Oxford: Thames and Hudson

Sylvester, David (1999). *Rozhovory s Francisem Baconem (1962–1979)*, Prel. E. Kodrysová, Praha: Arbor vitae

Souriau, Étienne (1994). *Encyklopedie estetiky*, Praha: Victoria Publishing

Zuska, Vlastimil (2003, ed.). *Umění, krása, šeredno*, Praha: Karolinum

Welsch, Wolfgang (1993). *Estetické myslenie*, prel. L. Kiczko, Bratislava: Archa

Summary

Contribution deals with ugliness as aesthetic category and its position in post-modern fine arts and post-modern photography. Main artists are Francis Bacon for fine art and Joel – Peter Witkin for photography. We aim to Bacons work with deformation, relations in space and violence. We look on Witkin photos as post-modern citation of old masters. Ugliness is still "in" in contemporary art and living proof is work of most famous artists D. Hirst.

Mgr. Peter Takáč
Vyštudoval estetiku a filozofiu na Prešovskej univerzite v Prešove.
V roku 2006 založil hnutie The Slovak Stuckist
ako súčasť celosvetového výtvarného hnutia Stuckism-u (1999).
V súčasnosti pracuje na dizertačnej práci venujúcej sa estetickej kategórii „škaredého"
a pôsobí aj ako teoretik umenia vo voľnom zamestnaní.
V stálom zamestnaní ako IT špecialista v Košiciach.
Externe prispieva do kultúrnej rubriky denníka SME.
Kontakt:
petertakae@yahoo.co.uk

Koncept ticha v akusticky orientovaných dielach

Michal Murin

4´33´´ opery o hudbe v mysli
Od akúzy hudby k myšlienkam Marvina Minského

„I have some music to be played silently. I wrote it with an invisible ink ...“
Erik Satie

„Prečo ľudia tak vyhľadávajú zábavu? Prečo venujú toľko pozornosti hudbe, divadlu, športu a iným aktivitám, ktoré neprinášajú zreteľný úžitok? Naše mozgy sa v priebehu evolúcie stali príliš komplikované na to, aby im stačil svet taký, aký je. Mám dojem, že väčšina ľudí považuje „skutočný“ svet jednoducho za nezaujímavý alebo za nie dosť vzrušujúci.“
Marvin Minsky

Realita sa líši od predstáv, ale ich napĺňanie je jediným zmyslom existencie človeka. Mozog pracuje permanentne, ale málo efektívne, navyše dokáže bežať naprázdno, memorovať a zacykľovať sa. Len v okamihoch sa realizuje naplno v predstavách. Človek svoje predstavy a svoj „iný svet“ spoznal už na začiatku civilizácie. Svoje prízemnejšie túžby a sny realizoval na nástenných maľbách. Rúškom tajomstva však zahaľoval svoje najvnútornejšie predstavy iného sveta, ktoré vo svojom základnom koncepte sú blízke, takmer identické s virtuálnou realitou 20. storočia. Málokto poznal kľúč k celým dejinám ľudského rodu, ktorými sa tiahne zvítavanie s „iným svetom“. Už človek staršej doby kamennej odhalil halucinogénne účinky rastlín a húb, ktoré ho zaručene priviedli do skutočne virtuálneho sveta plného nádhery a úchvatnosti. Takto sa človek dostal k zázračnosti a odhalil tajomstvo. Tam, kam sa dostali konzumenti halucinogénnych húb (v Eurázii to bola predovšetkým muchotrávka, v strednej Amerike je to teonanácatl, v Stredomorí námeľ), sa v iných kultúrach dostali „hľadači pravdy“ duchovnými cvičeniami, napr. jogínskymi, kresťanským mysticizmom, požívaním drog alebo hlbinným introspektívnym prežívaním ega a reality.

Odveká snaha opäť a opäť odhaliť tajomstvo otvára pole pôsobnosti neskrotným predstavám, ktoré sa riadia vlastným poriadkom, a ponecháva im priestor na nastolenie vlastného systému v nich. Práve tu vidíme styčné plochy s výskumami etnomykológa R.G.Wassona (ktorého cituje C. Lévy-Strauss), ktorý upozorňuje na vzťah božského v ľudskom myslení k halucinogénnym mykotikám. V jeho objavnej práci, biblii etnomykológie, *Huby, Rusko a história* (1957) tiež uvádza, že okrem vizuálnych zážitkov to bola hudba, ktorá sprevádzala požitie halucinogénov. Konzument reálne počul neexistujúcu hudobnú produkciu vlastnú prevažne jeho etniku.

Surf po ideálnej hudbe - Spozemštenie „božskej hudby"

S rozvojom civilizácie pokračuje snaha dostať sa do „iného sveta", ale čoraz väčšmi prevažuje snaha dostať na zem hudbu z nebies, ktorú počuť kdesi tam. Na tomto mieste pripomeňme Platónovo „počúvaj sfér sonáty" alebo učenie o božskej posadnutosti umelca: „Pochopte a obľúbte si nie mňa, ale moje, lebo ono stojí omnoho vyššie ako ja".

Hudba bohov, božská hudba, rajská hudba, hudba sfér, kozmická hudba, hudba nebeskej harmónie, hudba nebies sú termíny, ktoré sa spomínajú v súvislosti so zreálnením predstavy najvyššej hudby, ktorú dopĺňa niekedy aj koncept „farebnej hudby". Antická hudba sfér kladie dôraz na komponovanie hudby ako matematickej súvzťažnosti planét, ako harmónie geometrie nebeskej klenby a prírody. Johannes Kepler formuluje hudbu sfér založenú na notáciách charakterizujúcich jednotlivé planéty, táto *harmonia mundis* sa snaží o spojenie s univerzom, s absolútnom. V 17. storočí sa podobné hudobné a para-hudobné vedecko-filozoficko-religionistické úvahy vynárali v zvýšenej miere ako dôsledok prvých skutočne vedeckých poznatkov (napr. o vesmíre, ľudskom tele), ako boj proti renesančnej magickosti, ako nástup vedeckej revolúcie, ktoré je dieťaťom tzv. neo-platonizmu a aristotelizmu. Spomeňme napr. Athanasia Kirchera (Musurgia Universalis, 1650), Marina Mersenneho (Harmonie Universelle, 1636), Roberta Fludda (Monocordo del Mondo, 1617), ktorých diela sú reakciou, ale aj reflexiou na predchádzajúcu dobu plnú astronómie, alchýmie, mystiky slov, čísel a gest, magického hermetizmu, kabalistickej tradície a magicko-symbolistického univerza v kombinácii s vedeckými poznatkami. Ezoterickú kontamináciu hudby najviac spôsobila idea najvyššej harmónie, ktorá prežila storočia a ktorá nám bude vo svojej zvukovej podobe ponúknutá až v nebi (angl. Heaven, pozri nižšie Heavenism), tak ako všetko perfektné. Dotyk človeka s najvyššou hudbou tak transkultúrne prechádza od priradenia zvuku planétam a súhvezdiam v staroindickej filozofii cez harmóniu s univerzom, cez memorovanie tibetského Óm, cez dýchanie pri tancovaní derviša, cez rytmy afrických bubnov, cez hudbu renesancie a baroka, cez Bachovu sústredenú pripravenosť na smrť a následné vystúpenie k Bohu, cez Pelestrinu až po Monteverdiho. Známe je aj želanie Rimského-Korsakova realizovať „hviezdnu" hudbu v opere na Byronove verše „Nebo a zem". Opera *Prometeus* Alexandra Skriabina v časti „Poéma ohňa" sa snažila hudbou a komponovaným osvetlením priblížiť kozmické mystérium. Paul Hindemith s úspechom uviedol v roku 1957 operu *Harmónia sfér* o hvezdárovi J. Keplerovi, ktorý sa zo Zeme preniesol do kozmu, kde sa rozozvučala „hudba sfér". Karlheinz Stockhausen v sedemdesiatych rokoch skomponoval *Sternklang* (Zvuk hviezd). John Cage používal pre svoje kompozície hviezdne mapy a tak realizoval svoj koncept hviezdnych etúd. V uvedenom zozname nesmie chýbať ani božská a duchovná hudba Arvo Pärta. Snaha o uchopenie hudby bohov sa nekončí, ona neustále pokračuje.

Úroveň poznania hudby má vplyv na akustické predstavy, takže u prírodných národov ide prevažne o rytmus. 60. a 70. roky 20. storočia a nástup opiátmi formovanej subkultúry realizoval svoju predstavu o akúzach hlavne cez rock, prípadne art rock, jazz, elektronickú hudbu, teda to, čo sa vtedy módne počúvalo. Neskôr je to pop-počítačová hudba, sampling, techno a house. Práve techno a house je v 90. rokoch zaujímavým fenoménom pre svoje tanečné party, keď sa tancuje niekoľko hodín bez prestania pri rytme 120 úderov za minútu v snahe prežiť si novodobý tranz s „halucináciou". Táto subkultúra oživila záujem o halucinogénne látky, s ktorými sa dá zážitok z tanca porovnávať.

Tak ako hudba dokáže vyvolať predstavu šumenia lesa, spevu vtákov, bublanie potoka a hukot mora, resp. chromatické synopsie, môže pobyt v lese, pri mori alebo potoku vytvárať hudobné akúzy, ktoré sa odvíjajú od hudobnej skúsenosti. K našej sonde do hudby v predstavách, v mysli neodlučiteľne patrí aj dotváranie hudobného diela vo vedomí vnímateľa (apercepčná interpretácia), ktoré môže byť na jednej strane intuitívne a náhodné a na strane druhej môže podliehať tvarovým zákonitostiam.

Hudobná predstava - hudobné snenie v bdelom stave je determinované aj hudobnou pamäťou a hudobnou skúsenosťou. Takého poslucháča predstavuje vo svojej experimentálnej typológii hudobného vnímania a prežívania Poľka J.W. Koblewska, ktorá ho ďalej opisuje ako poslucháča, ktorý sa vyznačuje prevahou predstáv počutej hudby uchovávaných pamäťou z predchádzajúcej percepcie v kombinácii s novými predstavami vzniknutými za účasti fantázie.

Je všeobecne známe, že napr. Čajkovskij mával akúzy - predstavy hudby. On však svoje predstavy následne transkripciou ponúkal na interpretáciu. Do akej miery sa zhodovali jeho predstavy - akúzy s definitívnym akustickým predvedením, nie je podstatné. Podstatná je otázka, ako môže transkribovať svoju predstavu hudby tzv. dobrý poslucháč z T. W. Adornovej typológie hudobných vnímateľov, ktorý síce nemá hudobné vzdelanie, ale rozumie hudobnej reči a vníma význam a obsah. Ako môže transformovať hudbu zo svojej mysle do znejúceho zvuku, ak hudobné vlohy priamo závisia od anatomickej stavby, typologických zvláštností sluchového analyzátora a jeho nervovej projektibility v mozgu, od schopnosti tónovej diferenciácie a analýzy vo vnútornom uchu a jeho dotvárania v sluchových centrách mozgovej kôry.

Jednou z možností transkripcie sú nové technológie, ktoré umožňujú prekonať bariéru technického prepisu hudobnej predstavy, čo však samo osebe nezaručuje kvalitu takto vzniknutého diela. Individuálna hudba zväčša zohráva svoju úlohu jedine pre tvorcu a je preňho aj veľkou satisfakciou (pozri časť The Brain opera). Nie je to poloha muzikoterapie, nie je to absencia komunikácie s okolím. Je to hľadanie a nájdenie hudobného satori. **Kolektívna improvizácia v akúzach by sa stala najpríjemnejšou a najpohodlnejšou formou hudobnej komunikácie.**

Hľadanie hudby bez zvuku

Friedrich Nietzsche chcel svoju predstavu o interpretácii mysleného prostredníctvom hudby použiť na manipulovanie davom a získanie moci, keď povedal: „Prahnem po majstrovi hudobného umenia, aby sa odo mňa naučil mojim myšlienkam a prenášal ich potom svojou rečou: tak preniknú ľuďom lepšie k sluchu i k srdcu. Pomocou tónu sa dajú zviesť ľudia ku každému omylu a ku každej pravde: kto by dokázal vyvrátiť tón.“ (*Radostná veda*, 106). Mal Nietzsche na mysli transkripciu mysleného v hudbe? Mal na mysli aj transkripciu myslenej hudby? Podobných predstáv by sme mohli nájsť mnoho v rôznych historických obdobiach. Jednu z nedávnejších uvádza Marvin Minsky vo svojej publikácii *Konštrukcia mysle (*str. 49): „Existuje nádherný román Alfreda Bestera The Demolished Man, ktorý opisuje, ako pesničkári budúcnosti dovedú tvorbu rýmovačiek na úroveň, že ich možno použiť na mentálnu vraždu. Obeť zmučená takou melódiou nie je schopná robiť nijakú užitočnú prácu a musí si najať špecializovaného terapeuta, aby jej pomohol odstrániť túto melódiu z pamäti.“

Prelomovou a najdôležitejšou skladbou súčasnej vážnej hudby je skladba Johna Cagea *4´33´´* ticha, ktorá je modlitbou hodnou 20. storočia, hoci sa zdá iba recesiou. Jej hudba sa realizuje v akustických, konkrétnych zvukoch pri interpretácii, ale aj

v poslucháčových predstavách hudby v tomto krátkom a vypätom okamihu. Aká hudba by mohla znieť v mysliach poslucháčov, keby vedeli, že túto skladbu interpretuje napr. Leonard Bernstein alebo Herbert Von Karajan?

Na Cagea nadväzujúci umelci Fluxusu vo svojom útoku proti malomeštiackemu hudobnému vkusu ponúkli svoj názor na ticho v hudbe, na interpretáciu myslenej hudby, respektíve myslenie o hudbe, ktoré považovali za hudobný prejav. V predstavení Emmeta Williamsa z roku 1961 performer čakal na reakcie z publika a tie napodobňoval. Mioko Schioma v roku 1964 realizovala *Miznúcu hudbu pre tvár* so striktnou inštrukciou: „Úsmev ..... koniec úsmevu", keď stratu úsmevu chápe ako istý druh hudby. V koncerte Tomasa Schmita interpret rozdá publiku kúsky papiera bez vysvetlenia a čaká päť minút. Ticho čakania aj šum v hľadisku je mu hudbou, ktorú si predstavoval. Čakanie sa na jednej strane vzťahuje na reakciu diváka a na strane druhej na možnú prítomnosť hudby v čistom papieri a jej transformáciu do komunikatívnej podoby. Podobne La Monte Young vo svojej *Kompozícii č. 6* (1960) posadil účinkujúcich na javisko, aby sa správali ako publikum, t.z. počúvali a pozerali, čo robia návštevníci. Cieľom je hľadanie estetického zážitku v narušení očakávania, vo vyvedení poslucháča zo zaužívaného stereotypu. Literárno filozofický (tautologický) text sa tu chápe ako hudba na interpretáciu, kde oveľa dôležitejšiu úlohu zohráva myslenie o hudbe ako predstava hudby samotnej na základe textu.

Český umelec Milan Knížák v roku 1978 formuloval koncept *„Hudba tušená - hudba myšlená"* takto: „Niekedy je pri hudobných konceptoch význam hudby zosilnený, inokedy zas potlačený tak, že prestáva znieť. A my počujeme vnútorným uchom niečo, čo je až za hluchotou. Premýšľaj o všetkom ako o hudbe: o okolitej realite, o všetkých druhoch umenia, o svojom živote, o životoch ostatných, o živote vôbec, o existencii, o ... atď."

La Monte Young po svojom fluxusovom období dospel k narábaniu s dlhými tónmi. Jeho koncept „celkom sa oddať zvuku" má za cieľ dosiahnuť stav mysle a pomocou zvuku pocítiť silu univerza. Teda preniknúť do znejúceho zvuku, byť súčasťou zvuku, mysľou byť v univerze, ktoré je v mysli, teda byť zvukom svojej mysle pri načúvaní ticha, resp. prírodným zvukom údolí, mora, rovín a hôr. Aby človek zakúsil túto esenciu, Young považuje za nutné dlho držať tóny. Snový dom La Monte Younga, v ktorom znie konštantný zvuk mesiace, roky, desiatky rokov, považuje za pravé miesto pre tvorbu umelca.

Paralelne s konceptom predstavy hudby sa miesia koncepty ticha v hudbe, ktoré sú však svojím zámerom diametrálne odlišné. Formálna blízkosť diel však núti k ich uvedeniu a následnej komparácií konceptov:

- John Cage skladbami *4´33´´* (1952), *0´00´´* (1962), ktorá môže byť zosilňovaná na maximum, a *Tacet* (1960), ktorá môže byť prevádzaná akýmkoľvek nástrojom a môže trvať akokoľvek dlho, postavil oltár tichu.
- Harry Flint z hnutia Fluxus v roku 1961 realizoval vizuálnu partitúru inštrukciou, kde na kartičke bolo napísané: *Inštrukcie pre túto skladbu sú na opačnej strane tohto listu*".
- Mieko Shiomi *A musical Dictionary of 80 peoples around Fluxus* (2002) vytvoril hudobné portréty, citácie a interpretácie členov hnutia Fluxus, pričom v kompozíciách použil tóny, ktorých označenie (meno) sa nachádza v mene umelca. Umelkyni Yoko Ono tak pripadla tichá hudba.
- Ken Friendman (*Zen For Records*,1966) realizoval 16mm fonograficky prázdny záznam, ktorý je poctou Nam June Paikovi.

- Sarajevský konceptualista Braco Dimitrijevic (*His Pencil´s Voice*, 1973) ostrou ceruzou kreslil špirálu do kartónu, čím vytvoril gramofónovú platňu pre ľubovoľné rýchlosti.
- Steve Reich (*Pendelum Music*, 1968) využil spätnú väzbu, keď visiaci mikrofón nad reproduktorom krátko zahučí, druhá interpretácia vznikla v r.1969 za účasti Bruce Naumanna, Michaela Snowa a Richarda Sierra. Takým istým princípom si zahral vo svojej akustickej inštalácii aj rakúsky hudobník W. Reiter na sympóziu Hammerschlag (1991).
- Pierre Huyghe (*Portion du Silence*, 1997) za-zoomoval digitálnu nahrávku 4´33´´ Johna Cagea a predtým nepočuteľné zvuky zapísal pomocou tradičnej notácie.
- Mathmos (*Always three words*, 1998) nechal dve vysielačky so zapnutým vysielaním a iné so zapnutým prijímaním boli približované k magnetofónu, čím vznikala interferencia.
- Yves Klein (*Symphonie Monochromenblue*,1957) v druhej vete skladby necháva 20 minútové ticho ako hudobný ekvivalent jeho monochromatickej maľbe.
- Z ostatných spomeňme *In Futurum* (Ervín Schulhoff, 1919), *Silent Player* (John Cage, 1949, nerealizované), *Quite Coffe* (Alvin Lucier), *Unused Space* (Christian Marclay), *Still Life #5* (James Whitehead – aka Jliat, 2000), *Blank Tapes* (Reynols, 2002), *Static Language Sampler* (Language Removal Service , 2003), *S* (Matt Rogalsky, 2002), *Stille-Landschaft* (Jens Brand, 2002), *Supreme Silence* (Peeter Vähl, 1999) a mnohé iné, ktoré sú viac o výskume a koncepte ticha ako o koncepte predstavy hudby, napriek tomu, že ticho majú spoločné. (Dworkin 2006)

Za proto-inštrukciu k realizácii ticha by sme mohli považovať aj zvukovú poéziu Vasilia Gnedova *Smrť umenia* (1913), v ktorom nabáda nahlas čítať hárok nepopísaného papiera.

Paralelu k tichu by sme mohli nájsť aj vo vygumovávaní kresby Willhelma de Kooniga Robertom Rauschenbergom, ktorý parafrázoval podobnú akciu dadaistov André Bretona a Francoisa Picabiu, ktorému Breton vymazával, čo práve nakreslil.

Inou formou navodzovania hudby, hudobného zážitku a hlavne hudobnej predstavy sú výtvarne alebo konceptuálne (filozoficky, ideovo) riešené grafické partitúry. Tieto vizuálne riešené impulzy k zvukovej predstave majú stimulatívny účinok hlavne pre prvodiváka - človeka, ktorý sa s nimi stretáva po prvýkrát. Vnímanie impulzu ako satori - náhle osvietenie - môže byť silným zadosťučinením.

Nové technológie a mozgové opery

David Cope je autorom počítačového programu EMI, ktorý po 207 rokoch zložil štyridsiatu druhú symfóniu Wolfganga Amadea Mozarta. Skladba je podľa odborníkov svojou kvalitou porovnateľná s inými dielami Mozarta. David Cope je aj hudobným skladateľom a pomocou programu EMI komponuje vlastné skladby tým, že mu k analýzam zadáva svoje predchádzajúce kompozície. Výstupy z programu koriguje cez program niekoľkokrát. Ak chce byť trochu stravinskejším, zaradí popri analýze svojej skladby aj nejaké Stravinského časti a EMI mu nakombinuje, naklonuje a nasimuluje stravinskejšieho Copeho. Kvalitu však musí vybrať spomedzi haldy diel sám autor – je to pod 10 percent, ale tie sú skvosty.

Predstavme si, že by ste mali takýto program a dokázali by ste technicky zvládnuť prenos neuroimpulzov realizujúcich akúzy hudby. Na festivale *Ars Electronica* (1997) v rámci sympózia referoval Peter Fromherz o možnosti prepojenia neurónov a silikónov, teda o priamom zalinkovaní ľudského mozgu na počítač. V tomto prípade by išlo o definitívne zrušenie tzv. opto-mechanickej cesty pri komunikácii mozgu a počítača (klávesnica – ruka, oko – obrazovka). V roku 1990 sa realizovalo prvé čisto elektrické spojenie nervovej bunky so silikónovým tranzistorom, v roku 1994 to už bolo spojenie silikónových štruktúr s nervovou bunkou, pri ktorom elektronické napäťové impulzy priamo pôsobili na elektroniku čipov. Je možné, že ďalší vývoj spojenia bude, podobne ako klonovanie ľudí, pozastavený a nenaplní sa sci-fi mýtus o „čipoch v mozgu" alebo „na mozog napojenom robotickom počítači".

V rámci konceptu hudby v predstave prejdime k reálnejšiemu a už prítomnému riešeniu, ktoré predstavil Tod Machover v rámci podujatia Ars Electronica 1996. Projekt *Mozgová opera* je založený na textoch a myšlienkach Marvina Minského (*The Society of Mind*), a technologických inovácií **Massachusetts Institute of Technology – Media Lab** v Bostone a je najväčším prezentovaným projektom, ktorý obsahoval nové prvky v interaktívnom umení. Spolupráca a interaktivita umelcov, vedcov, hudobníkov a technológov priniesla svoj výsledok v komplexnom interlinked, adaptive sound/image/network environment. Je to jedna z predstáv, ako sa priblížiť k idei Marvina Minského, že „v budúcnosti, keď bude možné mať lepšie prístroje na čítanie mozgu, bude azda možné, že ľudia poveria skladateľov, aby vytvárali diela určené nie publiku, ale presne určeným zákazníkom. Potom sa možno bude považovať za majstrovstvo napísať dielo, ktoré bude zbožňovať len tento jediný zákazník a ktoré sa bude protiviť všetkým ostatným" (Minsky 1996, s. 49).

Tod Machover pri komponovaní dal 40% priestoru aktívnym poslucháčom. Jeho koncept zohľadňuje chuť každého človeka aspoň raz zložiť hudbu, a tak vytvoril hyperinštrumenty, ktorých ovládanie umožňujú už aj najelementárnejšie telesné pohybové činnosti človeka. Nástroje, ktoré tvoria tzv. „*Mind Forest*", sú konštruované tak, že je ľahké sa naučiť na nich hrať. Napríklad *Hovoriace stromy* používajú nahratý hlas Marvina Minského, a ich výber ovplyvňuje interaktívna komunikácia poslucháča. *Spievajúce stromy* prijímajú jednoduchý popevok poslucháča cez mikrofón, ktorý sa reprodukuje spolu s dotváraním hudobnej „aury". *Rytmické stromy* umožňujú údermi rúk spúšťať predpripravené samplingy fragmentov hudobných diel, vokálov alebo elektronicky manipulovaných zvukov. *Melodický stojan* umožňuje pohybom ruky vykresliť melódiu, ktorá zaznie ako remix fragmentov prekomponovaných častí *Brain Opera*. Zaujímavosťou bola aj otvorenosť voči priamym vstupom z internetu, ktoré dovoľovali upravovať finálnu podobu skladby.

Počas celého dňa sa zbierali hudobné vstupy aktívnych poslucháčov zo všetkých hyperinštrumentov, v priebehu hodiny sa mixovali podľa určenej štruktúry a večer bol koncert, ktorý pozostával na 60 percent z autorskej kompozície Toda Machovera a 40 percent tvorili modifikácie realizované vstupmi cez internet počas dňa na nástrojoch.

Koncert je hudobným dielom slobodného a aktívneho obecenstva, kolektívnej improvizácie, založenej na spontánnom aj premyslenom používaní zvukotvorných hyperinštrumentov na báze samplingu. Koncept počíta s vytváraním vlastnej počítačovej a elektroakustickej skladby na základe pocitov vtiahnutého diváka. Tento koncept je krokom k vytváraniu vlastných „Home Opera" (Domácich opier), ktoré budú pre každého tvorcu intímne. Budúci „nie-profesionálny" milovník hudby sa môže stať skladateľom a svoju hudbu si môže pridať k počítačom animovanému

filmu aj s použitím známych hereckých osobností, ktorých si dnes, podobne ako knihy, tiež môže doma vyrobiť. To všetko môže cez internet distribuovať vo vlastnom „home-page" programe. Zmyslom nie je spájať hudbu, text, obľúbené melódie, myšlienky a spomienky, ale ako naša myseľ premení tieto fragmenty na koherentný postoj k svetu realizovaním svojej archetypálnej hudby v mysli.

V tomto zmysle môžeme citovať Johna Cagea: „Môžete si predstaviť hudbu ako reprezentanta takej society, v akej by ste chceli žiť".

Dodatok: Hudba v predstavách koncepty a kompozície Michala Murina – autorský text

1. ***Hry hier,*** 1985, východiskový manifest a jeho dodatky, – Opera odpadu[1]
2. ***Archeomusic*** – Bukovohorská kultúra, Pamiatky a súčasnosť, rituálno-mystico-duchovne prežitá hudba prírodného materiálu, medzi konkrétnou hudbou a predstavou hudby spájajúcou minulosť s prítomnosťou, 1986[2]
3. ***Heavenism****, jednoslovný manifest, 1987*[3]
4. ***Visual Composition - Music in my mind****,* 1987, meditačná, „new-ageovská" textová partitúra s inštruktážami k intuitívnemu „egodeistickému" rituálu a hudobnej performancii, [4]
5. ***Skladby pre vysoké frekvencie:*** Používajte len zvuky nad 15 500 MHz, textová partitúra, (1989)[5]
6. ***Ticho*****:** Zobral som si termosku s čajom do hôr. Vyliezol som na vrchol, nalial som si čaj do šálky, pomaly som približoval šálku k ústam a počúval zvuky. Keď som sa dotkol perami čaju, bol už zamrznutý. (Akcia, 1990)[6]
7. ***4 roky a 33 mesiacov*** (1987) – „ako poctu Johnovi Cageovi vytvoril niekoľko hudobno-divadelných konceptov – inštrukcií na tému ticho a jeho hluk. Vo februári 1987 ako „privátnu akciu bez dokumentácie" realizuje cestu vlakom (odkaz na známu fotografiu Cagea vykláňajúceho sa z vlaku) z Bratislavy do Prahy s platňou Nichi Nichi Koriko Nichi. O tejto akcii „bol ticho *4 roky a 33 mesiacov*" nevynímajúc kurátora výstavy *Hommage a Cage* Jozefa Cseresa, ktorý výstavu pripravil pri príležitosti návštevy Johna Cagea v Bratislave (1992)."[7]
8. ***Some types of silence*** *(1999)*, konceptuálna textová partitúra: Vyber niekoľko rôznych tích z rôznych kompozícií a konceptuálnych projektov o tichu. Urob z nich sekvencie, samplingy. Laptop odpoj od reprosústavy. Realizuj remix rôznych tích. Recorder maj zapnutý, ale vypni mikrofón. Koncert nahrávaj videokamerou s vypnutým mikrofónom a zakrytým objektívom.
9 ***4 generácie a 33 rokov mlčania*** (2008), text z cyklu ***Z náhrobného kameňa*** – idea, textart, kedy na náhrobnom kameni, resp. v smútočnej reči bude citovaný text autora v znení: Mlčte o mne 4 generácie a 33 rokov.

Pri sledovaní genézy projektu umenia „iba v predstavách" a jej časti „hudby v hlave" Michal Murin formuluje problém už vo svojom východiskovom koncepte *Hry hier* (1985). „Umenie v predstavách" neskôr graduje v poslednej práci tohto cha-

1 Uverejnené samizdatom, 2 výtlačky, 1988, Bratislava
2 *Avalanches 1995–95*, s. 96
3 Archív Ladislava Agnesa Snopka (1986)
4 Visual Composition (1989)
5 *Avalanches 1995–95*, s. 53
6 Tamtéž, s. 53
7 Rachel Rosenbach: Michal Murin, in: Tamtéž, s. 96

rakteru *Visual Composition* o dva roky neskôr. Koncept *Hry hier* počíta s predstavovaním si vytvorenia inšpiratívneho priestoru na tvorbu a fyzickú prítomnosť participienta akcie. Toto „vplyvoprostredie" by malo ponúknuť inšpiráciu akejkoľvek tvorivej osobe už aj tým, že aj ona by bola spolutvorcom inšpiračného prostredia, ktoré tiež nazýva „Chaoticulum Vitae" alebo „emóciotvorný chaos". Už samotné „vplyvoprostredie" je wagnerovským Gesammtkunstwerkom. Navyše je aj generátorom, chrličom zážitkov, vplyvotvorných impulzov na dosahovanie permanentného „satori", ktoré Murin nazýva „momentiády". Pulzujúca plejáda týchto momentiád vytvára sublimujúci, hmlovinovitý útvar, ktorý má svoj priestorový tvar – „art-eder" (ako napr. pentaeder). Tento útvar je esenciálnym vydestilovaním umeleckého „Luxu". Murin zámerne používa terminológiu pripomínajúcu astronómiu, pretože podľa tejto ním konštruovanej predstavy (z roku 1985) je umenie vznášajúci, plynúci a pulzujúci útvar, ktorého hranice tvoria predstavy o ňom. Každý umelec si ho vytvára sám. Hudobník si napr. sám vytvára priestorový útvar, v ktorom je definovaný zvuk – je to akýsi „zvukový objekt" – n-éder, pričom n- je závislé od sebadefinovania umelca.

Výber hudby na realizáciu Hry hier v roku 1985 prechádzal cez melodickú hudbu ďalej k free-jazzu, Liggetimu, Stockhausenovi až k zvukovým variáciám, počítačovej a elektroakustickej hudbe až k akusticky hluchému priestoru. Toto akustické prostredie samozrejme spolu s vizuálnymi prvkami vytvára možnosť prežívania tvorivých zvukových predstáv. Transverzálnym surfingom po hudobných impulzoch a momentoch u všetkých participujúcich vzniká výsledná skladba ako výsledný produkt „vplyvoprostredia". V Murinovom koncepte však výsledok existuje len v hlavách jedincov a absentuje jeho uchopiteľnosť, teda zvukový záznam na ďalšie interpretovanie. V tomto štádiu ho to však nezaujímalo. Realizácia projektu Hry hier spočívala v umožnení čítať koncept vo vytvorenej atmosfére.

„Hudbu v hlave" ďalej formuje vo svojej „archomusic" kompozícii, kde hudobná predstava v nekonkretizovanej podobe spája človeka s dávnou minulosťou cez tušené zvuky a hudbu kolektívneho nevedomia uchovanej v hline. Následným projektom „hudby v mysli" spojená s prežívaním najvyššej hudby reprezentovanej individuálnym, dlhým, pulzujúcim a postupne gradujúcim tónom až do priestoru jeho mimosluchového vnímania. Túto hudbu prezentuje ako vysvetlenie k jednoslovnému manifestu HEAVENISM.

Tieto sebareflektívne koncepty a idey privádzajú Murina k rozsiahlej a najprezentovanejšej práci „Vizuálna kompozícia - hudba v mojej hlave". Kompozícia je ucelená a privátna konštrukcia vesmírno-duchovného systému a sú v nej základné iniciačné inštrukcie, ktoré definujú priestor mysle interpreta. Autoreligiózny-egodeistický-individuálny, intuitívny duchovný poriadok je systém vnuknutý vnútorným prežitím. Nad všetkým vnímaním, žitím, memorovaním, meditovaním a bytím sa vinie permanentná „hudba v hlave", ktorá je jednotiacim prvkom. Táto kompozícia sa realizovala pri Baltickom mori (1987) pred šiestimi náhodnými divákmi. V roku 1989 a 1991 ju verejne realizoval austrálsky hudobný skladateľ Ross Bolleter na letnom workshope improvizovanej hudby na pobreží oceánu pri západ slnka a partitúra bola uverejnená aj v austrálskom hudobnom časopise EVOS.

V týchto niekoľkých konceptoch išlo Murinovi o univerzálnu hudbu v mysli, ktorá bola určená iba pre aktéra-tvorcu. Opodstatnená obava, že transkripciou, resp. následnou tradičnou interpretáciou by sa individuálne sakrálna hudba v mysli stala profánnou, žartom, karikatúrou a následne sklamaním. Takže v konečnom dôsledku aj keď uvažuje o transkripcii „mozgohudby" pomocou „superanalyzátora", je voči týmto krokom rezervovaný už v konceptoch.

ARTaéder – hudbou v hlave definovaný priestor ako hmlovina momentiád sa u Murina v koncepte zhoduje s definovaním „zvukového priestoru" v diele Knowbotic Research, predstavenom mimo iného aj na Ars Electronica v roku 1993. Fragment skladby je matematicky definovaný v simulovanom počítačovom priestore. Pohyblivý bod, spúšťač zvuku v tomto priestore naráža do kriviek, rovín alebo objektov, ktoré zvuk definujú, resp. ktoré sú zvukom determinované, a tak zvuk dekonštruuje, fragmentarizuje a v konečnom dôsledku ho opäť rekomponuje zo zvukových fragmentov.

Je potrebné uviesť aj to, že predstavy o „vplyvoprostredí" v koncepte Hry hier sú formálne blízke skúmaniam účinkov halucinogénnych látok v umelecko-komunálno-sociálnom prostredí, ktoré raelizovali vedci a umelci v USA v šesťdesiatych rokoch. Murin sa na rozdiel od nich k tomu dostáva introvertne introspektívnym pozorovaním. Na rozdiel od výtvarných umelcov svoje „vplyvoprostredie" ponecháva iba v predstavách a nesnaží sa ich doviesť do realizácie hlavne preto, že v mysli je možné rýchle surfovať po predstavovaných priestoroch a meniť ich. Tento rýchlo strihaný „videoklip" inštalácií a prostredí v mysli, v ktorých sa dá „lietať", môže mať určité prednosti pred prostredím realizovaným výtvarníkom hlavne s ohľadom na premiestňovanie pozorovateľovho tela. Tento princíp vizuálneho „lietania" z detských snov sa stáva uchopiteľným prostredníctvom virtuálnej reality tak ako sa prostredníctvom samplingu stáva uchopiteľným hudobné „lietanie".

Literatura

Archív Ladislava Agnesa Snopka, 1986

Avalanches 1995–95 (1995), ed. M. Murin, Bratislava: SNEH – Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu

Dworkin, Craig Douglas (2006). Neslyšená hudba, In.: *His Voice* 3

Minsky, Marvin (1996). *Konštrukcia mysle*, Bratislava: Archa

Visual Composition (1989). Partitúra, uverejnené v *EVOS Music*, Perth, West Australia

Summary

Text is about silence in music and intermedia works: cultural antropology, drogs, images, sound visions and regular compositions and concept with the silence. As apendix, there is also a list of authors own project incorporating the silence to artworks during last 20 years.

MgA. Ing. Michal Murin, ArtD.
Vedúci ateliéru audiovizuálnej tvorby
na Fakulte výtvarných umení Akademie umení v Banskej Bystric.
Venuje sa konceptuálnemu a intermediálnemu umeniu,
umeniu nových médií, performancii a sound artu.
Kontakt:
murin@aku.sk
www.fvu.aku.sk

Niekoľko poznámok k hudobnej mediamorfóze

Rastislav Podpera

Na pôde Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied sa v ostatných rokoch rozvíja záujem mladých muzikológov o skúmanie problematiky hudby a médií. Ambíciou našich výskumných projektov je vedecky vysvetliť aspoň najvýznamnejšie javy, ktoré súvisia s hudbou v širokej oblasti mediálnej kultúry. Intermedialita sa v rámci hudobnej kultúry prejavuje predovšetkým v tom, že hudba je stále viac spájaná s inými druhmi umenia a inými kultúrnymi produktmi, napríklad s televíziou, videom. Je neoddeliteľnou súčasťou tzv. multimediálnej zábavy.

1.

Ak hovoríme o hudbe v rozhlase, treba pripomenúť, že rozhlas mal od počiatkov svojej existencie dôležitú kultúrno-výchovnú funkciu. Pritom hneď vzniká otázka, či je to tak aj dnes, keď podlieha rôznym komerčným tlakom a konformuje sa globalizačným trendom. Z hľadiska vplyvu na recipienta i z hľadiska spotreby patrí rozhlas medzi najsilnejšie médiá hudobného priemyslu.

Dominantným žánrom, ktorý vysielajú komerčné, ale aj tzv. verejnoprávne rozhlasové stanice, je moderná populárna hudba zahraničnej i domácej produkcie (najmä strednoprúdové štýly rocku a popu). Obľúbenosť recepcie populárnej hudby z rozhlasu vzrastá približne od dvanásteho roku života a kulminuje okolo dvadsiateho piateho roku. Ak tento spôsob hudobnej spotreby v dospelosti nepokračuje, rozhlas zaznamená poslucháčske straty. Študentský vek je časom, kedy hudba preberá v živote mnohých najdôležitejšiu úlohu. Ak rozhlasová stanica nespĺňa očakávania a predstavy zodpovedajúce úrovni ich hudobného vedomia, vyhľadávajú iný zdroj hudobného vyžitia. Preto rozhlas šíri najmä masovo žiadanú produkciu, t. j. aktuálne módne hity (obvykle s krátkou životnosťou) alebo staršie, časovo overené kompozície, tešiace sa dodnes vysokej obľúbenosti.

Audio-vizuálnym konkurentom rozhlasových hudobných staníc sú televízne hudobné kanály, ktorých recepcia sa od vnímania hudby z rozhlasu často takmer neodlišuje.

Adolescenti, ktorých sympatie sa odkláňajú od hlavného prúdu komerčnej hudobnej scény, uprednostňujú počúvanie reprodukovanej hudby z vlastnej fonotéky a navštevujú hudobné podujatia zamerané na nimi preferovaný hudobný štýl. Ide najmä o sympatizantov tzv. tvrdej hudby, alternatívnych prúdov a iných menšinových žánrov. Rozhlasové šírenie tejto hudby je u nás výnimkou, vo svete sa na ňom podieľajú úzko vyhranené súkromné a sponzorované rozhlasové stanice. Poslucháči s užšie vyhraneným hudobným vkusom majú vo vyspelých západných krajinách oproti nášmu poslucháčovi viac možností, čo súvisí aj s kvantitatívne väč-

ším zastúpením jednotlivých vkusových vrstiev. Napríklad množstvo rozhlasových staníc sa špecializuje na typy hudby ako oldies, albumovo orientovaný rock, jazz, country, urban music, hitovú produkciu pop music, hudbu klasickú (tzv. vážnu), filmovú, duchovnú. Niektoré stanice sú orientované nielen žánrovo, ale dokonca hudobnofunkčne (napríklad britská rozhlasová stanica Heart, zameraná iba na romantické a smutné piesne). Médiá reflektujú potreby a požiadavky vkusových skupín: čím väčšia je požiadavka na určitý typ hudby, tým viac masmédií sa mu venuje. Tento vzorec je príkladom všeobecnej korelácie, existujúcej aj v ostatných odvetviach hudobného priemyslu. Kvantitatívny vzťah poslucháčskej základne a existencie profilových médií sa v spoločnosti môže odrážať aj v ďalších faktoroch ako je množstvo profesionálnych hudobníkov (aktívnych na danom území), počet produkovaných nahrávok alebo mediálna propagácia podujatí. Ak zvážime globalizačné trendy, v krajine ako je Slovensko je konkurencieschopnosť menšinových žánrov a alternatívnych médií značne problematická.

2.

Ako muzikológ zameriavajúci sa najmä na funkcie hudby v aktuálnej kultúre by som rád uviedol niekoľko poznámok k javu, ktorý nazývame mediamorfózou, t. j. k formovaniu vkusu a postojov k hudbe médiami, a osobitne k jeho dynamike. Dynamiku mediamorfózy ilustrujem na siedmich príkladoch.

2.1

Rozvoj technológií spôsobil, že hudobný priemysel podnecuje masovú kultúru ako opozíciu voči individuálnej kultúre. Adorno pred niekoľkými desaťročiami – práve s ohľadom na autentickosť a individuálnosť pravého umenia – poňal ideu kultúrneho priemyslu poctivo negativisticky, vidiac jeho nebezpečenstvá v masovej produkcii, riadenej z najvyššej úrovne (t. j. od manažmentu k poslucháčovi).[1] Žiaden zvláštny význam sa nepripisoval osobitým zákonitostiam hudobnej recepcie jednotlivca. Už tu sa začal kultúrny priemysel pokladať za zdroj fetišizmu tovaru, v našom prípade hudobných produktov. Dnešné prejavy hudobného fetišizmu podrobnejšie analyzujem vo svojej monografii Quo vadis musica: premeny sociálnych funkcií hudby (Bratislava: Veda, 2006), a to z troch aspektov: sociálneho, kvantitatívneho a akustického. Prvý príklad teda ukazuje, ako *masová produkcia vedie k hudobnému fetišizmu*.

2.2

Na druhej strane Benjamin videl v technologickom a umeleckom progrese otvorené možnosti pre demokraciu a emancipáciu. Reprodukciou sa hudobné produkty „oslobodzujú“ a hudba sa vymaňuje zo starých tradícií a rituálov (Benjamin 2002). Opúšťa vžité funkcie, používa sa v nových kontextoch. Adornova negativistická vízia kultúrneho priemyslu a Benjaminovo zdôrazňovanie „oslobodenia“ a voľnosti, sa stali základom povojnovej diskusie o masovej kultúre. V 60. rokoch 20. storočia vznikol pojem informačný priemysel a začalo sa hovoriť o medzinárodnej kultúre ako jednej zo záujmových oblastí globálneho rozvoja. Druhý príklad teda ukazuje *vymanenie sa hudby z pút tradícií vďaka demokracii a emancipácii*.

1 Koncepcia kultúrneho priemyslu bola prvýkrát vyslovená v 30. – 40. rokoch 20. storočia na pôde Frankfurtskej školy. (Adorno – Horkheimer 1991)

2.3

Hudobnému priemyslu dominuje štandardizácia. Médiá pestujú a podporujú homogénny vkus populácie prostredníctvom masovej propagácie užšieho výberu z aktuálnej tvorby populárnej hudby. Tvorcovia, zlomení tlakom konformity, spoločenskej objednávky či vidinou masového úspechu smerujú k univerzálnym a globálnym hudobnoštýlovým riešeniam. Dôsledkom štandardizácie masmediálnych obsahov sú čoraz menej výrazné rozdiely v hudobnom vkuse, a to na úrovni lokálnej, regionálnej i národnej. Pod vplyvom globalizácie kultúry slabne spätosť hudobnovkusovej stratifikácie obyvateľstva so sociodemografickými faktormi. Vieme, že hudobný vkus sa nevyvíja izolovane; je predmetom celej palety spoločenských vplyvov. Dnes však už nielen rodinných, rovesníckych, socializačných, ale čoraz viac mediálnych. Tretí príklad teda ukazuje *dynamický vývoj od štandardizácie ku globalizácii*.

2.4

Jednou z charakteristických čŕt globalizácie umenia je synkretizmus. Prežívame obdobie globálne stimulovanej akulturácie: do nášho domáceho prostredia populárnej hudby vstupuje kultúra prevažne anglo-americká. Obraz postmoderny sa v priebehu vývoja kryštalizuje do dvoch pohľadov, ktoré sú ako dve strany jednej mince: na jednej strane väčšia rôznorodosť, tolerancia voči všetkému novému a inému, čo môžeme chápať ako novodobú umeleckú koncepciu; na druhej strane určitá nevyhranenosť, povrchné preberanie motívov z rozličných epoch a kultúr, ktoré sa miešajú do neuchopiteľnej zmesi duchovna (napríklad filozofia a hudba New Age; neuchopiteľnej preto, lebo jej jedinou ideológiou sa stáva konzum). Štvrtý príklad teda ukazuje *prechod od synkretizmu k nevyhranenosti a povrchnosti*.

2.5

Na margo uniformity kultúry existuje názor, – a naznačujú to aj niektoré globálne výskumné výsledky – že pôvodná vysoká kultúrna diverzita bude v budúcnosti nahradená jedinou spotrebnou globálnou kultúrou.[2] Prieskum trhu hovorí o globálnych elitách a globálnych stredných vrstvách, zdieľajúcich rovnaký spotrebný štýl. Hudobný priemysel a pop music ako jeho najvýnosnejší obchodný artikel – v ostatných sedemnástich rokoch napríklad v podobe trendu umelých dievčenských či chlapčenských kapiel (so starostlivo producentmi naprogramovaným imidžom) predurčených na rapídny vzostup (a obvykle krátkodobý úspech) – sú poháňané a riadené mohutnou vrstvou svetovej populácie adolescentov. Vplyvom zvýšenej koncentrácie moci dochádza k selekcii obsahov vysielaných masmédiami, čo vytvára silný tzv. hlavný prúd a posilňuje štandardizáciu hudobného povedomia, vkusov, poznatkov o hudbe a pod. Globálna kultúrna politika sa orientuje na mládež ako na majoritného konzumenta populárnej kultúry. Kultúra mladých je celosvetovou mocou, šírenou masmédiami. Používajú sa pojmy ako global teens (desiatky či stovky miliónov 15-20 ročných ľudí zdieľajúcich global space – svet jedinej pop kultúry, pričom hltajú rovnakú hudbu a videoklipy a robia vysoké tržby dizajnérom tričiek a iných reklamných produktov) a pod. Hudobný život mládeže, poznačený kultúrou médií, sa riadi sloganom hudobnej stanice MTV „Jeden svet – jedna hudba" (Scruton 2003, s. 129). Masmédiá napĺňajú vedomie más opakujúcimi sa, stereotyp-

2 Ekonomická integrácia akceleruje uvoľnenie trhu a spôsobí príliv nového tovaru, ktorého spotreba bude posilňovaná agresívnou reklamou.

nými spôsobmi šírenia, komentovania a hodnotenia hudby, ktoré spoločnosť ochudobňujú. Každá stanica prináša takmer rovnakú zábavu. Piaty príklad teda ukazuje, ako *selekcia šírených obsahov vedie k silnému hlavnému prúdu*.

2.6

Oproti Adornovmu tvrdeniu, že štandardizácia nedáva spotrebiteľovi možnosť voľby a produkty sú mu vnucované, iný postoj reprezentuje Shils, ktorý zistil, že zisky hudobného priemyslu nebudú priamočiaro stúpať s produkciou množstva identických diel (Shils 1961, s. 1-27). Ako výsledok mohutného priemyselného potenciálu predpovedal naopak stále sa zvyšujúcu diverzitu kultúrnych produktov. Proces, podporujúci očakávanú diverzitu (dokonca v istom zmysle ju garantujúci) nazývame saturáciou trhu. Ide o jeden z najdynamickejších fenoménov súčasnej prekvitajúcej mediamorfózy. Príklad z praxe: Trhový úspech hudobnej skupiny či umelca so zaujímavým, osobitým „soundom" vedie ďalších interpretov k nekonečným imitáciám, až dôjde nasýteniu trhu. Táto saturácia potom predstavuje komerčnú výhodu pre iných hudobníkov, ktorí sa chystajú preraziť s niečím novým, podmanivým a originálnym. A znova nasýtia hudobný trh imitácie a znova musí prísť iná zvukovosť. Tento princíp sa neustále opakuje. Z toho vyplýva, že rast diverzity nie je spôsobený len ziskovými motívmi, ale vyprovokovanou kreativitou a stále podnecovanou inováciou. Šiesty príklad teda ukazuje *cyklickú inováciu inšpiračného potenciálu, ktorá prináša diverzitu*.

2.7

Napriek tomu, čo sme povedali, meradlom funkčnosti tohto systému sa do veľkej miery stávajú komerčný ohlas a finančné zisky. V popredí je kritérium módnosti. Relatívne úzky repertoár sa vo vysielaní opakuje, kým úspech trvá. Ak dnes medzi najdôležitejšie funkcie hudby patrí dekoratívna (tzv. background music), relaxačná, zábavná a tanečná funkcia, mohlo by sa zdať, že primárna estetická funkcia hudby ustupuje do úzadia. Vynárajú sa tu kacírske otázky, napríklad: Je estetická funkcia pre súčasnú hudbu prvoradá? Je v niektorých hudobných prejavoch vôbec prítomná? Je pri všetkých recepčných okolnostiach očakávaná? Dopustili by sme sa unáhlených súdov, keby sme estetickú funkciu pokladali v tzv. nižšej hudobnej kultúre apriori za neprítomnú. Pre vrstvy ľudí s málo rozvinutým vkusom aj menej hodnotná a banálna hudba spĺňa ich estetické požiadavky.[3] Konzumný prístup k hudbe ako k tovaru však smeruje k regresii recepcie, ktorej príznačným rysom je udržiavanie počúvania na infantilnom stupni, atomistické a disociované vnímanie hudby, vyladenie na šláger a pod. (Adorno 1964). Siedmy príklad teda ukazuje dynamiku *tlakov módnosti a komercie, ktoré vedú k regresii recepcie*.

3.

Masmédiá sa stali aj strojcami novodobých masových idolov. Rád by som sa zastavil pri fenoméne hudobných „celebrít". Zaujímavým javom aktuálnej kultúry je splynutie diela s interpretom. Donedávna bola pieseň oddeliteľná od interpreta, bola samostatnou hudobnou entitou, ktorá dávala zmysel sama osebe a ktorú si

3 „Vyhýbame sa odpornému, morbídnemu, banálnemu a sentimentálnemu, a ak nie, tak len preto, že sme to ako také nerozpoznali, čo samé o sebe svedčí o úpadku vkusu." (Scruton 2003, s. 64) Scruton vyslovuje názor, že žijeme vo svete, „kde je všetko na predaj, kde hodnota je cena a cena hodnota, kde sa city zamieňajú ako tovar a sentimentálny podvrh už nikto nerozozná od pravého diela" (s. 94).

poslucháči mohli osvojiť a potom ju opakovať, pokiaľ im to umožňovali hudobné schopnosti. U veľkého percenta súčasnej modernej populárnej hudby toto nie je možné. Nedovoľuje to samotná hudobná štruktúra i jej postprodukčné spracovanie. Hudba sa podrobuje množstvu miešania, strihania a ďalších technických postupov laboratórnej prípravy nahrávky, ktorá sa potom šíri médiami ako jedinečný produkt. Takúto tvorbu len ťažko možno dostupnými prostriedkami reprodukovať.

Hudobná sociológia tu nachádza obrátenú štruktúru interpretácie diela: interpret vytvára priestor, aby upozorňoval publikum nie na pieseň, ale na svoju individualitu. Stráca sa tradícia prednesu pochádzajúca z vážnej hudby, v ktorej spevák je interpretom („služobníkom") diela. Ako tvrdí Scruton, „priaznivci populárnej hudby sú pripravení o jeden z najdôležitejších darov ľudovej hudby – o dar piesne" (Scruton 2003, s. 136). Ak má typická súčasná populárna pieseň dávať hudobný zmysel, je takmer nemožné spievať ju bez sprievodu (viď karaoke). Samotná hudba je súčasťou procesu, pri ktorom sa z umelca či skupiny stáva idol. Dobre napísaná hudba vždy žila vlastným životom a vždy bola zaujímavejšou než osoba, ktorá ju reprodukuje.[4] Dnes sa stáva, že namiesto toho, aby účinkujúci bol prostredníkom k predstaveniu hudby, ktorá je v piesňovej tradícii celkom nezávislá, stáva sa hudba prostriedkom na predstavenie účinkujúceho.

Záver

Vieme, že médiá sú mocným nástrojom súčasnej kultúry; dobre poznáme lamentácie a varovania mnohých odborníkov pred ich účinkami. Mojím zámerom je podčiarknuť schopnosť masmédií dynamicky sa prispôsobovať vývoju spoločnosti, hudobnému vkusu a požiadavkám jej vrstiev, a zároveň ich formovať. Dnes už niet pochybností o tom, že absolútna väčšina recipovanej hudby sa spája s mediálnou, a nie živou produkciou, a s recepčnými situáciami v každodennom živote, nie s ideálnymi okolnosťami sústredenej recepcie v koncertnej sieni, ktoré predpokladá tradičná hudobná estetika. V tomto zmysle pred nami stojí nová, kvantitatívne závažná oblasť hudobnosociologického a hudobnoestetického výskumu.

Literatúra

Adorno, Theodor W. (1964). O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu. In: *Divadlo*, č. 1 a 2

Adorno, Theodor W. – Horkheimer, Max (1991). *The culture industry,* London: Routledge

Benjamin, Walter (2002). *Selected writings,* zv. 4.: 1938-1940, ed. M. W. Jennings – H. Eiland, Cambridge, Massachusetts; London: Belknap Press of Harvard University Press

Scruton, Roger (2003). *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*, Praha, s. 136

Shils, Edward (1961). Mass society and its culture. In: Jacobs, Norman (ed.): *Culture for the millions?: Mass media in modern society,* Princeton, NJ: Van Nostrand, s. 1–27

4 „Môžeme milovať L. Armstronga alebo E. Fitzgerald, obdivujeme ich však pre ich hudbu – nezbožňujeme ich hudbu kvôli nim" (Scruton 2003, s. 137).

Zusammenfassung

Versuch einer Darstellung von Grundprinzipien der Mediamorphose (d.h. die Formierung von Geschmack und Stellungnahmen zur Musik seitens der Medien) als einer aktuellen und dynamischen Erscheinung. Die Abbildung dieser Prinzipien anhand von Problemen des Musikgeschmacks, Wahrnehmung, Globalisierung, Musikindustrie und Verbrauchs, weiter im Gebiet der Musikgenres in Massenmedien und des Phänomens von „Musikprominenten".

Mgr. Rastislav Podpera, Ph.D.
Působí v Ústave hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied,
zabývá se sociologií a sociální psychologií hudby, mediamorfózou, funkcí hudby,
hudebním vkusem, současnou hudební kulturou,
duchovní a liturgickou hudbou.
Kontakt:
rastop@r3.roburnet.sk

NETARTOVÉ PROJEKTY

HANA MAREŠOVÁ

„V umění lze mísit všechny styly, ale směs musí mít styl."
(Gabriel Laub)

1. Úvod

Vznik počítačové kultury otevřel nové možnosti rozvoji umění a umělecký svět záhy objevil internetovou síť jako příležitost pro jeho distribuci. Využívá internet k propagaci svých děl, muzea, galerie či prodejci umění nabízejí virtuální prohlídky, poskytují informace o vystavovaných dílech, o jejich umělcích, exhibicích a akcích. Také mnoho jednotlivých umělců vystavuje svá díla on-line, vznikly internetové časopisy a diskuzní skupiny věnující se různým žánrům a stylům. Výše uvedené příklady lze označit termínem „umění na síti" (**art on the net**) – jedná se tedy o paralelní virtuální prezentaci uměleckého díla (či diskuzi o něm), které vzniklo v reálném prostoru, a autoři těchto projektů se chovají podobně jako běžné firmy, jež považují síť pouze za reklamní prostor, díky němuž mohou propagovat své produkty.

S postupným rozvojem kapacity počítačů a přenosové rychlosti internetové sítě se zároveň objevuje nový druh umění, pro něž se stal základním nástrojem počítač. Pro toto „umění nových médií" je typická integrace vícero uměleckých forem - vyjádření obrazu, textu, zvuku, animace či videa, a to ve všech představitelných kombinacích. Umění vytvářené v prostředí internetu je označováno jako **netart**, neboli „síťové umění", které se od „umění na síti" liší. Zatímco **art on the net** představuje umění, které lze sice shlédnout v internetové síti, ale samotné zde nevzniklo a existuje (může existovat) i v reálném prostoru, **netart** je druh umění, které nelze bez internetové sítě realizovat (např. z toho důvodu, že je realizováno jako kolaborativní tvorba umělců, kteří spolu komunikují prostřednictvím internetu). Podle jiných definicí (Steve Dietz, kurátor Walker Art Center v Minneapolis) označujeme termínem **netart** projekty, pro které je internet nezbytná podmínka pro zobrazení, vyjádření či participaci. V USA se setkáváme i s termínem **web art**, které sice obsahově odpovídá termínu **netart**, avšak v pojetí některých autorů může být termín web art zúžen pouze na prostředí World Wide Web (A. Zbiejczuk 2003, s. 4). Kromě toho se můžeme v literatuře setkat i s termíny **internet art** nebo **internet-based art**.

Netart je třeba odlišit také od termínu **net.art**, který označuje skupinu umělců pracujících s internetovým médiem především v letech 1994 – 1999. Ke členům skupiny patřili např. Vuk Ćosić, Jodi.org (Joan Heemskerk, Dirk Paesmans), Alexej Shulgin, Olia Lialina, Heath Bunting a další.

První netartové projekty vznikly ve spolupráci s muzei nebo dalšími uměleckými institucemi, jako je Muzeum moderního umění v Paříži, Ars Electronica Festival

v Linzu ad. Netartová tvorba byla zprvu soustředěna kolem některých portálů, jako např. Adaweb řízený Benjaminem Weilem, Alt-X založený Markem Amerikou, Rhizome iniciovaný Markem Tribem ad. Kromě již zmiňované skupiny net.art patří k netartovým umělcům 90. let např. Cornelia Sollfrank, Akke Wagenaar, Yvon Legrand, Peter Luining, Mouchette, Meta, Pit Schultz, Eva Wohlgemut, Mark Amerika, Ben Benjamin, Michael Samyn, G. H. Hovagimyan a další.

Netartové projekty se objevují v podobě uměleckých webových stránek, e-mailových projektů, uměleckého softwaru, uměleckých projektů s využitím on-line videa, audia a on-line radia, síťových performancí, kódové poezie či instalací a projektů off-line. Netart je jednou z částí umění nových médií (new media art) nebo elektronického umění (elctronic art). Některé netartové projekty se částečně vztahují k pop artu, performance artu či conceptual artu.

V rámci netartu lze rozlišit několik podžánrů, jako software art, generative art, net radio, browser art, web-specific art, spam art, ASCII art, kódová nebo síťová poezie (code poetry, net-poetry) a další.

2. Klasifikace netartu

Klasifikovat netart z pohledu tradičního umění je poměrně obtížné, neboť vzhledem k aspektu kombinací mediálního vyjádření nelze konkrétní dílo přiřadit jednomu druhu umění či v něm charakterizovat převažující složku – např. projekt Michaela Hofmanna Sophie der Film (http://www.cite-sciences.fr/francais/ala_cite/expo/tempo/artsnum/net_art/Fastforward/sophiiiie/index.html) lze zařadit mezi filmové umění stejně tak jako pod flash art či fotografii. Vhodnějším aspektem pro klasifikaci se tak stává samotný autor díla nebo jeho „koncový uživatel“ – čtenář, internetový „surfař“.

2. 1. Klasifikace z pohledu autora projektu

Velmi výrazným znakem neartových projektů je to, že značná část vzniká kolaborativně, tedy ve spolupráci komunity autorů, kteří vzájemně sdílejí prostor na internetu pro vytvoření konečného díla. J. Blank (1996) označuje tyto projekty jako **kontextové systémy** (context systems). V intencích těchto kontextových systémů dochází k rozvoji komunit. Komunity, ať už v reálném či virtuálním světě, jsou založeny na identifikaci jedince se systémem viditelným v internetové síti a skupinou jeho operátorů.

Příklady:
The Thing New York - http://www.thing.net/thingnyc
Vienna International City Federation - http://www.thing.at
Public Netbase - http://www.obsolete.com

Na druhé straně pak stojí **individuální badatelé, rebelové či samostatné skupiny**, jež na rozdíl od kontextových systémů vytvářejí svá díla bez umožnění přístupu ke zdroji svých stránek, případně nějakým způsobem zveřejněná média limitují. Internet používají jako nástroj pro své umělecké projekty. Často je motivem pro zveřejnění v síti nikoliv samotný internet jakožto nové médium, ale právě možnost předložit své umělecké vyjádření mnoha lidem, kteří by se v reálném světě k danému dílu nedostali.

Příklady:
http://wwwwwwwww.jodi.org/
http://www.hgb-leipzig.de/livesource/elive.htm

2.2. Klasifikace z pohledu koncového uživatele

Pro klasifikaci netartu z pohledu příjemce díla vyjdeme ze strukturální klasifikace net.artu Adly Isanovic (2004), neboť jej lze aplikovat nejen na tuto uměleckou skupinu, ale i na celou oblast netartových projektů. K nejčastějším typům projektů patří:

1) *Narativní netart (narrative net art)* - příběhy, hypertextové romány apod. Do této skupiny lze zařadit pouze literární díla, která vznikla pro internetovou síť. Nejedná se tedy o e-knihy (elektronickou podobu klasických knih) - netartová slovesná díla neexistují ve formě tištěné knihy.

   Příklady:
   Michael Joyce: Afternoon: http://www.eastgate.com/catalog/Afternoon.html
   Stuart Moulthrop: Victory Garden: http://www.eastgate.com/VG/VGStart.html,
   Stuart Mouthrop: Hegirascope: http://iat.ubalt.edu/moulthrop/hypertexts/HGS/
   Mark Amerika: GRAMMATRON: http://www.grammatron.com/
   Olia Lialina: My Boyfriend is Coming to War: http://myboyfriendcamebackfromth.ewar.ru/
   Ben Benjamin: Superbad: http://www.superbad.com
   Young-Hae Chang: Heavy Industries: http://www.yhchang.com
   Joshua Davis: Praystation: www.praystation.com
   Tina La Porta: Distance: http://turbulence.org/Works/Distancehttp://turbulence.org/Works/Distance
   Markéta Baňková: Město: http://www.city.je

2) *Konceptuální netart (conceptual net art)* – projekty hledající nové vizuální formy, navazující na konceptuální umění, nebo také umění konceptu (směr, vzniklý na počátku 60. let 20. století jako jedna z prvotních podob postmoderního umění). Do této skupiny lze zařadit také projekty zaměřené na vytváření alternativních prohlížečů či programů, jako např. projekt Marka Napiera Shredder: http://www.potatoland.org/shredder/. Jiný přístup využívá program Earshot: http://www.earshot.info/, který vyhledává na internetu audio data, z nichž pak vytváří interaktivní skladby.

   Další příklady:
   adaweb: http://adaweb.walkerart.org
   Irational.org: http// www.irational.org
   Jodi.org: http://wwwwwwwww.jodi.org/
   Konference Net.Art.Per.Se : http:// www.ljudmila.org/naps/cnn/cnn.html
   Alexej Shulgin: Desktop is: http:// www.easylife.org/desktop
   Alexej Shulgin: Form Art : http:// www.c3.hu/collection/form
   Vuk Cosic: Documenta Done: http:// www.ljudmila/~vuk/dx
   I/O/D collective: Web Stalker: http:// www.backspace.org/iod/iod/iod4Winupdates.html
   Shue Lea Cheang: Buy One get One: http:// www.ntticc.or.jp/HoME2
   John F. Simon »Every Icon » : http://www.numeral.com/everyicon.html

3) *Orientovaný na identitu (identity oriented)* – projekty zaměřené na vytváření nové či jiné identity. Příkladem může být např. umělecká skupina The Yes Men: http://theyesmen.org/, ve kterém autoři experimentují s identitou a vystupují jako zástupci Světové obchodní organizace, přičemž přednášejí posluchačům různé nesmysly.

   Další příklady:
   Mouchette: http://www.mouchette.org

4) *Performance* – projekty, propojující reálný a virtuální svět. Jedná se např. o interaktivní projekt Rafaela Lozano-Hemmera Alzado (http://www.alzado.net/), který propojuje reálný projekt – vytváření světelných vizualizací pomocí reflektorů v konkrétních městech po celém světě, které jsou nejprve vytvářeny v on-line prostředí prostřednictvím 3D interfacu.

   Další příklady:
   Helen Varley Janieson: http://www.creative-catalyst.com
   Divadlo + kyberperformance: http://www.desktoptheater.org

5) A*ctivismus, hacking, dezinformace* - do této skupiny projektů, která je někdy v literatuře označována pojmem *hactivismus (z angl. hack + activism = hactivism)*, lze zařadit projekty používající řeč digitálního kódu k propagaci politických, skupinových či komunitních názorů nebo projekty snažící se vyjádřit protest proti stávajícím politickým systémům či uskupením. Často se tak děje prostřednictvím záměrné deziluze, jako např. na stránkách Úřadu pro umění a technologie vlády Spojených států: http://www.usdept-arttech.net/, která je parodií na vládní web.

   Další příklady:
   0100101110101101.ORG: http://0100101110101101.org
   Critical Art Ensemble: http://www.critical-art.net
   Electronic Disturbance Theater: http://www.thing.net/~rdom/ecd/ecd.html
   Etoy's Toywar: http://www.etoy.com

6) *Interaktivní web (se zpětnou vazbou)* – projekty, u nichž se stává role uživatelů klíčová při vnímání, produkci či realizaci díla. Např. projekt Douglase Davise The World's First Collaborative Sentence (http://ca80.lehman.cuny.edu/davis/) představuje obrovská věta, vznikající vzájemnou spoluprácí komunity lidí. Zajímavým projektem je také projekt dvojice Komar a Melamid: The Most Wanted Paintings on the Web: http://www.diacenter.org/km/index.html, v němž zjišťovali, kterým výtvarným dílům dávají přednost lidé ve 14 zemích a v internetové síti. Došli k překvapivým závěrům, neboť zjistili, že nejoblíbenější dílo bylo ve většině zemí vizuálně velmi podobné.

3. Netart v České republice (ČR)

Přesto, že netartové projekty se v internetové síti objevují od devadesátých let minulého století, dá se i nyní říct, že netartových umělců v ČR není mnoho a že tento druh umění (především v oblasti umění slovesného) je teprve v počátcích. Českou „netartovou komunitu" reprezentují zejména studenti a absolventi pražské Akademie výtvarného umění (Kateřina Richterová, Michaela Freeman-Vlková, Markéta Baňková ad.) nebo skupina webdesignérů okolo portálu http://jsem.cz. Některé neartové projekty se objevují také v rámci výuky na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, zejména v rámci Studií nových médií http://web.ff.cuni.cz/nm/cs/intro či Ústavu informačních studií a knihovnictví Filozofické fakulty Univerzity Karlovy – např. kolaborativní hypertext Denisy Kery a jejích studentů *Osm čtení zápisků z Kafkova deníku* (http://kyberumeni.webpark.cz/kafka/index.htm). Teoretickým aspektům netartu se věnují také studenti na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci v rámci semináře Nová média a kyberkultura. [1] Netartu se věnují také některá periodika – časopis Živel (http://www.zivel.cz/), časopis Revue pro nová média http://fss.muni.cz/rpm/index.htm nebo Umělec.

Nejvýraznější osobností na českém internetu je zřejmě absolventka AVU Markéta Baňková, která v roce 1998 publikovala dvojjazyčně hypertextovou novelu *Město* (http://www.city.je), později pak projekt *New York City Map* (http://nycmap.com), ve kterém návštěvník stránky putuje po New Yorku, hlavním výrazovým prostředkem jsou fotografie, zvuk a doprovodná grafika.

4. Analýza konkrétních projektů

Pro názornost výše uvedené klasifikace netartu byly v rámci prezentace tohoto příspěvku na sympoziu Intermedialita analyzovány konkrétní projekty.

První skupinu představovaly projekty zaměřené na **propojení reálného a virtuálního světa** – jednalo se o interaktivní projekt Rafaela Lozano-Hemmera Alzado (http://www.alzado.net/), který propojuje reálný projekt – vytváření světelných vizualizací pomocí reflektorů v konkrétních městech po celém světě. Návštěvník stránky může sám tuto vizualizaci vytvořit nejprve virtuální pomocí 3D interfacu, který je na stránkách ke stažení, zaslat do Dublinu, a následně může být jeho projekt realizován v reálném prostoru. Projekt byl oceněn několika prestižními cenami, mj. the Golden Nica na Prix Ars Electronica 2000 v Rakousku. Další ukázky byly zaměřeny na demonstraci propojení reálných uměleckých galerií s galerií virtuální – jedná se o telematický projekt http://telematic.walkerart.org/, ve kterém lze „procházet" expozicemi galerií v reálných městech. Jiným příkladem byla virtuální prodejna http://www.electroboutique.com/,ve které lze „vystavované" umění zároveň zakoupit. Portál je také ukázkou zajímavého interfacu, který si může uživatel vizuálně upravit podle vlastních představ.

Projekty představující **nové prostředky vizualizace** byly demonstrovány vizualizačními systémy Johna Klimy v projektu EARTH (http://www.cityarts.com/earth), ve kterém kombinuje třídimenzionální modely Země s geografickým prostorovým vizualizačním systémem a používá data v reálném čase k vytváření modelů

Kolaborativní projekty byly charakterizovány prostřednictvím projektu Solomon R. Guggenheimova Musea, autorů Marka Napiera a Johna F. Simona http://netflag.guggenheim.org/netflag/, který je zaměřen na zkoumání komunitní interaktivity ve virtuálním prostoru při vytváření různých podob státních vlajek. Druhá ukázka byla zaměřena na využití flash artu jako prostředku pro interativní spolupráci uživatelů. Jedná se o projekt Andyho Decka Open Studio (http://artcontext.net/draw/). Třetí ukázka demonstrovala kolaborativní tvorbu v oblasti slovesného umění v rámci projektu My Turning Point (http://www.myturningpoint.com), při které uživatelé spolupracují na vytváření příběhů a kreseb na téma „můj bod zlomu".

Projekt JODI (http://wwwwwwwww.jodi.org/) zastupuje skupinu projektů, které lze zařadit pod **konceptuální netart**, jedná se o experimentální tvorbu (označovanou rovněž termínem digital art) dvojice autorů Joana Heemskerka a Dirka Paesmanse. Tento projekt je jakousi koláží textových a grafických prvků, která na

---

1 Tento seminář je od letošního roku realizován v nové počítačové laboratoři Katedry českého jazyka a literatury, která vznikla díky podpoře grantu Fondu rozvoje vysokých škol č. 1175/2007 (spec. A/b): Zřízení počítačové učebny katedry českého jazyka a literatury a multimediální učebny katedry speciální pedagogiky Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, Řešitel: PhDr. Hana Marešová, Ph.D., spoluřešitelé: Mgr. Jiří Langer, Ph.D., doc. Mgr. Kateřina Vitásková, Ph.D., doc. PhDr. Eva Souralová, Ph.D., Mgr. Miloš Mlčoch, Ph.D.

první pohled působí jako změť nesmyslů. Pro porozumění je však nutné vědět relativně hodně o počítačích a o počítačových sítích, jinak dochází k situacím, při kterých se návštěvník stránky domnívá, že je jeho počítač zavirován nebo přestal reagovat správně. Jodi pracují rovněž se zdrojovým kódem, do kterého umisťují např. grafické animace vytvořené pomocí textových znaků (ASCII art), který však zůstává nepoučenému uživateli většinou utajen. Podobná „hra s textovými znaky" se objevuje např. při vytváření slov pomocí použití zástupných znaků (tento princip vedle akronymů využívají často komunity na diskuzních serverech, čímž se snaží obejít pravidlo o neužívání sprostých či nežádoucích slov):

Experimentální tvorbu v oblasti Flash artu představil katalánský projekt Epímone: http://www.epimone.net/infoEN/index.html, zaměřený na práci s texty, experimentální dadaistické koláže a kombinaci mediálních projevů.

Poslední skupinu tvořily **„intermediální" projekty**, které jsou postaveny na záměrné kombinaci mediálních projevů, a je proto značně obtížné je vymezit vzhledem k tradičnímu pojetí umění. Jedná se o již zmiňovaný projekt Michaela Hofmanna Sophie der Film (http://www.cite-sciences.fr/francais/ala_cite/expo/tempo/artsnum/net_art/Fastforward/sophiiiie/index.html#). Příběh Sofie, která prochází městem, je zcela v rukou uživatele, neboť pomocí flashových prvků sám definuje prostor, čas i průběh jednotlivých událostí. Flashové animace jsou doprovázeny zvukem a panoramatickými fotografiemi, v rámci kterých je rovněž možné se libovolně pohybovat. Ačkoliv název film se může zdát poněkud zavádějící, na konci má uživatel skutečně pocit, že zhlédl „pohyblivý" příběh.

Kombinaci výtvarného umění a hypertextu předkládá projekt Shelley Jacksonové My body (http://www.altx.com/thebody/), ve kterém výtvarné prvky tvoří zároveň předlohu a vodící linii pro textové vyprávění. Na úvodní stránce se objevuje lidské tělo rozdělené na jednotlivé části, které představují hypertextový odkaz k textu, jenž se danou částí lidského těla zabývá či se jí alespoň inspiruje při vyprávění.

5. Závěr

Svět virtuální reality přinesl nové možnosti umělecké exprese, z nichž některé představují pouze přenesení stávajících forem uměleckého vyjádření na jiné médium. Naopak k výrazným znakům umělecké tvorby v internetové síti, které byly před příchodem elektronických médií nemyslitelné, je především možnost spolupráce autorů z různých částí světa v reálném čase. V této chvíli je těžko domyslitelné, jakým směrem se v důsledku těchto skutečností (a zároveň s dalším rozvojem elektronických médií) bude umělecká tvorba vyvíjet. Doufejme jen, že to bude cesta, kterou by mělo každé umělecké dílo kráčet – hledání způsobu vlastního vyjádření a dialogu s druhým člověkem.

Literatura

Blank, Joachim (1996). *What is netart?* [online]. Kongres History of Mailart in Eastern Europe, Berlin. Dostupné z URL: http://www.irational.org/cern/netart.txt

Doležel Michal (2005). Net art – síť jako artefakt [online]. *Computer* 12. Dostupné z URL: http://www.zive.cz/default.aspx?section=44&server=1&article=125990

Eco, Umberto (2005). *Od internetu ke Gutenbergovi* [online]. Glosy.info, 21.duben. Dostupné z URL: http://glosy.info/texty/od-internetu-ke-gutenbergovi/. ISSN 1214-8857

Havel, Ivan M. (2000). Jitro kyberkultury. *Host* 6, s. 32–35

Horáková, Jana. Hypertext — Index a symbol postmoderního diskurzu. *Toronto Slavic Quarterly* [online]. Dostupné z URL: http://www.utoronto.ca/slavic/tsq/01/toc.html

Isanovic, Adla. Classification of net.art[online]. In: ESBA / CCC / Cybermedia course /2003-2004/. Dostupné z URL: http://www.cyberaxe.org/04/pdf/netart.pdf

Kera, Denisa (2006). *Kyberumění* [online]. Praha. Dostupné z URL: http://uisk.jinonice.cuni.cz/kera/kyberumeni/

Koskimaa, Raine (2000). *Digital Literature: From Text to Hypertext and Beyond* [online]. Jyväskylä. Dostupné z URL: http://www.cc.jyu.fi/~koskimaa/thesis/thesis.shtml

Marešová, Hana (2007). *Kreativita v internetové síti.* Sborník z konference Eurolitteraria/Eurolingua. Liberec: Technická univerzita, s. 214–218

Zbiejczuk, Adam (2003). *Net art[online].* Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita. Dostupné z URL: http://message.sk/text/netart/

Summary

The article is focused on the problematics of net art projects. Author speaks about the terminology problems in the area of netart, about the classification of the netart projects. The current situation in the Czech Republic is described and some examples of netart projects are analyzed

Key words:
netart, new media, cyberculture, internet, multimedia

PhDr. Hana Marešová, Ph.D.
Působí na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci.
Zabývá se problematikou využití informačních technologií
ve výuce českého jazyka,
problematikou hypertextových struktur
(mj. ve vztahu ke kognitivním funkcím člověka),
problematikou nových médií, netartu a kyberkultury.
Kontakt:
maresh@seznam.cz

WEB 2.0
KRÁTKÁ ÚVAHA O VÝVOJI DATASFÉRY

VLADIMÍR P. POLÁCH

1. Definice termínu

Ironický, ale ne zcela nepravdivý vtip, který se pojí k termínu „Web 2.0", říká, že je to něco jako UFO: nikdy jej nikdo neviděl, každý má pocit, že se k němu musí vyjádřit, a všichni na něm chtějí vydělat.[1] Jak uvidíme, něco pravdy na tom bude.

Web 2.0 je opravdu vágní pojem. Udává se, že jej jako první použil internetový a počítačový vizionář a publicista Tim O'Reilly v r. 2004[2] a po určité době nejistoty ohledně chápání a definice se nakonec stal celosvětově rozšířeným termínem. Stalo se tak především ruku v ruce s faktickým rozvojem klíčových webových (2.0) služeb jako MySpace či Youtube. Tento vývoj sleduje i marketingové využití termínu „Web 2.0", čímž odráží fakt, že dané webové služby se v posledních letech mnohokrát podařilo velmi úspěšně kapitalizovat (např. obě zmíněné patří mezi nejdražší nákupy, resp. prodeje v internetové historii; jejich momentálním vlastníkem je Google). Je také nutné si přiznat, že nálepku Web 2.0 dnes dostává mnoho a mnoho webových serverů a služeb, jejichž funkčnost nebo i životnost je diskutabilní; má však přitáhnout jak potencionální investory, tak uživatele.

Protože však Web 2.0 je z mého pohledu spíše způsobem myšlení o internetu a přístupu k internetu než technologickou inovací, bude nejjednodušší si jej definovat na základě několika funkčních a obsahových prvků v kontrastu s „Webem 1.0".

1 Tímto bonmotem začíná i sumarizující článek o fenoménu Web 2.0, který se objevil na serveru Lupa.cz v dubnu 2007 – Jan Ambrož: Web 2.0: bublina, nebo nový směr webu? Je to jedno z prvních komplexnější zamyšlení o dané problematice u nás (byť i na samotném serveru Lupa bychom našli starší materiály), jde v něm ovšem především o shrnutí zkušeností a názorů, které provázely workshop na toto téma. Problematikou on-line žurnalistiky, která se částečně dotýká fenoménů zde popsaných, se u nás dlouhodobě zabývá především Adam Javůrek (Respekt, resp. autorský blog online.zurnalistika.cz).

2 O'Reillyho komplexní vyjádření k definici a chápání pojmu viz O'Reilly: What is Web 2.0. http://www.oreilly.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html.

	web 1.0	web 2.0
obsah	obsah webu je vytvářen především jeho vlastníkem/webmasterem	návštěvníci se aktivně podílejí na tvorbě webu; vlastník je v roli moderátora a/nebo poskytovatele možností
aktualizace	odpovídá možnostem vlastníka	web aktualizují uživatelé sami a průběžně
interakce	interakce je minimalizovaná, pokud nejde o specializované weby	interakce je vítaná, žádoucí a v některých případech primární (sociální weby)
komunita	až na výjimky neexistuje, případně je sekundárním projevem	většina webů zároveň vytváří volně propojenou komunitu; ty se propojují v síť komunit
personalizace	nemožná nebo minimální	je jedním z primárních prvků webu

2. Rozdělení

Již z tohoto stručného přehledu, jehož některé body bude nutné dále specifikovat, je zřejmé, že pod Web 2.0 lze zahrnout velké množství dnes velmi populárních a rozvíjejících se služeb a webových projektů. Jsou to komplexní databáze informací (Wikipedie) či specifických dat (videodata na Youtube), sebeprezentační projekty (MySpace), metaweby určené pro sdílení informací (Digg), blogy, inteligentní vyhledávače informací (Google) a mnohé jiné. Abychom je mohli analyzovat a interpretovat alespoň z omezeného úhlu pohledu, je zapotřebí stručného přehledu. Pro lepší orientaci rozdělíme internetové projekty v rámci Webu 2.0 na dvě kategorie.

2.1 Weby založené na kolektivní práci a spolupráci, sdílení informací a hodnot, kolektivním vytváření výsledného produktu

Nejznámějším zástupcem této kategorie je často zmiňovaná populární internetová encyklopedie Wikipedie. Je ale třeba zdůraznit, že nejde pouze o tuto jedinou encyklopedii, ale o trend nebo spíše přístup k datům, kdy si uživatelé sami vytvářejí databázi více či méně specifických informací, sami dohlížejí na jejich validitu, tvoří mechanismy pro jejich verifikaci (alespoň teoreticky[3]), aktualizaci a distribuci.

Ve světě se pro tyto projekty vžil obecně uznávaný anglicismus „wikis“ (v sg. „wiki“), odvozený samozřejmě právě od nejznámějšího zástupce. Wikis mohou být privátní i veřejné, interní (firemní atd.) či otevřené celému světu. Většina menších zástupců této kategorie je vyhrazena specifickým informacím a komunitám. Wikipedie samotná je však dnes informačním gigantem souměřitelným (a často poměrovaným) s Encyklopedií Britannica nebo s jinými uznávanými zdroji

3 Často se zapomíná, že samotná Wikipedie má spoustu vnitřních kontrolních mechanismů. O tom, jak vypadá „ediční rada“ české wikipedie, psal již v roce 2006 Miloš Čermák, další z novinářů, kteří si průběžně všímají technologických změn kolem nás, v *Reflexu* (Lidé z planety Wiki, *Reflex* 16, 2006). Situace se od té doby samozřejmě změnila, ale článek je stále aktuální především díky zachycení atmosféry vzniku a vytváření otevřené encyklopedie. Vstupní informaci o vždy momentálně platných pravidlech pro psaní, editování, doplňování informací do české Wikipedie lze nalézt na http://cs.wikipedia.org/wiki/Nápověda:Obsah

informací. Právě Britannica se svým tradičním editorským vytvářením obsahu v porovnání s Wikipedií dobře ilustruje rozdíl mezi weby „1.0“ a „2.0“: průběžnou aktualizaci, dynamický rozvoj, sdílení názorů mezi uživateli a v neposlední řadě množství jazykových mutací, vytvářených mechanicky či manuálně.

Uživatelé však pomocí internetu nesdílí pouze data, ale – a čím dál častěji – také vlastní názory na ně, vlastní hodnoty, měřítka kvality a využitelnosti. Jak se má dnes obyčejný uživatel orientovat ve světě internetu, který mu poskytuje téměř nekonečné množství internetových stránek (nezapomínejme, že obsah je dnes zčásti generován dynamicky, opět stroji)? Jak se vyznat ve světě, který nabízí takové množství informací, článků, studií, názorů, ohlasů na libovolná témata, že není v silách jednotlivce je všechny zpracovat?

Buď budeme věřit vyhledávacím službám (o těch více níže), nebo naopak raději uživatelům samotným. Právě pro vzájemné sdílení nikoliv již samotných informací, ale názorů na ně, hodnocení nebo doporučení existují další webové služby jako Digg, deli.cio.us, YahooBuzz. Jako tuzemského zástupce lze jmenovat Linkuj (linkuj.cz) či slovenskou službu vybrali.sme.sk deníku SME.

Webové stránky typu Digg jsou samy o sobě vlastně prázdným kontejnerem (metawebem), jehož obsah je generován z jiných informačních zdrojů na základě doporučení jednotlivých uživatelů služby. Toto doporučení často prezentuje jedno jediné kliknutí na „digg“ ikonku na dané stránce či článku – „diggovat“ vlastní články umožňují třeba New York Times, BBC, stovky specializovaných časopisů nebo také např. privátní blogy. Aktuální, tj. v každém momentu zobrazení, stránka služby Digg se tedy skládá ze zdrojů, které si vybrala celosvětová komunita jejích uživatelů. I když Digg a podobné služby původně vznikaly pouze pro určitou specializovanou komunitu (zprávy ze světa moderních technologií), jsou dnes otevřeny pro informace všeho druhu včetně čisté zábavy.

Webová služba del.icio.us oproti tomu nenabízí přímé sdílení a zobrazování zpráv či jiných informací, ale umožňuje online ukládat uživatelské „záložky“ (Oblíbené, Favourites), tj. odkazy na oblíbené webové stránky. Služba „Oblíbené“ není samozřejmě nic nového, patří do standardní nabídky webových prohlížečů již několik let. Možnost jejich ukládání na internetu a především sdílení s jinými uživateli, které vede k vytváření komunity a společného hodnotového žebříčku, je ovšem novinkou – a navíc úspěšnou. Ke sdílení záložek pomáhá také rozvoj tzv. tagování (tagging), tj. označování uložených webových stránek pomocí mezinárodně čitelných (tj. především anglických) klíčových slov.

Od sdílení informací a hodnotových názorů na ně vede jen krůček k jejich vlastnímu vytváření (ponechme stranou, že již jejich sdílení je samozřejmě vytvářením informací). Vstup uživatelského faktoru do vytváření datasféry se projevuje mimo jiné v oblasti tzv. občanské žurnalistiky (citizen journalism), kdy uživatelé sami vytváří mediální obsah.

Tento trend má několik více či méně rozvinutých variant. Jednou z nejznámějších je projekt nazvaný You Witness News agentury Reuters a portálu Yahoo! (resp. jeho služby Yahoo!News). Projekt You Witness News umožňuje uživatelům publikovat vlastní foto a video soubory nejenom na internetu pomocí Yahoo!, ale také přímo skrze jednu z největších světových tiskových agentur (výběr pro Reuters je již samozřejmě dílem profesionálních editorů; amatérské zprávy, které se případně objeví v Reuters, navíc svým autorům přináší i finanční honorář).

You Witness News má mnoho variant, především na lokální úrovni. I tradičnější printová média se stále častěji otvírají tomuto způsobu žurnalistiky (u nás např. Deníky Moravia/Bohemia), některé lokální deníky či týdeníky jsou na takovém způsobu získávání informací částečně závislé. Mnohé služby navíc umožňují uživatelům vstup nejenom obrazem (někdy videem), ale také psaným projevem.

Zatím nejspíše nejambicióznějším projektem na poli občanské žurnalistiky jsou WikiNews, služba volně spojena s již diskutovanou Wikipedií. WikiNews, existující v dubnu 2008 v deseti jazykových variantách (nikoliv mutacích stejného zdroje!), jsou internetové noviny psané kompletně samotnými uživateli (existuje i jejich tištěná, resp. PDF verze). Průběžně vytvářené a průběžně aktualizované, WikiNews se snaží nabídnout nezávislé internetové médium pokrývající (byť nerovnoměrně) celé spektrum informací a názorů zároveň s celosvětovým rozšířením a pokrytím.

Jen na okraj podotkněme, že všechny tyto služby jsou zásadně závislé na existenci uživatelů, kteří je budou využívat, resp. tvořit. Speciálně u metawebových, agregačních stránek s vlastním nulovým obsahem je nutná interakce uživatelů, a to pokud možno co nejširšího spektra.

Poslední službou, která částečně a nenápadně spadá do této skupiny, je skupina projektů spojených s internetovým vyhledávačem a službou Google. Unikátnost její technologie spočívá v tom, že je (na rozdíl od předchozích) založena na spolupráci člověka se strojem spíše než na lidské interakci. Navíc tato spolupráce je pro nezkušeného či nepoučeného uživatele neviditelná.

Lze ji nejlépe dokladovat na samotném vyhledávači Google. Již od počátku fungování internetu se hledají cesty, jak jednotlivé webové stránky a služby uspořádat do přehledného seznamu či katalogu. Není proto divu, že nejúspěšnějším českým webovým serverem vůbec je Seznam. Starší vyhledávače a katalogy ovšem fungovaly primárně buď na principu vyhledávání klíčových slov, která byla součástí definice[4] webové stránky v příslušném jazyce (HTML, PHP atd.), nebo jako rozcestník, přehled služeb, do kterého bylo nutné se (bezplatně) zaregistrovat, stejně jako třeba do Zlatých stránek.

Vzhledem k tomu, že tento princip přestal dávno dostačovat jak rozvoji internetu, tak samotným uživatelům, vyhledávače jako Google vycházejí z předpokladu, že lze určit relevantnost[5] určité webové stránky (zjednodušeně řečeno) na základě toho, kolik uživatelů si ji zobrazí. Jinými slovy, vyhledáváme-li klíčová slova „Univerzita Palackého“, nemusí se nám nutně na prvních místech vyhledaných odkazů objevit hlavní stánka univerzity, jak by tomu (teoreticky) bylo dříve, ale ty stránky, které se uživatelé služby Google nejčastěji zobrazují poté, co si nechají vyhledat tato klíčová slova.[6]

Ještě zajímavější výsledky dostaneme na dotazy, kde vyhledávaná klíčová slova nejsou spojena s jednoznačným cílem. Často se jako příklad udává vyhledávání klíčových slov „řidičské průkazy“. Zde se relevantní informace Ministerstva dopravy zcela ztrácí mezi odkazy na autoškoly, reklamní stránky různých firem či stránky jednotlivých magistrátů, které se touto problematikou zabývají. Jinými slovy „googlování“ (v angličtině běžně používané „to google“) ukazuje informace seřazené

4 Respektive syntaxe, neboť HTML je vlastně metajazyk, kterým se definuje obsah a vzhled výsledku.

5 V případě Google se pro řazení výsledků používá termín page rank.

6 Pro úplnost faktické výsledky: www.upol.cz/; www.upol.cz/fakulty/prf/; upol.vse-testy.net/ (komerční stránky o přijímacích testech, pozn. VPP); cs.wikipedia.org/wiki/Univerzita_Palackého; www.firmy.cz/.../Vzdelavaci-instituce/Vysoke-skoly/ Univerzity-a-statni-vysoke-skoly/Univerzita-Palackeho; tj. 3 z pěti prvních odkazů nejsou primárně stránky UP. Platné pro 3. duben 2008.

nikoliv podle reálné informační hodnoty (ať již tento výraz znamená cokoliv), ale na základě toho, jak jednotlivé odkazy „ohodnotili" sami uživatelé tím, že na ně kliknutím myši přešli.

Abychom dosáhli technické správnosti a vysvětlili si další prvek Webu 2.0, je nutné dodat, že Google vyhodnocuje relevantnost jednotlivých webových stránek nejenom na základě vlastního vyhledávání a následného vyhodnocení odkazů uživateli, ale také díky porovnávání „křížových" odkazů z jiných, ostatních webových stran. Opět trochu zjednodušeně: má-li Google v databázi sto webových stran studentů spojených s Univerzitou Palackého, a tito studenti mají na svých vlastních stránkách také odkaz na web univerzitní knihovny nebo na komunitní web Spolužáci.cz, pak Google zvýší relativní relevanci těchto dvou služeb. To se pak projeví jak při vyhledávání řetězce „studenti UP", tak „Spolužáci".[7]

Dodejme ještě, že změna vyhledávání informací na internetu od jednoduchého rozcestníku po interaktivní spolupráci uživatele se strojem se samozřejmě týká velké většiny všech internetových vyhledávačů včetně českých.

Věnovali-li jsme jistý prostor občanské žurnalistce, je nutné zmínit se i o projektu GoogleNews.[8] Podobně jako např. již zmiňovaný projekt Digg jsou GoogleNews vlastně prázdným kontejnerem, ve kterém se zobrazují informace z cizích zdrojů (v anglické verzi jich je kolem 4.500, v české 400). O jejich výběru, založeném mj. na předpokládané relevantnosti v nich obsažených informací, ovšem rozhoduje opět počítačový algoritmus na základě vyhodnocení chování uživatelů a jiných faktorů. Vstup lidského faktoru je tedy ve vytváření GoogleNews až sekundární.

2.2 Weby založené na interakci jednotlivce se světem, komunitní (sociální) weby

Webové stránky, které patří do této kategorie, se v posledních dvou letech rozvíjí pravděpodobně nejrychleji ze všech internetových projektů. Patří sem různé varianty na téma „já & svět", resp. „já vs. svět", ať již omezené na určité médium či činnost či zcela variabilní.

Mezi tyto tzv. social network sites[9] (SNS) patří např. populární YouTube (s podtitulem Broadcast Yourself), tedy stránky, které umožňují každému na světě získat svých „patnáct minut slávy" díky videoklipům, které je zde možné zveřejnit. Tato služba má samozřejmě mnoho variant a klonů, z nichž mezi nejznámější patří Flickr (flickr.com), vytvořený pro sdílení a prezentaci fotografií, podobně jako Fotolog (fotolog.com) s příhodným podtitulem Share Your World With The World.

Co do způsobu a média bohatší možnosti sebeprezentace přinášejí servery jako MySpace či FaceBook, které pomáhají udržovat, vytvářet či obnovovat komplexní sociální sítě. MySpace je specifickým webovým projektem především proto, že umožňuje webovou prezentaci také umělcům (pro které původně vznikl), různým organizacím nebo dokonce politickým stranám. Má zde tak svou prezentaci (od září

7 Na tomto principu jsou založeny i tzv. Google-bomby (G-bomby), kdy jednoduchým odkazováním a prolinkováním webových stran za použití klíčových slov je možné vyhodnocovací algoritmus obalamutit. Nejčastěji se předmětem útoku těchto „bomb" stávají politici či celebrity atd. Známé jsou výsledky „George W. Bush" pro klíčová slova „miserable failure" či „Ministerstvo vnitra" pro vyhledávání „ministerstvo brutality" (po zásahu na CzechTechu v r. 2005). Pro bližší analýzu fungování vyhledávacího algoritmu a také G-bomb lze využít Clifford Tatum: Deconstructing Google bombs: A breach of symbolic power or just a goofy prank? First Monday, vol. 10, nr. 10 (October 2005), http://firstmonday.org/issues/issue10_10/tatum/index.html.

8 Stručné vstupní informace viz Kasík 2008, s. 18.

9 Jako stručný vstup do problematiky (z pohledu globálního, bohužel bez českého internetu) lze doporučit Boyd, Danah M. – Ellison, Nicole B.: Social Network Sites: Definition, History and Scholarship. *Journal od Computer-Mediated Communication*, 13, 2008, s. 210–230.

2007) třeba i Čunkova KDU-ČSL. Na daných webech jde navíc o prezentace, jejichž nedílnou a vítanou součástí jsou názory a komentáře ostatních uživatelů a které jsou primárně vytvářené pro sdílení a vytváření sociálních sítí.[10]

Domácími zástupci tohoto trendu jsou např. populární stránky Lidé (lide.cz) či – již dle názvu specifičtější – Spolužáci (spoluzaci.cz, obojí patří do portfolia Seznamu).

Nejrozšířenějším zástupcem této kategorie však jsou blogy (zkratka z web logů, tj. záznamů o/na webu). Ačkoliv jejich počet podle některých odhadů v posledních šesti měsících nevzrůstá tak závratným tempem jako v letech 2006, resp. 2007, kdy se mluvilo o desetitisících nově vzniklých blogů denně, jejich počty dosahují desítek milionů. Byly to však právě blogy, jejich obrovské množství a s ním spojená nutnost vybojovat si své místo na slunci, které vedly ke vzniku či rozvoji mnoha „2.0" služeb, které jsme zde zmiňovali, a také k rozvoji mechanismu tagování, resp. klíčování textu, o kterém budeme ještě mluvit.

Blogy v poslední době ukazují také několik zajímavých trendů – za prvé se zdá, že pozice angličtiny na internetu není tak monopolní, jak by se snad z pohledu Evropana jevilo, protože stejné zastoupení má japonština a čínština; za druhé je také zajímavé sledovat transformaci blogů z poloprivátních komunikátů do sféry komunikace veřejné. Projekty internetových serverů Aktuálně, iDnes nebo Tyden, jejichž interní zaměstnanci (spolu s externisty) se věnují tvorbě blogů, které se stávají součástí těchto zpravodajských serverů, jsou českým příkladem tohoto trendu.

3. Krok vpřed?

Domnívám se, že z výše naznačeného je dostatečné zřejmé, že tzv. web 2.0 je trend, který na dnešním internetu tvoří silný, možná již dominantní prvek. Tento vývoj má samozřejmě množství dopadů na internetové uživatele všech vrstev, je ale také neustále pod drobnohledem analytiků a badatelů nejrůznějších věd nebo přístupů. Zůstaneme-li u humanitních („měkkých") věd, pak je zřejmé, že web jako virtuální prostor je vděčným studijním materiálem třeba psychologů a sociologů. Vznikání a fungování více či méně volných virtuálních sítí a světů, z nichž ty nejdokonalejší mají emulovat ten „reálný" (viz nejdiskutovanější, ovšem nejspíše také nejpřeceňovanější virtuální SecondLife) patří mezi fascinující témata.

Bylo by samozřejmě zajímavé sledovat třeba vznik takových komunikačních modelů, kdy komunikace neslouží primárně k dvou- či vícestranné výměně informací, ale je potenciálně jednosměrná a stává se nástrojem udržení virtuální sociální sítě; tedy model, ve kterém převažuje fatická funkce. Nebo třeba sledovat komunikační strategii tvůrců privátních blogů, které jsou sice jednosměrné, ale samozřejmě vytvářené s vírou v recipienty. Prvky webů nové generace však lákají ke zkoumání z mnoha dalších úhlů, jako je genderová analýza, funkce anonymity či střídání identity, otázky edukativní, didaktické atd. atd.[11]

Pro naše účely je nicméně nutné se omezit jen na některé vybrané prvky, z nichž jsme si vybrali otázku informačního přetížení uživatele v souvislosti s verifikací této informace a jejím hodnocením. Jazykové prvky, které s tímto souvisí, zcela jistě není možné také opomenout.

---

10 Boyd – Ellison ve výše jmenovaném článku (s. 211) vyzdvihují právě fakt sdílení jednotlivých sociálních sítí mezi uživateli, prostupnost tohoto virtuálního světa a vytváření nových sítí jako základní a distinktivní prvek všech social network sites.

11 Antropolog Michael Wesch ve svém slavném videoklipu o fenoménu webu 2.0, nazvaném „Web 2.0 ... The Machine is Us/ing Us", zdůrazňuje nutnost zamyslet se v souvislosti s rozvojem internetu mj. nad otázkou autorství, copyrightu, etiky, identity, estetiky atd. Nepřekvapí, že toto v podstatě edukační video je nejčastěji šířeno pomocí serveru YouTube.

Žijeme v informačně přehuštěném světě. Tuto poměrně banální (sice momentálně vůči starším měřítkům pravdivou, ale s každým novým webem či systémem ztrácející absolutní hodnotu) větu můžeme pro zjednodušení přijmout jako faktum. Již internet „první generace" potřeboval své „Seznamy", informační přehuštěnost však weby „druhé" generace zvyšují zatím nepoznaným tempem. V době, kdy pro vytvoření vlastního webu, osobní stránky, prezentace atd., není fakticky třeba žádných znalostních (jako byl jazyk HTML), finančních (soukromé osoby se málokdy prezentují na veřejnosti např. tištěnými letáky) či technologických (kromě samotného připojení k internetu) omezení, vzrostla a vzrůstá hustota informací obrovským tempem. Navíc, opět v míře zatím nepoznané, jsou tyto informace šířeny jakýmkoliv médiem: moderní uživatelsky přístupné systémy umožní uveřejnit text, obraz, video i zvuk.

Tato zahlcenost vedla k několika krokům:

Samotné webové služby jako YouTube si uvědomují obrovské množství a nepřehlednost informací, které jsou v nich obsažené a nabízejí uživatelům několik řešení tohoto problému. Nejčastější je varianta vzájemné spolupráce: uživatelé si jednotlivé informace (články, obrázky, videa, stránky atd.) mohou navzájem doporučovat či hodnotit. To lze provádět v rámci jednoho daného systému, nebo je možné využít externí službu („Diggy"), případně informace propojovat v rámci vlastních webových stránek, a tím zvyšovat jejich relevantnost pro vyhledávače. Možnost vzájemného hodnocení a propojování informací je navýsost důležitá především u blogů. Při hledání a hodnocení nějaké informace tak čím dál více spoléháme na ostatní uživatele. Fungování těchto systémů je však opět závislé na velikosti a charakteristice uživatelské skupiny – nepřekvapí pak, že na čelních místech různých projektů se umisťují bulvární, křiklavé informace, případně (vzhledem ke složení publika) informace technologického rázu.

Za druhé vedla přemíra informací, z nichž majoritní část nelze nijak a nikým verifikovat, k poptávce po službě, která by nabídla informace ověřené. Vzhledem k nízké kredibilitě např. soukromých webových stránek, ale mnohdy třeba i internetových novin atd. se tato poptávka přelila směrem ke zdroji velmi tradičnímu: naučnému slovníku, resp. encyklopedii. Paradoxem vývoje (a trhu) se stalo, že encyklopedií, která u mnohých, převážně mladších uživatelů[12] získává statut validního zdroje, není např. Encyclopaedia Britannica, ale naopak „open-source", uživateli tvořená Wikipedie. Kruh se zacykluje: uživatel, přehlcený informacemi, které pomocí/na webu 2.0 vytváří ostatní uživatelé, hledá relevantní informaci na uživateli vytvářené encyklopedii, která se stává jedním z ikon termínu „Web 2.0".

Za třetí amorfní povaha současného webu a jeho dynamický rozvoj jasně ukázal, že lidský faktor ani v kombinaci uživatelů není schopen orientovat se ve změti informací a dat, které jsou na síti k dispozici. Došlo tedy k vytvoření robotů-vyhledávacích algoritmů, které mají orientaci ulehčit, a z nichž nejznámější a nejúspěšnější je již mnohokrát zmiňovaný vyhledávač Google. Samotný stroj však určuje relevanci informací dle externích, víceméně mechanických principů, jak bylo vysvětleno výše. Protože však drtivá většina uživatelů nezná princip fungování takových vyhledávačů, velmi jednoduše podléhá iluzi, že nabízené výsledky zobrazují či

12 Je poměrně irelevantní, zda přijmeme na Západě již fungující termín. „generace Y", označující lidi narozené cca v letech 1980–1994 (a navazující samozřejmě na termín „generace X"), nebo zda se obejdeme bez škatulkování. Tato „generace Y" je složena z těch příslušníků dnešní civilizace, kteří nikdy nezažili svět bez internetu, mobilních telefonů a jiných prostředků umožňujících okamžitou komunikaci a výměnu informací.

reflektují faktickou relevanci a validitu informace.[13] Co více, svým využíváním těchto výsledků nadále utvrzuje vyhledávač, že jím nabízené výsledky jsou správné (jinými slovy: čím více budeme využívat sebenesmyslnější odkaz spojený s nějakým klíčovým slovem, tím více bude stoupat jeho relevantnost v databázi vyhledávače a tím spíše bude nabízen jiným uživatelům, aniž to samozřejmě reflektuje obsah tohoto odkazu). Počítačově generované internetové noviny jako GoogleNews jsou pak finálním krokem k tomu, aby uživatel přenechal stroji výběr informací, které se k němu budou filtrovat.

V daném výčtu by bylo možné pokračovat ještě několika body, zastavme se však také u toho, jak daný stav věcí ovlivňuje některé prvky sociolingvistického chování uživatelů internetu nové generace.

Začněme u tzv. skimmování (skimming), jak je často označován způsob samotného čtení na internetu. Výzkumy, založené na tzv. eye-tracking výzkumu,[14] tj. na sledování chování očí uživatele v okamžiku, kdy si tento otevře nějakou internetovou stránku, prokázaly, že čtení na webu neprobíhá lineárně, ale ve tvarech, které mohou připomínat velké písmeno „F“. Jinak řečeno uživatel udrží pozornost na nadpisu a prvních řádcích (u novinových článků jde nejčastěji o perex) a další řádky už jen rychle probíhá, nejčastěji po prvních slovech jednotlivých řádků. Nečte tedy celý text, ale po prvních řádcích už podvědomě vyhledává v textu klíčová slova, u kterých se případně zastaví. Vědomí takto deformované recepce textu však nutně vede i autora k tomu, aby uzpůsobil svůj styl čtenáři tak, aby možnost úspěšného přenosu informací byla maximalizována.

Jednou z metod pro dosažení lepšího výsledku je právě správné využívání oněch tzv. „klíčových slov“, „keywords“. Již výše jsme na tento termín narazili ve společnosti s tzv. tagováním (klíčováním) webových stránek. Zdá se, že při psaní textů se stále více autorů snaží psát kolem určitých klíčových slov-hesel, která při čtení zaznamená jak uživatel, tak ovšem také automat-vyhledávač (klíčová slova pro tento článek by byla asi „web 2.0“, „Google“, „informace“ atd.). A to proto, že a) stále více uživatelů si na tento způsob čtení zvyká a dává mu přednost; b) aby se informace, kterou autor chce šířit, dostala do oběhu, je nutné na ni upozornit nejenom čtenáře, ale také a především vyhledávací služby jako je Google.

Nejedná se samozřejmě jen o internet. Vytváření textů na základě klíčových slov již dávno proniklo i na stránky tištěných novin, především bulváru. Klíčová slova ve výrazných titulcích pomáhají čtenáři se orientovat na stránce – a to mnohdy do takové míry, že čtení samotných článků je redundantní. Stejně jako u internetu dochází při čtení novin ke „skimmingu“, kdy se čtenář orientuje dle titulků a perexu, případně obrázků.[15]

Klíčování informací však je jen jedním z kroků, které mají uživateli usnadnit jejich absorpci (nikoliv ovšem analýzu). Protože i samotných klíčovaných novinových článků, uživatelských blogů či vůbec všech dynamicky se měnících webových stránek je příliš mnoho, přešlo se (kromě vytváření metawebů) na systém rychlého

13 Srov. např. závěry empirického výzkumu (cílovou skupinou byli vysokoškolští studenti v průměrném věku mírně nad 20 let) Bing Pan a kol. 2007, s. 801–823. Jejich závěry ukazují, že uživatelé mají tendenci primárně využívat odkazy, které Google ukáže na prvních dvou pozicích ve výsledcích hledání.

14 Tato metoda je v poslední době využívána v mnoha výzkumech včetně některých zde citovaných. stručný souhrn pro „F-tvar“ – viz Nielsen 2008.

15 Na okraj dodejme, že zvládat vyjadřování v klíčových slovech mají v popisu práce i politici, úředníci, PR pracovníci atd. U jejich projevu sice může docházet k devalvaci obsahu sdělení, je však nesouměřitelné s dopadem, které má fungování celé komunikační sítě, které zde analyzujeme.

šíření komprimované informace, RSS.[16] Systém RSS primárně umožňoval tvůrcům různých webových stránek upozorňovat vybrané uživatele („odběratele [RSS informací]“) na změny, ke kterým na těchto stránkách došlo. Tato funkce je v některých případech extrémně výhodná, především pak u rozvětvěných webů s mnoha průběžně aktualizovanými podsekcemi, na nichž uživatel sám nechce nebo není schopen všechny změny sám hledat a registrovat. Pomocí specializovaného softwaru, RSS čtečky (resp. některého z webových prohlížečů, které tuto funkci umí), je možné dovídat se sumarizovaný výpis nejnovějších změn či jiných informací, nejčastěji ve formě výpisu titulků, nadpisů nebo klíčových slov. Masové využívání této technologie však vede nutně k tomu, že odběratel RSS informací je přehlcen už jen samotnými „nadpisy“ a málokdy má dostatek energie nebo vůle jít do hloubky informací. Svět, který nás obklopuje, se tak v mnoha případech stává světem titulků, nadpisů a klíčových slov, za které proniká jen málokdo.

Kombinace těchto technologií a uživatelského přístupu k nim je potencionálně devastující. Vede tvůrce dat k omezování subjektivního jazyka a psaní jakýmsi „standardním“ jazykem plným klíčových slov, který jsou stroje-vyhledávací algoritmy s to zpracovat a zařadit. Titulky jsou pak vytvářeny s takovou informační nebo spíše infozábavní hodnotou, aby čtenáře-uživatele dostatečně zásobily informacemi už jen při čtení jich samotných, případně natolik atraktivní, aby jej přinutily sledovat uvozovanou informaci dále do hloubky. Tento trend se samozřejmě – zčásti nezávisle – projevuje i v tištěných médiích, kde do jisté míry odráží návyky čtenářů-uživatelů internetu (a samozřejmě je také pomáhá dotvářet). Opakovaná a stále populární kritika tištěných médií jako zdroje plytké a bulvární (čti klíčované) češtiny je pak zjednodušující, pokud je zaměřena na slohovou nedostatečnost, nedovzdělanost a vůbec malou kulturnost jednotlivých novinářů.

Jistým specifikem je pak také jazyková stránka těch webových stránek/projektů, jejichž obsah je vytvářen více uživateli, ať již jde o skupinu nějakým způsobem kontrolovanou nebo naprosto volnou. Výsledkem totiž bývá kompilát, který nejenom že postrádá autora, ale postrádá také a především autorský jazyk a styl, jde o jakési bezpohlavní jazykové vyjadřovaní, zaměřené na maximální možnou skupinu pasivních recipientů. Vzhledem k tomu, že pro značnou část především mladších uživatelů je internet primárním zdrojem informací a zábavy, a tudíž jazykové kultury, pak se lze obávat, jaký bude mít tento trend dopad na jejich jazykové cítění.

Půjdeme-li dále, můžeme snad také říci, že společně vytvářené informace nevedou „pouze“ ke zprůměrnění jazyka, ale také ke zprůměrnění myšlenek a ideálů, kdy určující většina potlačuje nekonformní jedince. Jaron Lamier to v dnes již slavném eseji nazval digitálním maoismem[17] a jakkoliv je možné s jeho konceptem vytváření úlového myšlení (hive mind) mezi uživateli internetu polemizovat, je dnes asi zřejmé, že idealistické vnímání internetu jako nástroje nezávislých, antiautoritářských volnomyšlenkářů, šířené v osmdesátých letech lidmi jako Timothy Leary nebo Douglas Rushkoff, je dnes z velké části opuštěno.

Přemíra informací a jistá kolektivizace části uživatelů internetu může ve finále vést ke spuštění obranného mechanismu, kterým je personalizace přístupu k informacím. Nemám zde na mysli takové primitivní prvky osobního nastavení, jakým je barva pozadí na oblíbené stránce nebo vzhled tlačítek v nastavení emailové schránky.

---

16 V závislosti na formátu, resp. době užití, znamená akronym z RDF Site Summary, Rich Site Summary, resp. Really Simple Syndication.

17 Jaron Lanier: Digital Maoism. The Hazards of the New Online Collectivism. *Edge Magazine*, 30. 5. 2006. Lamier v tomto ohledu asi správně klade do protikladu amorfní a beznázorové komunální wikipedie se subjektivními projekty jako MySpace, které vysloveně podporují publikaci názorů, komentářů a polemik.

Personalizace, která je opravdu relevantní, se totiž dotýká filtrování údajů, které se uživateli zobrazí jak automaticky, při načtení webové stránky, tak při využívání různých informačních portálů, jejichž vzhled si každý nastaví sám.

Prvně uvedený příklad můžeme zatím nazvat personalizací v uvozovkách, neboť se v současné době nejčastěji projevuje způsobem a výběrem reklam, které nám různé webové stránky zobrazují. Toho docílí jednoduchý software jednak detekcí, odkud nebo jak se jednotliví uživatele připojují, jednak analýzou jejich webového chování (nejčastější navštěvované stránky, vyhledávané fráze atd.), pokud to daný web nebo síť webů dovoluje. S tím souvisí také nenápadné propojení mnoha webových služeb, které mají stejného majitele (jako příklad vezměme všechny projekty spadající pod Google – včetně ovšem např. YouTube; u nás např. propojení služeb Seznamu zmiňované výše atd.).

Nejde však jen o toto automatické filtrování dat, ale také o výběr samotného uživatele. Mnohé internetové portály (opět včetně třeba Seznamu) umožní každému vytvořit si takové informační prostředí, jaké mu vyhovuje – vedle sebe je tak možné si nechat zobrazit informace z tradičních a vysoce hodnocených zdrojů jako je BBC i zprávy z bulváru nejtvrdšího ražení.

Tento způsob personalizace se stane ovšem informačně relevantním ve chvíli, kdy se oba přístupy spojí a stroj začne uživateli „pomáhat" při výběru informací na základě vlastního, mechanického úsudku. Abychom si vzali reálný příklad: v okamžiku, kdy informační servery začnou na svých stránkách třídit a zobrazovat zprávy dle např. lokality či návyků uživatele, povede personalizace k nutně selektivnímu vnímání a chápání reality. Strojem filtrované informace budou navíc vytvářet i tlak na uživatelův jazyk – jak pasivní, tak aktivní.

4. Závěr

Jsem si vědom toho, že v předkládané eseji přináším spíše temné, až depresivní výhledy do budoucna. Technokraté s tím nejspíše zčásti nebudou souhlasit, neboť technologický vývoj se ubírá dopředu tak rychle, že je téměř nemožné něco předvídat. Humanisté mohou namítnout, že podceňuji lidského ducha, jeho smysl pro estetičnost, a dlouhou setrvačnost jazykových změn. Všichni dohromady – a právem – pak budou mít pravdu, když řeknou, že po „Webu 2.0" přijde „Web 3.0", pak „4.0" atd. atd. (Koneckonců ten „třetí" se už objevil, zatím ale jen jako aprílový žert.)

Jsem si vědom, že všechny tyto a spousta jiných námitek jsou oprávněné. Přesto se domnívám, že naše vnímání a práce s informacemi a datasférou prochází sice nenápadnou, ale velmi důležitou změnou, která se projeví až v delším časovém horizontu. Ruku v ruce s touto změnou je zde i otázka ovlivňování jazyka a jazykového myšlení, především u té diskutované „generace Y", která nezná svět bez internetu a komunikačních technologií. Ať již budou výsledky jakékoliv, v tuto chvíli máme před sebou především fascinující pole badatelských možností.

Literatura

Ambrož, Jan. Web 2.0: bublina, nebo nový směr webu? *Lupa.cz*, www.lupa.cz/clanky/web-2-0-bublina-nebo-novy-smer-webu/ (20. 4. 2008)

Bing Pan et al (2007). In Google We Trust: User's Decisions on Rank, Position, and Relevance, *Journal of Computer-Mediated Communication*, 12, s. 801–823

Boyd, Danah M. – Ellison, Nicole B. (2008). Social Network Sites: Definition, History and Scholarship, *Journal od Computer-Mediated Communication*, 13, s. 210–230

Bruns, Axel (2005). *Gatewatching: Collaborative Online News Production*, New York

Gillmor, Dan (2006). *We the Media: Grassroots Journalism By the People, For the People. Beijing et al.*, 2nd ed.

Lanier, Jaron (2006). Digital Maoism. The Hazards of the New Online Collectivism. *Edge Magazine*, 30. 5. 2006. http://www.edge.org/3rd_culture/lanier06/lanier06_index.html (20. 4. 2008)

Kasík, Pavel (2008). Google News jako cedník informací, *A2 Kulturní týdeník,* 3, s. 18

Musil, Josef (2007). *Elektronická média v informační společnosti,* Praha

Nielsen, Jakob: *F-Shaped Pattern for Reading Web Conten*t. Useit.com. http://www.useit.com/alertbox/reading_pattern.html (15. 4. 2008).

O'Reilly, Tim (2005). *What is Web 2.0.* http://www.oreilly.com/pub/a/oreilly/tim/news/2005/09/30/what-is-web-20.html (20. 4. 2008)

Vaina, David (2008). „Citizen Media." In *The State of the News Media* 2008. http://www.stateofthenewsmedia.org/2008/narrative_online_citizen_media.php?cat=6&media=5 (4. 5. 2008)

de Zengotita, Thomas (2006). *Mediated: How the Media Shapes Our World and the Way We Live in It,* New York

Summary

This essay opens a discussion on the linguistic and communication background and impact of the so-called web 2.0 sites, such as MySpace, Wikipedia or Google. The main focus lies in the field of obtaining and validating information and data and the very problem of a high information density in the info sphere today. Discussed here are the instruments of keywording, RSS feeds, aggregating metawebs (Digg.com), the problem of sharing information values between the users themselves and the question of relying on the man/machine systems such as Google. Also the question of communication and language is discussed with the grimly prediction that "web 2.0" will have a negative impact for the future.

Mgr. Vladimír P. Polách, M.Phil.
Je absolventem historie a bohemistiky UP
a skandinávské medievistiky v Oslo.
Mimo jistý historický výzkum se zabývá moderními médii,
českou mediální krajinou
a vlivem a dopadem moderních technologií
na média a komunikaci obecně.
Kontakt:
vppolach@centrum.cz

Internetu F2F – Znak a jeho hodnota v internetových komunikačných situáciách

Barbora Mochňacká

Úvod

Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že použitá skratka z názvu má niečo spoločné s reklamným sloganom alebo tajným heslom, pôvod tohto znaku však treba hľadať v tzv. „online žargóne" (pozri www.netlingo.com), ktorý je súčasťou komunikácie sprostredkovanej počítačom (*Computer-Mediated Communication*). Ak ho vyslovíme ako spojenie „internetu face to face" – „internetu tvárou v tvár", objaví sa súvislosť s podtitulom príspevku. Ústredný pojem, ktorému sa budeme venovať, je teda znakovosť - zastúpená v komunikačnej schéme (autor – text – príjemca) interaktívneho média – s ohľadom na špecifické prvky vyplývajúce z podstaty internetového systému, ktoré majú znakový charakter a ich prítomnosť je signifikantná.

1. Komunikačné internetové situácie

V dnešnej spoločnosti, blízkej McLuhanovej „globálnej dedine", komunikácia pred nami roztvára celé spektrum foriem: množstvo spôsobov ako sa dorozumieť so svetom a ľuďmi neustále narastá; požiadať servisné centrum o radu, kontaktovať médiá, inštitúcie či univerzity je možné nielen telefonicky, e-mailom, ale aj cez diskusné fóra alebo IM[1] programy (ICQ, Skype, Windows/Yahoo Messenger). Čo v tejto ére „nadkomunikácie" hrá najdôležitejšiu úlohu? Po prvé – množstvo odovzdaných informácií, po druhé – spôsob ich prenosu. V elektronickej komunikácii je preto dôležité aj to, „ako" vyjadríme správu, čoho dôsledkom je vzájomné prepájanie obrazovej, textovej i auditívnej zložky. V kooperácii s interaktívnym princípom je tým internet priam predurčený k vzrastajúcej popularite. Keďže podstatou zostáva akákoľvek výmena správ prostredníctvom stanoveného kódu (Reifová a kol. 2004, s. 98), ak nevieme, ako interpretovať niektoré z elementárnych znakov semiotického poľa internetu, vnímanie tejto komunikácie bude značne ochudobnené, v niektorých prípadoch dokonca môže dôjsť k dezinterpretácii.

V elektronickom prostredí sa teda kódovanie a dekódovanie uskutočňuje prostredníctvom pomerne konvencionalizovaných postupov závisiacich od typu internetovej situácie, či už ide o e-mail, chat alebo webovú stránku. V každej z nich dochádza k vzniku unikátnych komunikačných podmienok, ktoré sú viazané jed-

1 IM programy (z angl. Instant Messaging – okamžité odosielanie správ) – programy umožňujúce súkromnú komunikáciu dvoch a viacerých osôb synchronickým spôsobom. Zabezpečujú aj množstvo iných funkcií: telefonovanie, videotelefonovanie, preposielanie súborov, dokumentov, hranie hier, atď.

nak na povahu média - obmedzenia a zároveň možnosti – jednak na sociálne a komunikačné pozadie komunikantov.

V našich podmienkach ostáva táto oblasť, na ktorú sa vrhli predovšetkým západní lingvisti, značne neprebádaná. Pritom do lexiky (a iných jazykových rovín) začínajú prenikať niektoré typické prvky pochádzajúce práve z tohto prostredia, ktoré budú predmetom skúmania v kapitole 2. Vizuálny a jazykový znak – súčasť internetového kódu. Pri ich analyzovaní budeme rozoznávať tieto internetové situácie (Crystal 2006, s. 6 – 19): e-mail, synchronický a asynchronický chat, virtuálne svety (MUD – Multi-User Dungeon), službu World Wide Web (WWW), službu Instant Messaging a blogy.

2. Vizuálny a jazykový znak – súčasť internetového kódu

Pri semióze znakových segmentov na internete sa stretneme s určitým druhom multikódu alebo kombináciou kódov - verbálne znaky sú popretkávané vizuálnymi alebo audio-vizuálnymi zložkami (zvukové animácie v IM programoch, reklamné bannery). Na kódovanie, t. j. usporadúvanie týchto zložiek do systému, má vplyv viacero objektívnych faktorov: z pragmatického hľadiska ide o podmienku dodržiavania *netikety*[2], rešpektovanie binárnych opozícií *formálnosť/neformálnosť* (alebo *oficiálnosť/neoficiálnosť*), *online/offline* komunikácia, branie zreteľa na *technologické možnosti a parametre softvéru*, *znalosť internetového žargónu*, a, konečne, *znalosť kódu danej internetovej situácie*.

Samotný kód, element, ktorý usmerňuje komunikáciu a v ktorom podľa Františka Mika „...znak ako súčasť kódu ‚ešte nekomunikuje'..." (1989, s. 37), má v každej situácii internetu vlastné, osobité zákonitosti. Preto sa zameriame len na jazykové alebo grafické znaky univerzálnej povahy vyskytujúce sa nielen v jednej, ale vo viacerých situáciách, ktoré reprezentujú rozmanitosť elektronickej komunikácie.

2.1 Emotikony

Emotikony (emotívne ikony) sa ako jedny z prvých grafických prvkov pokúsili emocionalizovať čisto textovú komunikáciu. Preto sa vyskytujú takmer vo všetkých spomínaných internetových situáciách neformálnej, súkromnej povahy. Prvotne sú postavené na ikonicko-symbolickom princípe, čo je vidieť v ukážkach a) a b) v hrubom náčrte ľudskej tváre či zvierat. Iné sú zjavnými arbitrárnymi, konvenčnými znakmi (*„olympiáda"*; *„lev"*), pričom môžu byť čiastočne aj odkazmi na istú osobu, známu alebo neznámu (*„rambo"*; *„scarlett"*), stav, činnosť a pod., ako v ukážke c) emotikon *„horucka"* s príznakmi choroby, ktoré naznačuje červený teplomer.

a) klasické emotikony:

:-) alebo :o) :)	úsmev
:-(alebo :o(:(	smútok
:-D alebo :oD :D	smiech
:-p alebo :oP :P	vyplazený jazyk

b) rovné emotikony (v ASCII artu):

} | {	motýľ
<><	ryba
(^_^) alebo (^.^)	japonský emotikon znázorňujúci mužskú/ženskú osobu

2 Netiketa (z anglického spojenia slov „net" a „etiquette") – netová etiketa; súhrn pravidiel

c) animované (grafické) emotikony:

horucka

rambo

olympiada

lev

scarlett

O pragmatickom efekte emotikonov svedčí fakt, že odosielateľ implementuje „smajlík" do výpovede (na mieste interpunkcie) na utvrdenie príjemcu o zmysle povedaného, či už ironickom alebo úprimnom. Takáto kompenzácia chýbajúceho nonverbálneho komponentu (mimiky, gestiky a modality výpovede) emočne potvrdzuje alebo vyvracia jej obsah, s čím súvisí uplatňovanie metakomunikačnej funkcie (pozri bližšie Vybíral 2005, s. 271).

2. 2 Online žargón

Online žargón alebo synonymné výrazy „geek-speak", „cyberslang" sú strešným označením pre súbor špecializovaných jazykových prostriedkov, termínov, ktoré súvisia s počítačovými technológiami. Objavujú sa najmä v prejavoch používateľov chatov, no postupne sa šíria aj do komunikácie prostredníctvom mobilných telefónov a slangu mladých ľudí. Do tejto skupiny zaraďujeme *akronymy* a *internetizmy*, ktoré sú mnohokrát anglického pôvodu (*nick* – prezývka; *bot* - robot, *newbie* - nováčik). Ich vysoká frekvencia je ovplyvnená snahou používateľov o jazykovú ekonómiu a exkluzivitu. Rovnakými parametrami sa vyznačuje aj bežný hovorený slang či argot, no pri tomto druhu komunikácie majú skratky aj dynamickú funkciu spočívajúcu vo zvyšovaní rýchlosti komunikácie.

a) ukážky anglických a slovenských/českých akronymov používaných v komunikácii:

omg – oh my god (bože môj)
lol – loughing out loud (smiať sa nahlas)
btw – by the way (mimochodom)
nmz/nz – nemáš za čo/ není zač
mmnt - moment
jj – jo jo (v zmysle „áno")

b) internetizmy – počítačové termíny:

[10:40:25] Janka píše: sorry,budem *idlovat*...mam vela prace
[08:32] <Lewinka> a zozen *pic*[3]

Pri akronymoch je zaujímavý spôsob ich tvorby; veľakrát ide o abreviačnú univerbizáciu (*nz, btw*), ktorá sa prispôsobuje sa anglickej výslovnosti – to vysvetľuje aj pokusy v čínštine, kde sa vyvinul akronym *„88"*: čísla sa po vyslovení v angličtine [eïdeït] menia na čínsky pozdrav pri rozlúčke. Niektoré zo skratiek sú však vysoko konvencionalizovanými znakmi (ako *9 – rodič sa pozerá*; *143 – ľúbim ťa*) a je ťažké odhadnúť ich motiváciu.

3 Idlovať – „visieť" na internete, byť online, ale zaoberať sa inou činnosťou na počítači; pic – skratka z angl. picture – obrázok, fotka

2. 3 E-mailová adresa – nick – postava

V chápaní peircovskej triadickej koncepcie môžeme k indexom priradiť trojicu e-mailová adresa – nick (prezývka) – postava virtuálnych svetov a hier, pretože je akýmsi odkazom na skutočne jestvujúcu osobu, avšak s rôznou úrovňou vlastnej prezentácie, ktorú si používatelia internetu vyberajú v závislosti od postoja k objektívnej realite:

a) môžu prezentovať oficiálne, formálne fakty alebo jednoducho nechcú „vytŕčať" z davu: ilustrujú to e-mailové adresy a nicky vo forme mena a priezviska, písanými súvisle alebo oddelenými bodkou či podčiarkovacím znamienkom. Osobnejší charakter majú krstné mená, niekedy s číslom vyjadrujúcim vek, rok narodenia a pod. (*Maja21, Stanka, erik80*);
b) alebo vyjadria kladný postoj a záujem o istú oblasť života (hudobnú, filmovú, štýl života, idol). V týchto prípadoch si zvolia originálny nick alebo e-mail, prevezmú alebo upravia už existujúci: *Zaklinackoni, Kapitán Jack Sparrow, ozzinko, klaun, zinedine.zidane.*

Za najvyššiu úroveň virtuálnej prezentácie na internete sa dajú považovať „postavy"[4] fantasy svetov v MUDoch (*Galadriel, Gandalf, hobit, Legolas33, paegas*). Sú to fiktívne osobnosti so všetkými atribútmi: konkrétnou rasou (elf, trpaslík, troll, človek), vzhľadom, naturelom, jedinečným idiolektom, disponujúce mocou podľa zvoleného povolania (alchymista, zlodej, žoldnier, druid). Žijú v „skutočných" dedinách a mestách, v ktorých prebieha ich virtuálny život, zakladajú rôzne cechy, pričom nie je vylúčené ani zasnúbenie či smrť postavy, ktorú komentuje citát jedného z administrátorov virtuálneho sveta Atlantis: *„ak hladas sposob ako sa zvecnit, odid do vecnosti prikazom .samovrazda a tvoja prezyvka sa objavi v zozname na nastenke miestnosti cintorin."*

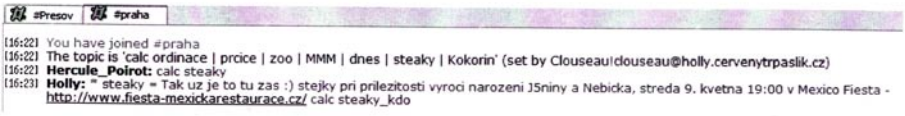
Pri niektorých nickoch alebo e-mailoch je možné pozorovať jedinečnú slovnú hru a zmysel pre humor (*RUMcajz; snívaj@ďalej.chápeš?; you.know.who@, ha@ha.ha; OK2Bgay; 5-qa; krak3niq)*. Práve to je najpríznačnejšou vlastnosťou „jazyka internetu" spolu s intertextualitou a kolážou, stieraním hraníc štýlov a žánrov.

2. 4 Hypertextové odkazy

Fundamentálna súčasť internetu, ktorá prepája všetky internetové situácie a vytvára tak „…nelineárne (nesekvenčné) usporiadanie textu"[5] je druhom indexového znaku, ktorý sa v primárnej podobe vyskytuje najmä na webových stránkach, sekundárne je ním aj titulok diskusie v asynchronických chatoch, názov predmetu a e-mailovej adresy, alebo *link* (odkaz) v chatovom programe IRC po zadaní príkazu (ukážka a). Kliknutím na podčiarknutý alebo zvýraznený text sa dostaneme na ďalšiu stránku, obsah diskusného fóra alebo článok. V diskusných fórach alebo e-mailoch je často súčasťou ďalší znak *„Re:"* (*reply*) znamenajúci, že ide o odpoveď. Potom počet znakov *„Re:"* naznačuje (ikonicko-symbolickým spôsobom), o koľkú odpoveď v rámci jednej asynchronickej chatovej diskusie alebo e-mailovej korešpondencie ide.

4 Špecifickým typom postavy je „avatar", ktorý je reprezentovaný nielen textovo, ale aj audio-vizuálne.
5 Http:/ii.fmph.uniba.sk/~filit/fvh/hypertext.html

a) hypertextový odkaz (*link*) v programe IRC, ktorý sa objaví po zadaní príkazu *calc_nazovodkazu*:



Podobnú funkciu ako hypertextové odkazy plnia aj reklamné bannery, ktoré predstavujú vizuálny prvok s textom umiestnený na statickom mieste (najčastejšie na vrchu obrazovky) alebo pohybujúci sa po obrazovke, ktorý nás prepája so stránkou ponúkajúcou určitý produkt alebo informácie. Narozdiel od obyčajného hypertextového odkazu je nápadnejší po grafickej stránke, no index *CTR* (*click-through rate* – počet kliknutí na banner) poukazuje na to, že viac než 50 % používateľov internetu mu nevenuje žiadnu pozornosť aj napriek animovaným zložkám, čím spadá do kategórie tzv. „cukríkov pre oči" (z angl. *eye candy* – slangové označenie pre grafiku alebo obrázky včlenené do webovej stránky s takým obsahom, ktorý ju robí efektnejšou. *Ear candy* je ekvivalentom pre zvukový „cukrík"[6]).

2. 5 Príkazy

V širšom zmysle slova akýkoľvek príkaz, na základe ktorého vykoná počítačový systém istú akciu, reprezentuje symbolický znak. „Označujúce" je v tomto prípade vysoko arbitrárne, väčšinou navrhnuté administrátormi portálov alebo tvorcami programov, preto má aj univerzálnejšiu platnosť. Avšak každá internetová situácia, dokonca v rámci nej aj podtyp, má vlastné príkazy, ktoré sú také rôznorodé ako situácie samotné. Medzi jednoduchšie patria nekombinované jazykové príkazy, napr. na zobrazenie animovaných emotikonov v akomkoľvek druhu chatu (pozri 2.1 c). V komunikácii cez chatový program IRC sa zasa začínajú lomkou (napr. */join channel* # – pripojíme sa na vybraný kanál; */nick* – zmeníme prezývku; */quit* – ukončíme spojenie).

K zložitejším príkazom, pri ktorých dochádza aj k ich kombinácii a tým k vzniku prísnej, záväznej syntaxe, zaraďujeme napr. HTML jazyk (*Hypertext Markup Language*), ktorým sa tvorí alebo upravuje text WWW stránok a virtuálnych svetov, a to použitím *tagov* – znakov v lomených zátvorkách (písanie tučným písmom párový tag <*b*> a <*/b*>; zalomenie riadku pomocou tagu <*br*> a pod.), na ktoré sa navrstvujú ich atribúty. Rovnako aj v textovo založených virtuálnych svetoch jestvujú „jazyky" obsahujúce veľké množstvo príkazov, ktoré je treba poznať (väčšinou sú v angličtine), ak chcete vytvoriť zmysluplnú vetu či „prinútiť" vašu postavu k činnosti. Typické konštrukcie sú: *.look* (poobzeráte sa po miestnosti, v ktorej sa nachádzate), *N* (pohnete sa smerom na sever) alebo *tell* <*hrac*> <*text*> (pošlete textovú správu určenému hráčovi).

Všetky príkazy sú konvencionálne, no do istej miery sa dá rozpoznať súvislosť a motivovanosť na základe odkódovania univerbizovaného slova – hoci vonkajšia, formálna úprava a syntax je dohodnutá: tag <*b*> je skratkou slova *bold* (tučné písmo), príkaz v IRC */nick* naznačuje určitú operáciu s prezývkou, skratka na zobrazenie emotikonu s levom je *:lev:*.

6 podľa www.netlingo.com

3. Auditívny znak – súčasť vizuálnych znakov

Dôvod, prečo sme zvukové znaky vyčlenili samostatne od jazykových a vizuálnych, je ten, že sa zväčša vyskytujú ako sprievodná črta[7] niektorých vizuálnych znakov – najčastejšie emotikonov, avatarov, animácií, bannerov. Situácia, keď má zvuk podobnú funkciu ako tamtamy v afrických kmeňoch, nastáva v IM programoch, sčasti aj v e-mailoch, kde nás rôzne prednastavené zvukové signály upozorňujú na to, že sme dostali nový e-mail, textovú správu, súbor, alebo že niekto je práve „online".

4. Záver

Všetky spomenuté znaky sa spolu s inými spolupodieľajú na vytváraní inventára internetového systému, ich syntaktické vzťahy zasa na štruktúre. Z hľadiska semiotiky možno hovoriť o miernej prevahe arbitrárnych znakov nad ikonicko-symbolickými v dôsledku už spomenutej unikátnej komunikačnej situácie, ktorú podmieňuje povaha média. Znaky sa samy o sebe vyznačujú im vlastnými typickými črtami – predovšetkým, napriek snahám o domáce ekvivalenty im vládne angličtina, kombinuje sa v nich jazyk s obrazom, obraz so zvukom, skratkovitosť v podobe akronymov a internetizmov vedie k invenčnej slovnej hre. To všetko prispieva k postmodernému a nekonvenčnému charakteru internetu, ktorý sa tak stáva priestorom pre nové formy jazyka, myslenia a umenia.

Literatúra

Atlantis. Virtuálny chat – talker. http://www.atlantis.talker.sk [20. 10. 2007]

Crystal, David (2006). Language and the Internet. Second Edition. Cambridge: Cambridge University Press

Janovský, Dušan (2007). Jak psát web. O tvorbě, údržbě a zlepšování internetových stránek. http://www.jakpsatweb.cz [20. 10. 2007]

Josephson, Sheree (2005). Eye Tracking Methodology and the Internet. In: *Handbook of visual communication research: theory, methods, and media*. Ed. K. Smith et al. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, s. 63–81

Lost in time. http://www.lostintime.mudy.cz [26. 10. 2007]

Miko, František (1989). *Aspekty literárneho textu,* Nitra: Pedagogická fakulta v Nitre

Netlingo.com. Online dictionary. http://www.netlingo.com [10. 9. 2007]

Reid, Elizabeth M. (2007). Electropolis: Communication and Community On Internet Relay Chat. http://www.aluluei.com/electropolis.htm [2. 5. 2007]

Reifová, Irena a kol. (2004). *Slovník mediálních studií,* Praha: Portál

Piaček, Jozef – Kravčík, Miloš (2007). Filit. Otvorená filozofická encyklopédia. http://www.fmph.uniba.sk/filit [15. 10. 2007]

Vybíral, Zbyněk (2005). *Psychologie komunikace,* Praha: Portál

7 Ak nerátame rečovú komunikáciu pri telefonovaní v IM programoch, hudbu, ktorá automaticky začne hrať pri navštívení konkrétneho portálu a internetové rádiá.

Summary

The article deal with elements of sign character (verbal and graphic), which have universal meaning in internet environment and intervene in several internet situations (blog, WWW, e-mail, chat, MUD...). As a components of internet code identifies visual and verbal signs: emoticons, online jargon (acronyms, internetism..), tern e-mail address – nick – character of virtual worlds, hyperlink, banners and verbal orders; also auditive signs, which are part of visual signs (animations, banners, emoticons, avatars), and autonomous sound signals.

Kľúčové slová
Internetové situácie, kód, znak, emotikon, online žargón, e-mailová adresa, nick, postava, hypertextový odkaz, príkaz, banner

Mgr. Barbora Mochňacká
Působí na Katedre všeobecnej jazykovedy, fonetiky a masmediálnych štúdií
FF Prešovskej univerzity.
Kontakt:
mochnackab@gmail.com

Spravodajstvo emocionálneho typu

Blažena Garberová

Spravodajstvo a emócie považuje väčšina novinovedcov, ale aj praktických žurnalistov za dva nezlučiteľné pojmy. Je to zrejmé z odbornej literatúry, z vyhlásení predstaviteľov Slovenského syndikátu novinárov viažucich sa k potrebe nového tlačového zákona, z vecných i rozhorčených reakcií praktických žurnalistov, o ktorých profesionalite a nezaujatosti sa verejne polemizuje, rovnako ako sa vedú diskusie o kvalite spravodajstva v printových i elektronických médiách na Slovensku, oscilujúcom medzi protikladmi seriózne – neseriózne, kvalitné - nekvalitné.

Ministerstvo kultúry SR v dôvodovej správe k predkladanému novému tlačovému zákonu uvádza hlavný zámer novej tlačovej úpravy: „Ponuka množstva verejne šírených a žánrovo odlišných periodík a s tým súvisiaca snaha majiteľov a vydavateľov o čo najlepšie presadenie periodika na trhu zvyšuje riziko povrchného spracovania informácií, nehovoriac o snahách bulváru podriadiť vydávanie periodickej tlače efektom senzácie alebo vedome umelo vytvorenému systému hodnôt.“ Nová legislatíva má zabrániť cielenému zneužívaniu informácií na manipuláciu jednotlivcov a cieľových skupín (Czwitkovics 2007).

Bez ohľadu na reálnu potrebu nového tlačového zákona i možnú relevantnosť mnohých vyjadrení o úrovni produkcie printových i elektronických médií sú práve tieto verejné polemiky a diskusie na odbornej i legislatívnej úrovni znamením, že žurnalistika na Slovensku sa vyvíja inak, ako sa od nej očakáva: nie je odolná voči trendom, životnému štýlu, ekonomickej ani politickej situácii – jednoducho sa mení spolu s ostatnými zložkami verejného i súkromého života v krajine. Menia sa zásadné princípy tvorby mediálnych textov, ktoré prestávajú byť celkom v súlade s doteraz prezentovanými kritériami na kvalitatívnu, ale i vonkajšiu formálnu zložku žurnalistických komunikátov.

Dokladom napätia medzi teoretickou novinovedou a praktickou žurnalistikou aj na akademickej úrovni je situácia, keď sa v príspevku na jednej z vedeckých konferencií vyskytlo slovné spojenie *spravodajstvo emocionálneho typu* – a bolo treba čeliť vážnej kritike z radov slovenských lingvistov, novinovedcov a žurnalistov, ktorí si opätovne žiadali vysvetliť, ako treba rozumieť uvedenému označeniu spravodajských textov.

Pojem s*pravodajstvo emocionálneho typu* sa v slovenskej novinovede nepoužíva. Na označenie tejto neštandardnej mediálnej produkcie možno využiť klasifikáciu Borisa Droppu, ktorý vychádza z dichotomickej klasifikácie žurnalistických žánrov: spravodajstvo – publicistika; racionálny – emocionálny typ a v jednej zo schém vymedzuje emocionálny typ spravodajstva. Viac sa mu však v texte publikácie nevenuje (Droppa 1998). V novinovedných publikáciách od J. Mistríka alebo A. Tušera nachádzame v rámci spravodajstva beletrizovanú správu a riport. Spravodajstvo

ako teoreticky vymedzená skupina mediálnych textov však nepripúšťa diskusie o možnostiach akýchkoľvek presahov od racionálneho spracovania spravodajských komunikátov k emocionálnemu. Svetlana Hlavčáková píše o spravodajstve v praxi toto: „Naše spravodajstvo je povrchné, obsahovo často bezcenné, formálne vyslovene pomýlené, o jazyku a štýle v niektorých prípadoch radšej nehovorme." Vo svojom článku autorka ďalej vysvetľuje, že „spravodajskému jazyku a štýlu sa treba venovať dovtedy, kým nenastane zlepšenie. Kým slovenské správy nebudú porovnateľné s tým najlepším, čo svetová žurnalistika vo svete ponúka, a kým nebudú spĺňať praxou overené, medzinárodne prijaté kritériá kladené na spravodajstvo ako také" (Hlavčáková 1999).

Ambíciou tohoto príspevku je zachytiť a pomenovať skupinu textov, v médiách prezentovaných ako spravodajské, a popísať ich špecifiká, a to aj napriek tomu (alebo práve preto), že sa sčasti alebo úplne vymykajú všeobecne záväzným normám a kritériám kladeným na spravodajstvo.

Širšie a zároveň presnejšie pomenovanie skupiny textov, ktoré sú v centre záujmu, je možné nájsť v štúdii J. Vojteka o anglickej novinovede, publikovanej v Otázkach žurnalistiky (Vojtek 2000). Žánrológia sa tam chápe skôr ako metodika tvorby žurnalistického textu, inštruuje, ako treba spravodajstvo písať, prípadne apretovať. Anglická novinoveda člení spravodajské žánre v zásade na dva typy: 1. hard news a 2. soft news. Pôvodným zámerom citovanej štúdie síce nebolo aplikovať prezentované charakteristiky na slovenskú mediálnu tvorbu, práve soft news však považujeme za možné pomenovanie jednej z oblastí spravodajstva emocionálneho typu.

SOFT NEWS poskytujú priestor pre spracovanie tém menej spoločensky závažných, s nižšou časovou aktuálnosťou a s možnosťou využiť živší jazyk i štýl. V slovenskej novinovede tento žáner korešponduje s beletrizovanou správou (Tušer 2003; Mistrík 1997). Oproti vecnej správe má voľnejšiu kompozíciu (mäkké čelo), jazykovo-štylisticky je text skôr ikonický s tendenciou k zážitkovosti, primárnou funkciou však zostáva informovať, interpretovať udalosť so snahou zachytiť aj jej atmosféru či miestny kolorit. Takzvaná „missourská skupina teoretikov" vymedzuje pojem soft news slovami: je to „článok o trendoch, osobnostiach či životnom štýle" (Brooks at al. 1992; cit. Vojtek 2000). Anglický novinovedec R. Keeble charakterizuje soft news ako „odľahčenú správu, ktorá je farbistejšia, vtipnejšia a väčšmi stavia na úvahovosti ako v prípade hard news" (Keeble 1994, cit. Vojtek 2000).

Článok zo serveru slovenského denníka Pravda dokumentuje prítomnosť soft news napríklad aj v agentúrnom spravodajstve ČTK. Podobné texty možno nájsť vo všetkých typoch univerzálnych médií, či už printových alebo elektronických, bez ohľadu na ich verejnoprávny alebo komerčný charakter.

Ruska je v šoku: zmizol jej dom

Ilustračné foto
(autor: Milan Kráľ, Pravda)

25. januára 2008 10:42

Návrat domov môže človeku priniesť nepríjemné prekvapenie, obvykle v podobe neporiadku, o ktorý sa postarali deti, prípadne domáce zvieratká alebo nečakaná porucha. Ako ale informovala vo svojej spravodajskej relácii ruská televízna stanica NTV, jednu ženu čakal skutočný šok: keď sa vrátila do miesta svojho bydliska na vidieku, dom vôbec nenašla.

„Nezostalo mi z domu nič, ani kus dreva," zverila sa Ljudmila Martemjanová. Kamera ju zachytila schúlenú v mraze na zasneženom pozemku v Nižnom Novgorode.

Úrady hneď zistili, kde sa stala chyba. Podľa miestneho prokurátora Nikolaja Govorkova stavebná spoločnosť strhla nesprávny dom miesto susednej budovy označenej na demoláciu.

Prípad Martemjanovej sa síce môže zdať divný, ale úplná výnimka to nie je. Pomerne dosť obyvateľov Ruska musí v poslednej dobe čeliť podobným nekalým praktikám, keď sa ich starý dom stane obeťou novej výstavby.

Niekto sa uspokojí s chabou peňažnou náhradou za utrpené škody, pani Martemjanová sa ale rozhodla ísť na súd. Peniaze od stavebnej firmy odmietla, pretože podľa jej názoru by to nestačilo ani na prenájom bytu na predmestí. Súdny proces sa ale zrejme povlečie, takže nešťastná žena bude musieť striedavo bývať u svojej dcéry a sestry, uviedla NTV.

ČTK

Ďalším, často sa vyskytujúcim označením textov v spravodajstve je infotainment. INFOTAINMENT je spôsob tvorby spravodajského textu, ktorý sa v mediálnej produkcii na Slovensku etabloval nielen v prostredí komerčnom, ale aj verejnoprávnom. Terminologické slovníky ponúkajú niekoľko porovnateľných charakteristík. Prinášame jednu z nich: infotainment je „označenie, ktoré sa používa pre mediálne texty, v ktorých sú zaujímavosť, atraktívnosť dôležitejšie než užitočnosť informácie pre občana. Termín infotainment po prvý raz použil americký žurnalista Walter Cronkite v súvislosti s rozširovaním banality v televíznom spravodajstve. Spravodajská časť takto tvarovanej mediálnej informácie zdôrazňuje čo najužšiu spätosť s prebiehajúcou udalosťou (vrátane priamych vstupov a prenosu autentických zážitkov, napr. oslovovanie polititikov v parlamente alebo tzv. očitých svedkov na mieste udalosti). Niekedy dochádza k zmiešavaniu reality a fikcie, k zámernému zasahovaniu do informácie, aby bola príťažlivejšia, senzačnejšia“ (Gregová – Rusnák – Sabol 2004).

Nielen z predchádzajúcej charakteristiky je zrejmé, že infotainment priniesol do spravodajstva okrem banalít aj možnosť manipulácie udalostí, prezentovanie pseudoudalostí, ale tiež ponúka priestor na diskusiu o vymedzení hraníc medzi žurnalistikou a využívaním priestoru spravodajstva pre pobavenie publika. Jednou z ukážkových je relácia Ako bude s Mokrým, ktorú vysiela TV Joj ako víkendovú predpoveď počasia. Aj keď prostredie štúdia a grafika zachovávajú legitimitu účelového spravodajského servisu, moderátor v role imitátora rôznych reálnych i fiktívnych osôb mení charakter správ o počasí, ktoré sa zrazu posúvajú k humoristickému skeču, parodujúcemu aktuálnu politickú tému, ale aj udalosť zo súkromného života samotného moderátora či verejné vystúpenie známej osobnosti. Príkladom z oblasti rozhlasového vysielania je relácia Fun News komerčnej stanice Fun Rádio. Už názov predikuje „veselé správy“. Tie sa realizujú vo forme krátkych hedlajnov, v ktorých sa do popredia dostáva hodnotiaca funkcia pred informačnou, navyše jazyková zložka je expresívna vo výraze a hodnotenie nadobúda ironický až sarkastický tón.

Bulvárna žurnalistika je pojem komplexnejší než spravodajstvo, v každom prípade zasahuje aj do tejto oblasti mediálnej produkcie. „V slovenskom mediálnom priestore má označenie bulvárna žurnalistika aj pejoratívne konotácie – zvyčajne sa ním označujú také mediálne texty, v ktorých dominuje výrazná expresivita, vulgárnosť, tendenčnosť a zameranie na spoločensky háklivé témy vzbudzujúce všeobecnú pozornosť“ (Gregová – Rusnák – Sabol 2004).

BULVÁRNE SPRÁVY sa vyznačujú nielen špecifickým výberom tém, ale aj príznakovou kompozíciou, jazykom a štýlom s tendenciou k hovorovosti, rovnakú uvoľnenosť badať aj vo zvukovej, resp. vizuálnej zložke komunikátu. Bulvárne spravodajstvo možno považovať za tendenčné, teda neobjektívne, často aj neseriózne voči informačným zdrojom alebo priamym respondentom – všetko so záme-

rom zaujať, šokovať čitateľa, diváka či poslucháča. Napriek všetkému, aj bulvárne správy sú správami, ktoré možno zaradiť k emocionálnemu typu. Emócie sú často jedinou „informáciou", ktorá sa v mediálnom texte komunikuje. Dôkazy o existencii bulvárnych správ sú hádam nesporné: od bulvárnych príloh alebo aj celých periodík (alebo ich elektronických mutácií, ktoré sa tak označujú, až k bulvárne orientovaným reláciám informačného charakteru v elektronických médiách.

Vo všeobecnosti možno povedať, že v spravodajstve emocionálneho typu sa využívajú špecifické kompozičné postupy (emfatický namiesto spravodajskej pyramídy, kompozícia príbehu – story), príznakové výrazové prostriedky na úrovni jazykovej i mimojazykovej, symboly a mýty všebecne zrozumiteľné v danom kultúrno-spoločenskom prostredí, priebežne sa vyvíjajúce udalosti sa prezentujú ako seriálové epizódy v spravodajskom poňatí a redaktori sa často uchyľujú i k manipulácii a vedomému zavádzaniu publika (Trampota 2006). Príčiny sú všeobecne známe: získať a udržať pozornosť, resp. čítanosť a predávanosť, pretože sú to rozhodujúce faktory ovplyvňujúce cenu reklamnému priestoru v konkrétnom vysielacom čase, resp. na strane periodika alebo na internetovej stránke v jeho elektronickej verzii.

Riešením je azda profesionálnejší prístup a samoregulácia na úrovni šéfredaktorov jednotlivých spravodajských redakcií, ktorých výsledkom by mohlo byť presnejšie označovanie televíznych a rozhlasových relácií, resp. rubrík v periodiku, aby recipient vedel, aký mediálny text sa mu ponúka. Nevedno či zámerne, ale uvedenú tendenciu badať jednak v periodikách, kde namiesto označenia SPRAVODAJSTVO nájdeme rubriku UDALOSTI, ale aj v elektronických médiách. Veď napríklad v celoplošných televíziách na Slovensku sa spravodajské relácie označujú len vo verejnoprávnej televízii ako Správy STV a na spravodajskom kanáli TA3 ako Hlavné správy – aj s podtitulmi hlavná spravodajská relácia. Na Markíze sú to Televízne noviny a na Jojke Noviny JOJ, aj keď u diváka funguje (implicitne či explicitne) prepojenie, resp. odkaz na správy, spravodajstvo – a teda uvedené relácie považuje za dôveryhodné, významné a užitočné, čo sa odráža na ich sledovanosti aj v prieskumoch dôveryhodnosti.

Navrhované vymedzenie spravodajstva emocionálneho typu, ktoré by zahŕňalo oblasti soft news, infotainment a bulvárne správy by mohlo pomôcť vyriešiť problematiku spravodajstva aspoň na teoretickej úrovni. Za riziko totiž možno považovať premiešavanie správ racionálneho typu so správami emocionálneho typu, v ktorých sa nerešpektujú pravidlá odkazujúce na preferovanie významnosti a dosahu udalosti, komplexnosť informačných zdrojov, primeraný jazykovo-štylistický rozmer textu vrátane mimojazykových výrazových prostriedkov, nehovoriac o tendenčnej selekcii tém, „vyrábaní" udalostí, resp. manipulovaní informácií. U percipientov sa tak oslabuje kompetencia dekódovať mediálny text a pripísať mu prislúchajúcu relevanciu, a to najmä v prostredí elektronických médií, kde sa rozsah jednotlivých príspevkov pohybuje okolo 2 minút a dynamické tempo reči spolu s rýchlym strihom znemožňujú akúkoľvek analýzu či interpretáciu mediálneho textu. Spravodajské relácie sa tak môžu stať len zdanlivo dôveryhodnou a príťažlivou formou, v ktorej nám médiá naservírujú už predvarených dobrých a zlých politikov zodpovedných a nezodpovedných rodičov alebo deti; serióznych a neserióznych policajtov, lekárov, učiteľov, vodičov... a celé nám to predajú zabalené v povolenej dávke reklamy.

Zdroje

Czwitkovics, Tomáš: Tlačový zákon: Ťažké hľadanie spoločnej reči. Dostupné na http://medialne.etrend.sk/tlac/clanok.php?clanok=4152 [19.12.2007]

Droppa, Boris (1998). *Spôsoby novinárskeho sprístupňovania odborných obsahov verejnosti,* Bratislava: UK

Hlavčáková, Svetlana. (1999). Spravodajský text náš každodenný I, II. In: *Otázky žurnalistiky*, č. 4–5

Mistrík, Josef (1997). *Štylistika*, 3. vyd., Bratislava: SPN

Tušer, Andrej (2003). *Ako sa robia noviny,* Bratislava: SOFA

Trampota, Tomáš. (2006). *Zpravodajství*, Praha: Portál

Vojtek, Juraj (2000a). Žánre anglicky písaného spravodajstva – I. In: *Otázky žurnalistiky*, č. 3

Vojtek, Juraj (2000b). Žánre anglicky písaného spravodajstva – II. In: *Otázky žurnalistiky*, č. 4

www.archiv.markiza.sk

www.medialne.sk

www.slovakradio.sk

www.stv.sk/videoarchiv

www.spravy.pravda.sk/ruska-je-v-soku-zmizol-jej-dom-d2y-/sk_zaujima.asp?c=A080125_104213_sk_zaujima_p09 [25.1.2008]

www.ta3.com

Summary

The text deals with the use of emotions in the journalistic discourse.

Mgr. Blažena Garberová
Působí na Katedre všeobecnej jazykovedy, fonetiky a masmediálnych štúdií
FF Prešovské univerzity.
Kontakt:
garb@post.sk

SLOVO - OBRAZ - ZVUK V REKLAMĚ

JANA PELCLOVÁ

Reklama je prostředkem marketingové komunikace, jehož účelem je propagovat inzerovaný výrobek, a dostat jej tak do podvědomí spotřebitelů. K oslovení příjemce využívá reklama především hromadných sdělovacích prostředků. Mass media jí umožňují doručit reklamní sdělení velkému počtu příjemců v poměrně krátkém čase. Aby byl recipient schopen pracovat s informacemi, se kterými reklama operuje, musí reklama projít procesem smyslového vnímání. V závislosti na technologii média dokáže reklama působit přímo na náš zrak a sluch. Ale co ostatní naše smysly? Na ně snad současná reklama není schopna působit? Čich, chuť a hmat jsou pro nás taktéž důležité, neboť jejich prostřednictvím přijímáme podněty z okolního světa. Navíc právě tyto tři smysly mohou být rozhodující při koupi. Doposud však neexistuje žádný hromadný sdělovací prostředek, který by dokázal přenášet čichové, chuťové a hmatové informace. Chce-li tedy reklama působit na všechny naše smysly, musí využívat toho, co jí technologie jednotlivých sdělovacích prostředků umožňuje. V případě tištěné reklamy se jedná o verbální a obrazové kódy. Aktualizací těchto kódů a využitím nejrůznějších motivů dokáže reklama působit na všechny naše smysly.

1. Kódy v reklamním diskurzu

Jestliže je reklama jistým druhem komunikace, musí v tomto komunikačním procesu fungovat kódy, pomocí nichž je zformulováno reklamní sdělení. Mezi kódy, které má reklama k dispozici, patří i ty, které používáme pro každodenní komunikaci. Jazykový kód se v reklamě uplatňuje jak v psané, tak i v mluvené podobě. Zde je potřeba si uvědomit, že každé reklamní sdělení je dokonale propracovaným textem. Rozhlasové ani televizní reklamy, které využívají mluvené podoby jazyka, nejsou spontánním přednesem. Jde o pečlivě připravený scénář, který je psán tak, aby co nejautentičtěji připomínal běžný rozhovor, neboť reklama je svým způsobem dialogická. I když je tedy každý reklamní text psaný, využívá reklama prvky mluvenosti (Urbanová 2006), např. eliptické konstrukce, hovorové výrazy atd. k tomu, aby navodila důvěrně známou atmosféru běžné mezilidské interakce. Tato syntetická personalizace (Fairclough 1993, s. 62) zkracuje společenskou vzdálenost mezi anonymním odesilatelem a anonymním příjemcem a umožňuje odesilateli jednat s každým členem masového publika individuálně.

Dalším kódem, kterým reklama operuje, je obraz. Kromě rádia je tento kód hojně využíván všemi médii, a to především proto, že „obrazy dokáží zprostředkovat více

informací v kratším čase“ (Vysekalová, Komárková 2001, s. 119) než jazyk. Existují dokonce reklamy, v nichž se jazyk vyskytuje pouze v podobě názvu výrobku a veškerým nositelem reklamního sdělení je obrazový materiál (především reklamy na značkové oblečení). V závislosti na technologii média využívá reklama obraz statický či dynamický.

Třetím kódem, který jako jediný nenachází uplatnění v tištěné reklamě, je zvuk. Do zvukového kódu řadíme jak hudbu, tak i prozodické prvky mluveného slova, např. barvu hlasu, výšku tónu, melodii, intonaci atd. Tento kód je především kódem doprovodným. Je to ta část sdělení, která podkresluje působení jazykového a vizuálního kódu.

Reklamní diskurz má k dispozici tři kódy – slovo, obraz a zvuk. Sdělovací prostředky využívají těchto tří kódů způsobem sobě vlastním. Každý z těchto kódů má svůj podíl na reklamním sdělení. Pro úspěšnou komunikaci je však nezbytné, aby všechno kódy spolupracovaly. Slovo a obraz se vzájemně doplňují v tištěné a venkovní reklamě. Zvuk dokresluje atmosféru mluveného slova v rozhlasové reklamě. Televizní reklama nabízí dynamický obraz, jehož kontextualizace je koordinována slovem mluveným i psaným a je podporována reklamními znělkami. Reklama na internetu může tyto tři kódy kombinovat všemožnými způsoby.

2. Smysly

Reklama prostřednictvím verbálních a neverbálních kódů dokáže přímo působit na náš zrak a sluch. Zrak je naším nejvíce zaměstnaným smyslem, jehož prostřednictvím získáváme 80 % vjemů. Jestliže nakupujeme, je pro nás důležitá nejen funkce výrobku, ale také to, jak výrobek vypadá. Samozřejmě že u výrobků běžné denní spotřeby jako je pečivo, mléko, mýdlo atd. nehraje design tak velkou roli jako při koupi zboží dlouhodobé spotřeby, např. auta, pračky atd. Nicméně všechny výrobky spotřebního zboží mají své charakteristické balení a svůj charakteristický design. Jméno firmy, jméno výrobku a design mu dodávají jeho jedinečnou identitu. Díky ní jsme my, spotřebitelé, schopni jednotlivé výrobky na trhu identifikovat a rozlišovat. Reklama využívá obrazu k tomu, aby nám výrobek představila i po jeho vizuální stránce. Demonstrací výrobku v reklamě se tak zvyšuje míra zapamatovatelnosti a věrohodnosti reklamy. Reklama je však schopna ukázat nám i mnohem víc než jen výrobek samotný. V televizních reklamách na prací prášky vidíme skvělé výsledky propagovaného detergentu, reklamy na automobily nabízejí nejen základní výbavu vozu, ale také společenskou prestiž, reklamy na deodoranty a antiperspiranty slibují větší atraktivnost u druhého pohlaví a tak bychom mohli pokračovat dál a dál. Reklama tedy neposkytuje jen věcné informace o výrobku a nesnaží se působit pouze na naše logické myšlení. Reklamní tvůrci učinili z reklamy žánr, který především utočí na naše emoce. Vlivem emočního působení zapomínáme na to, že cílem reklamy je ovlivňovat naše konzumní návyky.

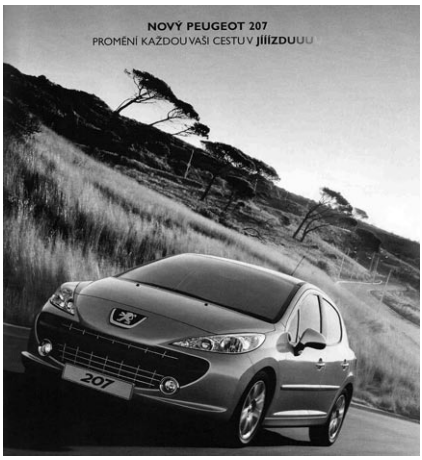
Druhým naším nejpoužívanějším smyslem je sluch. Ten je klíčový při nákupu hudebních přehrávačů, reproduktorů apod. Spousta výrobků, především elektrospotřebiče, mohou při používání vydávat nejrůznější zvuky. Proto se např. u vysavačů, praček a jiných produktů bílého zboží uvádí i míra decibelů. Zde platí pravidlo, že čím je výrobek méně hlučný, tím lépe pro spotřebitele. Jestliže je výrobek naprosto nehlučný, může být tato jeho vlastnost též využita při propagaci výrobku (vzpomeňme jen na slogan *motor, který neslyšíte*).

Nicméně jsou výrobky, u kterých hrají důležitou roli i ostatní naše smysly. Čich je významný při koupi parfémů, deodorantů či jiných kosmetických výrobků, ale též u pracích prášků a jiných detergentů. Je důležitým i u potravinářských výrobků, u nichž je však navíc doprovázen i chutí. Hmat, čili co nám daný výrobek říká dotykem, je podstatný při koupi oblečení, hraček, nejrůznějších elektrospotřebičů atd. Jak tedy dokáže reklama působit na tyto tři smysly, když doposud nebyl vynalezen takový hromadný prostředek, jehož technologie by umožňovala přenos čichu, chuti a hmatu? Výrobci si s tímto problémem dokáží poradit např. ochutnávkami v místě prodeje, kdy nám mezi obchodními regály usměvavé modelky nabízejí nejnovější druhy jogurtů, kávy či sýrů. Tato strategie je však v marketingových kruzích označována jako jedna z možností technik podpory prodeje, tzv. sales promotion, a ne tedy za reklamu jako takovou. Reklama, jak ji známe z hromadných sdělovacích prostředků, musí na náš čich, chuť a hmat působit zprostředkovaně pomocí těch kódů, které má dané médium k dispozici.

3. Smysly v tištěné reklamě

Vezmeme-li v úvahu nejstarší hromadný sdělovací prostředek, tedy tisk, a jeho podobu reklamy, tedy reklamu tištěnou, jsou k dispozici tištěný text a obraz či fotografie. Následující reklamy, na nichž je doloženo, jak prostřednictvím aktualizace grafické a verbální a využitím nejrůznějších motivů dochází k působení na všechny naše smysly, jsou z časopisů o vaření a životním stylu (Apetit, Gurmán, Svět ženy). Jde o časopisy zaměřené na ženské publikum se širokým věkovým záběrem. Poslední reklama je z amerického časopisu The Oprah Magazine, který se taktéž zaměřuje na módu a životní styl žen. Tato reklama byla použita jednak proto, že představuje výrobek, který se ještě nestal běžně dostupným zbožím na českém trhu, a tudíž reklamy na něj nejsou tak viditelné jako na americkém trhu, a jednak proto, že názorně ukazuje nepřímé působení na hmatový vjem.

Jelikož se jedná o tištěné reklamy, je z následujícího textu vypuštěno působení na zrak, neboť ten je jediným smyslem, na který reklama v časopisech působí přímo. Pozornost je tedy věnována zbývajícím čtyřem smyslům.



Obr. 1: Peugeot 207

3.1 Sluch

Přestože i tištěná reklama dokáže „pořádně křičet“, a to především použitím výrazných barev či šokujících obrázků, její křik zůstane vždy křikem metaforickým. Aby mohla tištěná reklama vyvolávat v našem mozku skutečné zvukové stopy, využívá grafické aktualizace jazykového kódu.

V reklamě na Peugeot 207 (obr. 1) je využito grafické aktualizace slova *jízdu*. Toto slovo je vyobrazeno jako JÍÍÍZDUUUU. Autoři znásobili vokály „í“ a „u“, při čemž barva posledního písmene postupně splývá s šedou barvou pozadí. Takto zná-

zorněné slovo vyvolává v příjemci zvukovou stopu projíždějícího automobilu, který jako by se přibližoval, projížděl a mizel v dálce. Zešikmený obraz krajiny i automobilu zvýrazňuje tuto zvukovou imaginaci.

Stejné aktualizace je využito i v reklamě na rádio Impuls (obr. 2), v níž je dokonce použito čtyřnásobného vokálu á. Zde ovšem nejde o reklamu na konkrétní výrobek, ale na rozhlasovou stanici poskytující mediální službu. Samotné vysílání rádia nelze nijak vyobrazit, proto se tvůrci rozhodli zkonkretizovat posluchačku inzerované stanice, která své sympatie vyjadřuje širokým úsměvem na tváři a objímáním přístroje, jenž jí službu rádia Impuls zprostředkovává. Motiv objetí evokuje téma lásky. Toto téma je ostatně vyvoláno již zmíněnou grafickou aktualizací slova rádio, které je navíc znázorněno dvěma fonty. První část slova, tedy slovo *rááááád*, je vytištěn kurzívou, ovšem zbytek –io již kurzívou není. Kurzíva a čtyřnásobnost vokálu tak podsouvá do významu slova rádio význam slova rád. Oproti reklamě na Peugeot 207 je tato grafická aktualizace užita i v hlavním textu reklamy, tzv. body copy.

Obr. 2: Rádio Impuls

Orb. 3: Stodal

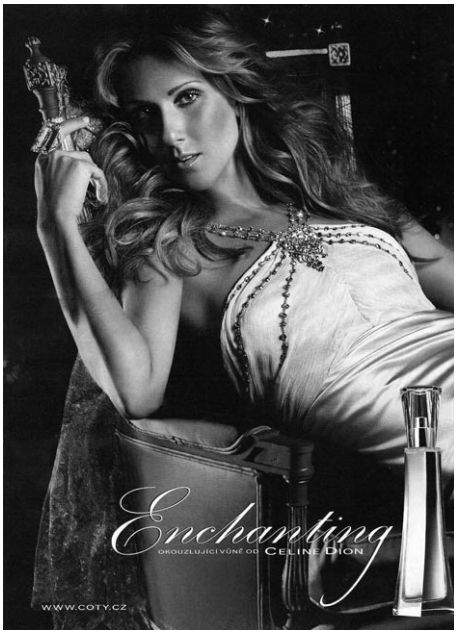
Tvůrci reklamy na kapky proti kašli (obr. 3) ztvárnili graficky kašel pomocí citoslovce kchrrr. Intenzitu kašle znázornili velkými písmeny tohoto citoslovce spolu s interpunkčním znaménkem vykřičníku. Kašel ztrácí ze své intenzity tím, že jsou jeho jednotlivá grafická vyobrazení postupně ochuzena o konsonant r a jednotlivé úseky kašlání jsou znázorněny pod sebou, dokud se nedostanou ke svému zdroji, tedy k obrázku nachlazeného vlka.

3.2 Čich

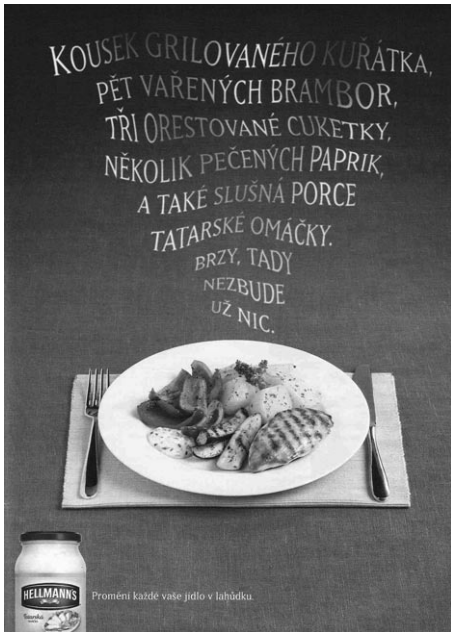
Reklama v časopisech si našla způsob jak působit na náš čich přímo. Jedná se především o reklamy na parfémy, kdy si čtenáři mohou přičichnout ke vzorku inzerované vůně, který je nastříkán na ohybu stránky, kde se příslušná reklama vyskytuje. Kromě těchto skutečných vzorků však reklamy na parfémy využívají i jiných prostředků, a to především motivů muže či ženy jakožto sexuálního symbolu.

Firma Coty vyrábějící parfémy inzeruje vůni od Celine Dion s názvem Enchanting pomocí této celebrity (obr. 4). U reklam na parfémy je vždy využito motivu okouzlující ženy či okouzlujícího muže, ať už v podání slavné osobnosti či modelu/modelky. Důvod můžeme najít v živočišné říši, neboť u jistých druhů zvířat či hmyzu je rozhodující právě čich, pomocí něhož se hledá příslušník opačného pohlaví se záměrem reprodukce. Lidé, jak známo, se tímto pudem neřídí, nicméně je v lidské společnosti zakořeněn jistý stereotyp, že libá vůně zvyšuje sexuální apetit. Proto reklamy na nejrůznější parfémy a deodo-

ranty obsahují objekt sexuální touhy. V těchto reklamách nejde ani tak o působení na čichové orgány, jako spíše o působení na sexuální touhu.



Obr. 4: Enchanting

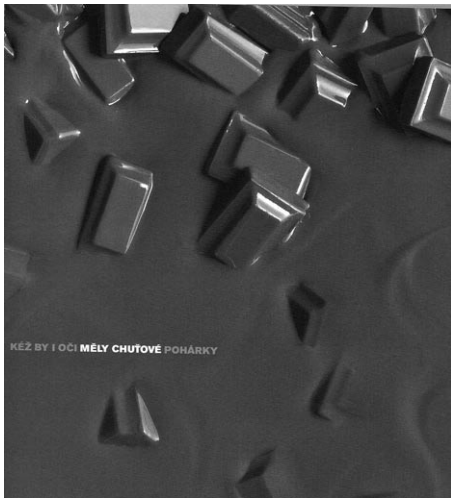


Obr. 5: Hellmann's

V reklamě na tatarskou omáčku Hellmann's (obr. 5) je graficky znázorněna vůně jídla. Tato omáčka sama o sobě nedodává hotovému jídlu lepší vůni, ale lepší chuť. Nicméně tepelně připravený pokrm vždy voní, proto se zde tvůrci uchýlili ke grafickému ztvárnění vůně jídla pomocí obláčku kouře, který vychází z talíře. Lexikální jednotky znázorněné v tomto obláčku odpovídají prvkům na talíři a věrohodnosti vůně vycházející z talíře je docíleno stínovaným písmem, které tak vytváří 3D efekt.

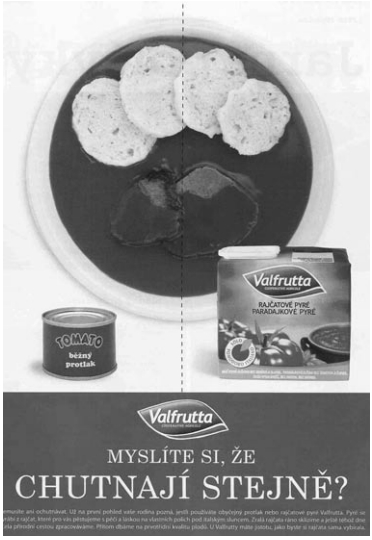
3.3 Chuť

V reklamě na čokoládu Orion (obr. 6) využili tvůrci obrázku rozpouštějící se čokolády. Obrázek tak v příjemci vyvolává příjemnou chuť, která nastává při vložení čokolády do úst a při jejím pozvolném tání na jazyku. Navíc je zde tento pocit atakován i verbálně povzdechem *Kéž by i oči měly chuťové pohárky*, kde spojení *měly chuťové* je vyobrazeno bílou barvou a stojí tak v kontrastu s převažující hnědou. Tato reklama využívá obrazového i jazykového kódu k působení na chuť.



Obr. 6: Orion

Podobně je tomu i v reklamě na výrobek firmy Valfrutta (obr. 7). V tomto případě je znázorněn nejen inzerovaný výrobek, který je zde přirovnán k obdobnému produktu, ale také výsledná fáze, tedy jídlo, které bylo připraveno pomocí těchto dvou výrobků. Obal výrobku Valfrutta je již na první pohled mnohem praktičtější než obal podobného výrobku. Rajčatové pyré značky Valfrutta je prodáváno v obalu Tetrapack s uzavíratelným uzávěrem, a je tak vhodnější k opětovnému použití a následné recyklaci než výrobek prodávaný v konzervě, jejíž otevření vyžaduje mnohdy značné úsilí. Navíc má spotřebitel její obsah spíše na sobě než v sobě. K porovnání je zde příjemce vyzván i zjišťovací otázkou *Myslíte si, že chutnají stejně?* Tato otázka je zde použita jako poutač pozornosti, který má v příjemci vzbudit zájem o přečtení textu, který je umístěn pod obrázkem. V něm se hovoří o tom, že není ani třeba ochutnat, neboť rozdíl mezi těmito dvěma výrobky je patrný již na první pohled. S textem koresponduje obrázek talíře s hotovou rajskou omáčkou, masem a knedlíky. Pravá polovina talíře nevypadá tak lákavě jako jeho levá polovina, která napovídá, že tato polovina byla připravována výrobkem firmy Valfrutta. V názvu samotného výrobku je navíc použito slovo *pyré*, jež příjemce asociuje s francouzskou kuchyní. Ta jak známo má pověst toho nejlepšího, co gurmánské umění může nabídnout. Postavíme-li tedy vedle sebe slova *protlak* a *pyré*, s lepším hodnocením vychází slovo druhé.



Obr. 7: Valfrutta

3.4 Hmat

Obr. 8: Panasonic

Reklama na epilátor značky Panasonic (obr. 8) opět využívá motivu ženy jakožto sexuálního symbolu. I zde je žena vyobrazena jako objekt sexuální touhy, není však pouze jen objektem, ale vítězem, který si může své partnery vybírat, jak dosvědčuje obrázek hladce oholených dámských nohou, jejichž hebkost přiměla dotyčného muže k ponížení, vyobrazeného v podobě plazení se za objektem touhy.

Poslední ukázka je na telefon iPhone firmy Appel (obr. 9). Výrobci telefonů se dnes předhánějí nejen v tom, kterými funkcemi mohou jejich přístroje disponovat, ale i v designu a s tím spojeným ovládáním telefonu. Telefon zkrátka musí padnout do ruky a ovládání tlačítek by nemělo uživateli dělat sebemenší problémy. iPhone však nabízí ovládání pomocí dotyku na displej telefonu, tedy bez použití tlačítek. Lehkost i elegance tohoto revolučního přístroje je vyobrazena rozfázovanou fotografií ukazováčku. Je to jediný prst, který potřebujeme k obsluze přístroje. Tato lehkost a elegance je doplněna heslem *touching is believing*, volně přeloženo jako *dotýkat se znamená věřit*. Tato fráze je navíc aktualizací známého seeing is believing, tedy věříme tomu, co vidíme.

4. Závěr

Obr. 9: iPhone

Tištěná reklama využívá především obrázků a fotografií k tomu, aby daný výrobek nejen demonstrovala, ale aby též doložila jeho přednosti, především výsledky či výhody jeho užití. Kromě toho umožňují grafické aktualizace působit na vícero smyslů než pouze na zrak. Reklamní tvůrci se taktéž uchylují k využívání nejrůznějších motivů, aby vykompenzovali nedostatek přímého vlivu na naše smysly. Reklama jakožto žánr marketingové komunikace, ať už mnohými zatracovaný či naopak adorovaný, si během své existence vypracoval řadu přesvědčovacích strategií, jimiž oslovuje příjemce, poutá jeho pozornost a ovlivňuje jeho motivace při nákupu zboží.

Literatura

Fairclough, Norman (1993). *Language and power*, London: Longman

Vysekalová, Jitka - Komárková, Růžena (2001). *Psychologie reklamy*, Praha: Grada Publishing s. r. o.

Urbanová, Ludmila (2006). Interaction of Spoken and Written Language in Newspaper Advertising. In: *Discourse and Interaction 2,* Brno: Masarykova univerzita

Obrazové materiály z časopisů:

Apetit, červenec 2005, prosinec 2006; *Gurmán*, březen 2007; *Svět ženy*, prosinec 2006; *The Oprah Magazine*, listopad 2007

Summary

Advertising is a specific form of marketing communication. It uses the means of mass media in order to address a wide variety of audience. Its dominant function is a persuasive function. In order to elaborate the information a recipient receives, an advertisement has to go through a process of sensual perception. However, the technology of individual mass media can affect directly only our sight and hearing since there hasn't been discovered a mass medium yet that would be able to transform smell, taste and touch.

The present paper studies a number of print advertisements from female magazines. Its objective is to analyze the graphic and verbal actualizations and the use of various motives, especially those connected with love and physical attractiveness. The print advertising is able to address directly our sight. In order to influence our other senses, it actualizes and contextualizes its verbal and pictorial codes.

Mgr. Jana Pelclová
Působí na Katedře anglistiky a amerikanistiky FF Masarykovy univerzity v Brně.
Kontakt:
lecijana@gmail.com

Medzi nebom a televíznou obrazovkou/ monitorom

Oliver Tomáš

I.

„*Nebe nad přístavem bylo šedé jak mrtý kanál televize.*"
W. Gibson

Svet sa mení na plochu televíznej obrazovky/monitora, v rámci ktorých imploduje a vytvára dalšie rozmery a neviditeľnú, respektíve ťažkou zachytiteľnú sieť elektronických vĺn. Neviditeľný eletronicko-digitálny svet sa zhmotňuje v našich prímačoch odkiaľ dostáva reálne kontúry ovplivňujúc naše videnie, vnímanie i cítenie a nemožno nesúhlasiť s McLuhanom ak píše, že: „všechna média, od fonetické abecedy k počítači, jsou extenzemi člověka, způsobují v něm hluboké a trvalé změny a přeměňují jeho prostředí"(McLuhan 2000, str. 217). Príchod industrializácie, elektrifikácia a následná expanzia miest mali za následok presúvanie sa obyvateľstva do rýchlo sa rozširujúcich miest s nekonečným labyrintom ulíc, ktoré sa postupne stali pre človeka prirodzeným prostredím, druhou prírodou. Túto druhú prírodu, zmes kultúry a urbárneho prostredia postupne, pomaly ako hmla zahaľuje elektronická a digitálna sieť. Televízne obrazovky a virtuálne počítačové siete sa pre nás stávajú novým „domovom", novým prirodzeným prostredím s doteraz nevídaným usporiadaním, tak ako sa pred časom našim novým domovom a prirodzeným prostredím stalo mesto. V rámci informačnej explózie sa po prvej svetovej vojne „masovo rozšíril film, rozhlas, telefón. Na prelome 40. a 50. rokov masovo nastúpila televízia, ktorá mala ešte aj druhú vlnu spojenú s rozvojom káblovej a satelitnej televízie. Okrem toho v uplynulom storočí zmasoveli aj iné technológie a prístroje uchovávajúce, rozmnožujúce, či prenášajúce informácie v ich najrôznejšej podobe: zvuk (magnetofón, gramofón, Cd, Mp3 prehrávač), obraz (fotoaparát, fax, tlačiareň, kopírka), či obe (kamera, počítač, video)" (Rankov 2005, str. 15). Nové technológie, a to najmä informačné, prinášajú nový spôsob komunikácie a majú vplyv a dopad na spôsob nášho vnímania a videnia sveta. A tak isto ako sa rastúce mesto so svojim urbárnym riešením zúčastňovalo na utváraní našich životov a skúseností pomáhajúc kreovať a utvárať svetonázoroú paradigmu, tak aj rozhlas, televízia, internet, celé spektrum virtuálno-mediálno-multimediálneho ~~ne~~reálneho[1] sveta, kreuje a transformuje našu skúsenosť s ďalekosiahlymi následkami. Svet i naša každodenná skúsenosť sa

1 ~~N~~ereálnym myslíme taký jav, predmet, osobu, udalosť, atď. u ktorých nie je dôležitá ich reálna, či nereálna existencia, ale fakt, že na nás dokážu reálne pôsobiť.

zrýchluje a modifikuje. Kvantum informácii, ktoré denne prijímame, nemá v dejinách obdobu, „jedno číslo New York Times obsahuje väčšie množstvo informácii, než s akým sa stretol priemerný Angličan 17. storočia počas celého života. Nedeľné vydanie to vysoko presahuje" (Rankov 2005, str. 118). Mediálny a multimediálny svet, ktorý vytvárajú nové média počnúc fotoaparátom, cez televízne obrazovky až po počítače s Highdefinition monitormi je ~~ne~~reálnym svetom nie nepodobným tomu, ktorý sa nachádza medzi nebom a zemou. Je neviditeľným svetom zhmotňujúcim sa a pôsobiacim cez média, svetom medzi nebom a televíznou obrazovkou/monitorom. Svetom, ktorý multiplikuje ľudí, osudy, udalosti, realitu a recykluje staré legendy, mýty a štruktúry a vytvára jemu vlastné mytologické univerzum. Univerzum, ktoré nás na jednej strane obkolesuje a viac - menej ovplivňuje náš každodenný život meniac naše myslenie, svetonázorovú paradigmu i perspektívu vnímania, na strane druhej náš svet rozširuje, ponúkajúc nám v rôznej miere možnosť spoluzúčastňovať sa na jeho vytváraní, respektíve na kreovaní tohto ~~ne~~reálneho univerza, či vypĺňaní vytvorených štruktúr a formiem tvoriac ich obsah. Z vývoja televízneho vysielania i internetu môžeme dekódovať, že „nové média nejsou jen mechanickými triky k vytváření iluzivních světů, ale novými jazyky s novými a originálními výrazovými možnostmi"(McLuhan 2000, s. 252).

II.

„Žijte svúj život v reálnem čase
– žijte a trpte přímno na projekční ploše."
J. Baudrillard

Ak zameriame svoj pohľad zo všeobecnej roviny na televíziu, nemôžeme nepostrehnúť zmeny v jej vývoji. „Pred kamery sa v začiatkoch televízneho vysielania až približne do 80tych rokov 20.storočia nemohli postaviť neznámi ľudia bez zásluh. Na obrazovku patrili výlučne dôležité osobnosti spoločensko-politického života, ich povinnosťou bolo formálne sa pred vystúpením upraviť a do kamier sa vyjarovať spisovne, sofistikovaným spôsobom" (Kluvanec 2006, str. 263). Túto paleotelevíziu ako ju zhodne s Umbertom Ecom nazýva Marián Kluvanec vystriedala neotelevízia. „S jej nástupom sa zmenila aj vysielacia paradigma: nebolo už dôležité, čo sa hovorí ani kto hovorí. Televízne pódium sa zmenilo na priestor verejnej diskusie a stalo sa extenziou všedných rečí. Vo vysielaní sa začali objavovať „skutoční„ ľudia, ktorí sa už mohli správať ako v bežných životných situáciách. Televíznym hrdinom sa zrazu mohol stať každý," v súčastnosti však vstupujeme, respektíve už sme vstúpili do tretej etapy, ktorú Eco nazýva posttelevíziou „Tentokrát veřejnost (reprezentována dobrovolnými vězni) přímo vstupuje nikoli už do obyčejného, jediného a pomíjivéhi pořadu, nýbrž do televitního seriálu. To znamená do něčeho, co vypadá jako nafilmovaná fikce. Symbolickou kompenzací není jen osobní, narcistické uspokojení, že jsem „prošel„ televizí, že jsem v ní prožil jediný a krátky *průchod*...Jde o to stát se *postavou* nějakého vyprávění" (Ramonet 2003, str. 210). Televízna obrazovka nás tak svojim implodujúcim a zmnožujúcim charakterom doslova pretiahla na druhú stranu, pohltila a vtiahla za, respektíve do samotnej televízie a zdvojila nás. Problémom už dávno nie je to ako dostať diváka pred televíznu obrazovku, pretože tam už dávno je, ale ako píše Jean Baudrillard, „televizního diváka je třeba přitáhnout ne už k obrazovce (tam byl vždycky – ona je jeho alibi a útočiště), ale na obrazovku, na druhou stranu informace" (Baudrillard 2001, str. 37). Ostatne televízia so všetkým,

čo k nej prináleží je už dlhšiu dobu súčasťou našej každodenej reality, dokonca by sme mohli tvrdiť, že vytvorila nové prostredie, ktorým prekryla to predchádzajúce.

III.

„...*experience may change during online play.*"
Electronic Arts

Logickým vyústením a implodovaním televíznej obrazovky do vnútornej hypertextovej interaktívnej reality je však počítač, so svojím multimediálnym charakterom, vlajkovou loďou internetom a počítačovými hrami. Práve počítačové hry, ktoré prešli za posledné roky progresívnym vývojom a rozšírili sa do väčšiny domácností[2] sú akoby nositeľom novej estetiky a v súčastnosti ponúkajú trojrozmerné virtuálne svety s jedinečným, mnohokrát až esteticko-umeleckým spracovaním. Počítačová grafika súčasných hier sa pohybuje od relistického duplikovania reality (Crysis, Assasin Creed), cez art deco (Sinking Island) až po surelistické vízie (MDK, Darkseed, Bioshock), na ktorých sa mnohokrát podieľajú aj samotní umelci z radov výtvarníkov, scénaristov, spisovateľov, či interiérových dizajnérov. Počítačové hry častokrát neponúkajú len zábavnú formu trávenia voľného času, ale napĺňajú aj Komenského myšlienku škola hrou, v rámci ktorej sa hráč počas hry oboznamuje s históriu, vedeckými poznatkami, či cvičí pamäť a logické myslenie. Počítačové hry tak v súčastnosti ponúkajú vysokosofistikovaný druh trávenia voľného času a dá sa predpokladať, že niektoré z nich dosiahnú, alebo už dosiahli umeleckých kvalít, čo by ostatne nebolo, ak si pozrieme vývoj a vstup rôznych nových médií do umenia, ničím výnimočným. Samostatnou kapitolou v histórii sú online počítačové hry, ktoré umožnujú hráčom stretávať sa a tvoriť spoločenstvá (klany) v dopredu vytvorených ~~ne~~reálnych trojrozmerných virtuálnych svetoch s jedinečným vizuálnym spracovaním pohybujúcich sa napríklad od simulácii druhej svetovej vojny (Call of Duty 1-2), cez prostredia science - fiction planét a arén (Unreal Tournament, Quake, StarWars Galaxies), až po obrovské niekoľko sto kilometrov štvorcových rozľahlé fantasy svety s vlastnou mytológiu a históriou (War of Warcraft, online svet ktorý momentálne registruje viac ako deväť miliónov užívateľov). Internet tak počítačovej zábave ponúka úplne nový rozmer.

Samotný internet však ešte stále preberá štruktúru inyých starších médii, ktoré do seba absorbuje nevyužívajúc, na rozdiel od počítačových hier, všetky svoje možnosti. Je to však práve toto nové médium s nezachytiteľným tokom dát zhmotnujúcim sa a pôsobiacim až cez monitor, ktoré si vyžaduje úplnú participáciu a ktoré nás rýchlejším, dôslednejším a rafinovanejším spôsobob vťahuje do svojho jedinečného univerza. Internet, ako sme už vyššie spomínali preberá štruktúru starších médii a zatiaľ len v malej miere využíva špecifický priestor, ktorý mu je poskytnutý, čo ostatne môže súvisieť aj s rýchlosťou samotnej internetovej siete, hardwarom a zložitejším programovaním. Internet kopíruje a posúva štruktúru tlače, či televízie do

2 Správa Asociácie zábavného softwaru (Entertaiment software association – ESA) uvádza, že v roku 2007 v 67 percentách amerických domácností členovia rodiny hrali počítačové hry, priemerný vek počítačového hráča je 33 rokov a 24,2 percent počítačových hráčov je vo veku nad 50 rokov. Len v samotných Spojených štátoch sa za rok 2006 predalo 240 miliónov kusov počítačových hier za viac ako 7,4 miliard dolárov (Len na porovnanie v roku 1996 to bolo 74 milónov predaných kusov s obratom 2,6 miliard dolárov).

interaktivnejšej roviny, ponúkajúc aj možnosť priamej a rýchlej reakcie, hypertextových odkazov a rýchleho prístupu k informáciám. Internetové stránky majú vačšinou presne definovanú dvojrozmernú vizuálnu štruktúru, ktorú užívateľ nemôže slobodne meniť a ktorá mu poskytuje iba možnosť spolupodieľať sa na vytváraní obsahu v dopredu definovanej vizuálnej mriežke. Vývoj samotného internetu však za posledné roky prešiel výraznymi zmenami a ďalšou zmenou má byť, či skôr už je web2.0, označenie pochádzajúce z roku 2005 od Tim O'Reillyho. Príkladom web2.0 môže byť stránka myspace.com, ktorej uživatelia nevytvárajú len jedinečný obsah, tak ako napríklad v rámci blog.sme.sk, ale aj jedinečný estetický vizuál danej stránky. Nejde teda len o samotné publikovanie, ale o úplnú participáciu. Iným príkladom môže byť zdarma dostupná internetová online encyklopédia Wikipedia, ktorej obsah a heslá tvoria samotní užívatelia, na rozdiel od spoplatňovanej encyklopédie Britannica Online. Väčšina stránok si však aj naďalej zachováva štruktúru dvojrozmerného priestoru, v rámci ktorého pri internetovom surfovaní plocha strieda inú plochu a stránky tak vlastne kopírujú štruktúru staršieho média, tlače, ktoré posúvajú do interktívnejšej a variabilnejšej roviny.

IV.

„Nové média nejsou mosty mezi člověkem a přírodou: jsou přírodou.“

M. McLuhan

Projektom stojacim na rozmedzí hry a simulácie reálneho života je Secondlife.com, unikátny projekt, ktorý ponúka neobmedzené možnosti ako začať druhý život. Stránka, alebo lepšie povedané trojrozmerné užívateľské rozhranie - prostredie, nie je obmedzené a predom definované. Čo v praxi znamená, že záleží iba na užívateľovej zručnosti, fantázii a predstavivosti, akým spôsobom sa zapojí do vznikajúceho sveta, pretože secondlife je v prvom rade trojrozmerný svet, v ktorom môžete vytvárať nové zóny, predmety, oblečenie, atď. Pokiaľ však nemáte záujem na takomto tvorení môžete v Secondlife chodiť na večierky, diskotéky, recepcie, vernisáže, nakupovať v obchodoch, či v zastúpení svojho Avatara viesť nekonečné rozhovory s iným postavani – Avatarmi. Tým najdôležitejším na tomto projekte však je prepracovaný ekonomický systém, ktorý umožnuje otvoriť si virtuálne obchody, vaše virtuálne výtvory, či už sa jedná o virtuálne, či reálne oblečenie, virtuálne vlasy, postavy, zvieratá, dopravné prostriedky, hudobné nástroje, obrazy atď. môžete predávať, prenajímať, či nakupovať. Ostatne ak chcete takýmto spôsobom virtuálne podnikať a otvoriť si napríklad svoj virtuálny obchod, musíte si reálne peniaze zameniť za virtuálne Linden doláre a prenajať, či zakúpiť pozemok. Zarobené virtuálne peniaze potom môžete spätne zmeniť za reálne doláre. Tento nový virtuálny trojrozmerný priestor je natoľko zaujímavý pre „vonkajší“ svet, že na jeho trh vstupujú reálne firmy, ktoré tu podnikajú, alebo si tento priestor často prenajímajú k realistickým simuláciám „reálneho“ trhu. V Second life môžete nájsť zastúpenie takých spoločností a firiem, ktoré tam ponúkají svoje virtuálne výrobky alebo služby ako Medrcedes, Adidas, Nike, Staroprameň, O2, NASA, Reuters, ale nájdete tu okrem iných univerzít aj Princentonskú univerzity. Nie je nezvyklé, že sa v tomto virtuálnom svete usporiadavajú konferencie, prednášky, či kurzy rôznych druhov jazykov. V secondlife však nie sú nezvyklé ani umelecké projekty, výstavy, múzea a galérie, či umelecké performancie, ako napríklad Evy a Franco Mattesových, ktorý zatiaľ

v tomto virtuálnom prostredí len opakujú a duplikujú reálne umelecké diela a akcie, či už Gilberta & Georga, J. Beuysa, či Chrisa Burdena. Trojrozmerný svet second-life ponúka úplne nové možnosti chatovania, umeleckých projektov, internetového obchodovania, či vlastného ~~ne~~reálneho sebarealizovania. Nie je zrejme náhodné, že trojrozmerné prostredie svojou štruktúrou pripomína rýchlo sa rozrastajúce mestá. Voľne vytváraný Second life preberá urbanistickú štruktúru mesta, nášho doposiaľ „posledného" prirodzeného prostredia. „Každý nový systém nebo organizace přirozeně obsahuje systém nebo organizaci předcházející. V tom smyslu staré prostředí ovlivňuje a usměrňuje prostředí nové" (McLuhan 2000, str. 328), vývoj televízie, počítačov a internetu môže túto McLuhanovú myšlienku len potvrdiť. Urbanistický systém mesta, obsahuje v sebe určitú štruktúru prírody, nášho niekdajšieho prirodzeného habitusu, ak vynecháme iné štruktúry, tak napríklad vo forme parkov, domácicj zvierat, kvetov. Mesto i celý hmotný svet však začínajú byť pomaly absorbované novým virtuálnym prostredím, ktoré sa stáva a pre mnohých sa už stalo, do určitej miery prostredím prirodzeným. Absorbovať však neznamená eliminovať, príkladom môže byť world wide web1.0 i 2.0, ktorý staršie média ako tlač, televízia, telefón, atď. síce absorboval, ale nezapríčinil ich zánik. Spôsob zásobovania informáciami sa pomocou elektronicko-digitálnych médií radikálne zmenil, „kdysi jsme museli chodit na různa místa, abychom mohli dělat různe věci,...,Dnes máme kabely pro přepravu bitů: vysokokapacitní digitální sítě, které dodávají informace kdykoli a kamkoli chceme. Umožňují nám dělat celou řadu věcí, aniž bychom museli někam chodit. Místa, kde jsme se scházeli dříve, nás už nepřitahují. Organizace se dělí a rozpadají. Městská centra už nedrží pohromadě,..,Duševní práce už nevyžaduje fyzický pohyb. Vzdálenost není na překážku obchodu. Komunita už není závislá na fyzické blízkosti" (Mitchell, E-topia, str.12). Mesto i staršie médiá sa nestávajú nepotrebnými, nezanikajú, len menia svoju funkciu. Hmotný svet je multiplikovaný elektronickými a digitálnymi technológiami, vytvárajúcimi vôkol neho nevidieteľnú elektronickú sieť, ktorá naberá, či už nabrala formu prirodzeného prostredia, v ktorom sa každodenne pohybujeme. Možno by bolo zaujímavé sledovať vplyv domácich Hi-Fi systémov, či walkmana/discmana/mp3prehrávača na vývoj, smerovanie a spôsob počúvania hudby, či vplyv domácich kín, alebo počítačových hier na film, televíziu, divadlo, či samotný vplyv nových digitálno-elektronických médií na vnímanie nášho okolia a utváranie svetonázorových paradigiem. Mesto i jeho okolie je zahalené do hmly bilboardov, reklamných pútačov, mp3prehrávačov, mobilných, rozhlasových a televíznych sietí, atď., ktoré vytvárajú, či dotvárajú prostredie nášho každodenného života a spätne ho ovplyvňujú, transformujú a nie len naša každodenná realita je vnímaná cez prizmu a persketívu vytvorenú týmito médiami. A tak, ako rýchlo sa rozvíjajúce industriálne mesto druhej polovici 19. storočia a začiatku storočia dvadsiateho asistovalo pri vzniku nového spôsobu myslenia a vnímania spolu s novými umeleckými smermi a materiálmi, tak elektronické a digitálne média opakujú ten istý scénar, „nové média sú novým prostredím" (McLuhan 2000, str.205), píše Marshall McLuhan a dodáva, „město dnes již existuje jen jako kultúrni přízrak pro turisty. Každý bufet u dálnice, v nemž najdeme televizi, noviny a časopisy, je stejně kosmopilitní jako New York nebo Paríž"(McLuhan 2000, str. 217).

V.

„Každá nová technika,
každá zhmotnělá extenze či zvětšení lidských schopností
má sklon vytvářet nové prostředí.“
M. McLuhan

Televíznou obrazovku alebo monitorom počítača na nás pôsosobí a prihovára sa k nám celý svet. V závislosti od druhu média sa môžeme viac či menej, buď už formou záznamu, živého prenosu, či reálneho vstupu „dotknúť“ skoro každého kútu planéty a spätne, každý kút sa dotýka nás. Súčasný elektronicko-digitálny sveta má fraktálový charakter. Realita je virtualizovaná a multiplikovaná vo forme a množstve, ktoré nemá v histórii obdobu. V akom vzťahu však je pôvodné napodobňovanie formou mimézis a súčastné multiplikovanie sveta? Je jediným znakom neprítomnosť metafyzických, transcendentných princípov? Vynahrádzame si túto neprítomnosť zmnožovaním nášho sveta? V knihe Kosmos a dejiny píše Mircae Eliade, že „primitivní archaický člověk neuznáva v jednotlivostech svého vědomého chování žádný čin, který předtím nepostuloval a nežil někdo jiný, nějaká jiná mimolidská bytost. Co dělá, už se dříve stalo. Jeho život je neustálým opakovaním gest zavedeých jinými,“ (Eliade, McLuhan 2000, str. 309) a v knihe Mýtus o večnom návrate: „predmet alebo úkon může být reálny, jen když napodobuje nebo opakuje archetyp. Realita se dosáhne výlučně opakovaním nebo účasti, všechno to, co nemá exemplární vzor, je zbaveno smyslu, to znamená, že nemá realitu.“ (Eliade 1993, str. 29) Je možné, že ak prírodný človek napodobňoval archetypálne gestá hrdinov a Bohov, čím jeho skutky dosahovali status Reality, tak dnešný človek napodobňuje ~~ne~~reálne mediálne a virtuálne osoby a postavy, aby tak isto potvrdzoval svoju existenciu, pre ktorú chce takýmto spôsobom získať status Reality? Zhmotňujeme ~~ne~~reálny elektronický a digitálnych svet medzi nebom a televíznou obrazovkou/počítačom jeho napodobňovaním? Získavame potvrdenie svojej totožnosti, existenie a Reality zdvojovaním a spätným napodobňovaním zdvojehého? Mohokrát sa zdá, že udalosti a osobnosti sú pomeriavané tým, či sa objavujú alebo neobjavujú na televíznej obrazovke, či v inom médiu. Predmet, udalosť, čin nadobúda hodnotu ak je podobný vzorovej reálnej alebo fiktívnej udalosti, prezentovanej v hoc akom médiu alebo umelecky spracovanej. Reálne prežívanie tak na jednej strane stále viac podlieha a napodobňuje tento ~~ne~~reálny svet, na strane druhej sa stále viac presúva do fiktívnych, umelo vytvorených svetov a odcudzuje nás okolitej realite ako čomusi pokulhávajúcemu za umelou, za to však hyperreálnou fikciou. Súčasný človek je preplnený sprostredkovanými a ~~ne~~reálnymi skúsenosťami, telo sa do určitej miery stáva nepotrebným a obmedzujúcim, pretože elektornický a digitálny svet nie len že dokáže stále v dokonalejšej miere simulovať reálny svet, ale dokonca ho dokáže aj v určitom zmysle prekonať. Samotné cestovanie akoby zmenilo svoju podstatu, televízia, film, internet ale aj „fotografia změnila důvod k cestování, kterým až dosud bylo setkání se zvláštním a neznámým,“ (McLuhan, 2000, str. 267) v súčasnosti mnohí cestujú kvôli potvrdeniu a verifikovaniu už videného. Nie je potom nezvyklé ak sú mnohí turisti sklanamí videným, pretože realitu pomeriavajú virtuálnym duplikátom reality. Navyše ~~ne~~reálny svet medzi nebom a televíznou obrazovkou/monitorom dokáže, na rozdiel od reálneho sveta, prepožičiavať nášmu konaniu aspoň čiastkový zmysel a to napríklad formou „zadania úlohy“, poskytnutím určitého príbehu, či scénara, ktorý smeruje k určitému vyvrcholeniu a rozuzleniu na ktorom sa môžeme, či už pasívne, alebo aktívne podieľať, dávajúc nám pocit, vyššie spomínaného i keď ~~ne~~reálneho a vyprchávajúceho zmyslu. Ostatne ak sa príbeh naplní a my sme splnili

„úlohu“, zmysel daného scénara, či už vyriešením detektívneho prípadu, záchranou sveta, vyriešením manželskej krízy, porazením nepriateľa, či sme boli formou smskového hlasovania participujúci na reality show o milión dolárov, stále sa nájde iný program, film, show, či počítačová hra[3]. Zdá sa, že namiesto jednotiaceho transcendentného, metafyzického zmyslu, ktorý prepožičiava svetu Realitu máme nekonečné množstvo profánnych a fragmentárnych, dočasných, rýchlo vyprchávajúcich zmyslov, budiacich dojem náhrady, medzi ktorými surfujeme pomocou myši, ďialkového ovládača, či sledovaným najnovšých módnych trendov. Zmysel, ktorý tieto média poskytujú je sice čiastkový a krátkodobý avšak samotné médiá sú, ak použijeme mcluhanovskú terminológiu totálne a všetkozahrňujúce.

VI.

„Nová média nejsou způsobem,
jak navázat vztah se starým reálnym světem,
jsou reálným světem a znovu tvarují dle libosti,
co ze starého světa zbývá.“

M. McLuhan

Obsah elektronických a digitálnych médii nie je tým najdôležitejším. Tým najdôležitejším je, ako postrehol Marshall McLuhan, samotné médium. Štruktúra a forma týchto médií je odlišná od štruktúry starších médii napríklad knihy. I keď možno už v samotných starších médiách, tak ako ich objavovala západná civilizácia, boli nové média potenciálne prítomné. Možnosti, ktoré majú súčasné elektronické a digitálne média nemajú v histórii obdobu. Samotné sledovanie a vnímanie týchto médií si však vyžaduje cvik, teda určitý druh mediálnej gramotnosti. Globalizácia by bez televíznej obrazovky a počítača s internetom nebola možna, alebo aspoň nie v takom merítku. Jedinečná štruktúra týchto médii umožnuje v jedinom okamihu zhmotňovanie ~~ne~~reálneho príbehu, postavy, či udalosti na milióne televíznych obrazoviek, či poskytuje miliónom užívateľov počítačov s internetovým pripojením sledovať rovnakú internetovú stránku, videofilm, či spoluzúčastňovať sa na hraní jednej hry, či vytváraní spoločnej reality v Secondlife. Súčasný západný svet však ako píše Baudrillard netrpí nedostatkom reality, ale ako sme vyššie spomínali, jej prebytkom, bujnením, nekonečným radom zmnožených obrazov, zvukov, situácii, príbehov. Realita je klonovaná, virtualizovaná a v modifikovanej verzii spätne navracaná. Virtuálne už „nevykráda“ reálne, ale naopak virtuálne sa stáva predlohou reálneho. Virtuálne, alebo hyperreálne sa stáva zaujímavejším, vábivejším a dokonca reálnejším ako samotná realita. Postupne sa dáva prednosť virtuálnemu pred reálnym, ľudia miznú v obrovských svetoch počítačových online hier či v blikajúcich televíznych obrazovkách a Jean Clair i keď v trochu inom, zato však výstižnom kontexte píše: „Pomalu končí svět, jehož vůni, skladbu, obrazy, zvuky a chutě postupně zapomíname. Před našima očima sa mění prastarý *habitus*, do nejž patřil jak způsob osidlování světa z hlediska biologického, tak soubor zvyklostí z hlediska antropologického“ (Clair 2006, str. 92). Vzdialenosť a čas získavajú nové konotá-

3 Tvorcovia hry War of Warcraft svoj virtuálny online svet stále po čase rozširujú datadiskami, ktoré ponúkajú nové územia, postavy, zbrane, nepriateľov a samozrejme scénare, na ktorých riešení sa môžu hráči, ak majú záujem, spoločne podielať.

cie a významy, samotné naše myslenie, ale aj chápanie a vnímanie času, priestoru, skutočnosti a celá svetonázorová paradigma sa mení. „Televize a média už dávno vystoupily ze svého mediálniho prostoru a získaly plnou moc nad „reálnym„ vnitřním životem,..., k čemu digitálni přilba nebo kombinéza: naše vlastní vůle končí tak, že se pohybujeme ve světe jako v syntetické představě" (Baudrillard 2001, str. 34). Elektronické a digitálne média sa stali súčasťou nášho prostredia, či dokonca prostredím samotným a žiadne z týchto médii „nerozšířilo funkciu jen jedného smyslu, jak to udělala stará média, ..., nýbrž tvaruje celý náš centrální nervový systém, a tím transformuje všechny stránky naší sociální psychycké existence,..,nová technologie plodí nového člověka" (McLuhan 2000, str. 245).

VII.

„Umělec je osobou, která vymýšlí způsoby,
jak spojit biologické dědictví
s prostředím vytvořeným technologickým pokrokem"

M. McLuhan

Analogické konflikty medzi starým a novým prostredím, ku ktorým stále pri prechode z jedného prostredia do druhého dochádza, možno postrehnúť na mnohých príkladoch i v rámci sveta umenia, či už sa jedná o počiatočné negatívne prijatie impresionizmu, alebo ešte doteraz problematický Duchampovom pisoár. To fascinujúce na Duchampovom ready-made je to, že dokáže až dodnes provokovať teoretikov, historikov umenia, ale aj samotných umelecov, či divákov. Pri ready--madoch sa ponúka už skoro vyprázdnená otázka, ktorú si pri týchto dielach kládlo množstvo odborníkov, umelcov i laikov : je toto ešte umeleckým dielom? Je však táto otázka jedinou otázkou, ktorá je kladená týmito dielami? Duchamp svojou Fontánou rozširuje materiály o umelo a masovo vyrábané produkty, ktoré môžu byť ďalej pretvárané a ako podotkol Jean Baudrillard "celá mediální fauna virtuálních technologií, tato perpetuální *reality show*, má jednoho společného předka: tím je objekt *ready-made*" (Baudrillard 2001, str. 36). Interpretovať readymady len ako predmety, diela, ktoré nabúravajú inštutucionálny rámec sveta umenia a testujú jeho mechanizmy, je nepostačujúce, tak isto ako tvrdiť, že sa tieto diela stali umeleckými na základe vyhlásení, či udelení štatútu umeleckého diela inštutúciou či, že ich výnimočnosť tkvie v tom, že boli vytrhnuté zo svojho „prirodzeného" kontextu a v galérii zbavené praktického účelu. Ako správne podotkol Ján Chalupecký: „Tento postup je dôležitým prostriedkom umenia, ale na ich vysvetlenie nestačí. Komora odložených vecí, alebo smetisko, by bolo zvrchovanou poéziou," (Chalupecký 1998, str.183) a na inom mieste: „Predovšetkým predmety pre readymady neboli iba vybrané, a potom umiestnené do nepatričného prostredia a obvykle nepatričným spôsobom – zavesené, prevrátené, k tomu dostávali nový a opäť nepatričný názov, ktorý bol napísaný priamo na nich. Nestačí ani povedať, že umelec si tieto predmety zvolil. Presnejšie to Duchamp formuloval, keď sa ho Sidney Janis pýtal, ako svoje readymade volí: *„Readymady si volia vás, povedal by som."* Veci na smetisku význam strácajú, stávajú sa iba tvarom a nakoniec len hmotnosťou. Duchamp vo svojich readymadoch preberá hotovú vec, ale tým, že je vytrhnutá zo štruktúr do ktorých patrí a s ktorými súvisí, ich štruktúra sa znovu otvára, [...], vec je schopná prijať význam nový" (Chalupecký 1998, str.185). Vec sa v bielej kocke galérie, v špecifickom prostredí sveta umenia, na planéte estetiky ako by povedal Duchamp,

otvára a „vychyľuje“ svoj pôvodný význam, čím vzniká význam nový, význam, do ktorého „vstupuje“ percipient, a ktorý sa konfiguruuje v jeho mysli. Nezvyklé a to šokujúce na Duchampových readymadoch je to, aký materiál používa a odkiaľ ho berie. „Čo nás teda môže mýliť je predovšetkým nezvyklý symbolický materiál. Sme zvyknutí, že je braný z prírody. Duchamp ho nachádza v civilizačnej skutočnosti“ (Chalupecký 1998, str.85). Materiál, s ktorým pracuje v rámci readymadov, už nie je prírodným materiálom, dokonca nie je ani jedinečným, je masovo vyrábaným produktom, s ktorým sa stretávame každodenne a ktorý nám je ľahostajný. A práve tento materiál je tým špecifický, čo vyvoláva pobúrenie, šokovanie, či očarenie. Ak by Duchamp pisoár alebo sušiak na flaše namaľoval, či vyrobil pokračoval by vo vytvorenej tradíci, ale prebraním masovo vyrábaného výrobku z mestského prostredia, ktoré sa stalo našou novou prírodou, naším novým prirodzeným prostredím, začal tradíciu novú.

VIII.

„Umění se musí zabývat realitou,
a přitom musí zpochybňovat všechny její koncepce.
Umění vždy realitu transformuje v jakousi fasádu,
v zobrazení a v určitou konstrukci.
Zároveň však klade i otázku, proč se tato konstrukce vytváří.“

M. Kelly

Nájdenie predmetu vhodného pre readymade však bolo pre Duschampa ako píše J. Chalupecký obojstranným stretnutím, „*rendez-vous*“: „Voľba readymadu bol veľký problém. Bolo nutné sa dostať k tomu, aby som vybral nejaký predmet a nebol pri tom týmto predmetom nijako zaujatý v zmysle akéhokoľvek estetického zaľúbenia. Okrem toho musel byť môj osobný vkus úplne anulovaný. Nebolo teda ľahké vybrať predmet, ktorý vás absolutne nezaujíma a nielen v deň, keď ho vyberáte, ale navždy a v ktorom nie je žiadna nádej, že sa stane krásny, pekný, príjemný alebo škaredý,“ (Duschamp, Chalupecký 1998, str.191) povedal v roku 1964 A. Jouffroyovi. Práve táto indiferentnosť je znepokojujúca, vyviera z percepcie predmetu na ktorý sa v galérii pozeráme akoby po prvý krát, hoc s ním každodenne prichádzame do kontaktu. To je ten hodený ručník do našej tváre, svetu umenia i každodennému bytiu. Readymady nás nútia pýtať sa po vzťahu k nášmu okolitému svetu, prostrediu a ľuďom vôkol nás. Cez percepciu readymadov sa môžeme navrátiť z nášho zabudnutiu a odstrániť ho ako závoj z našej každodennosti a odcudzenosti. Pri percepcii Fontány vidíme nefunkčný pisoár. Estetický predmet, ktorý sa tvorí v mysli percipienta pri percepcii Fontány, v prvom momente znepokojí práve svojou indifernetnosťou, vyklíči a nadobudne význam, až pri konfrontácii so skutočným vešiakom na klobúky alebo pisoárom. Práve v tej chvíli nastáva estetický zážitok, obyčajný, účelový výrobok sa stáva estetickým objektom. Estetický predmet, nazvime ho pisoár F sa prekryje so skutočným neumeleckým objektom (práve to je okamih nového spôsobu vychyľovania, odklánania, identifikácie pomocou indiferentnosti, ktorý Duchamp prináša), ktorý readymade v galérii zastupoval, a ktorý nanovo konfiguroval vzťahy tohto objektu k svetu, respektíve náš vzťah k skutočnosti. Náš spôsob vnímania reality sa mení. Mohlo by byť i toto umeleckým dielom? Vešiak s kabátom sa stáva umeleckým dielom a my ho so záujmom sledujeme čudujúc sa, že sme si ho nikdy poriadne nevšimli. Umelecké dielo prekračuje

hranice galérie, a prichádza na toaletu, alebo do predsiene a my sa navraciame späť k najbližším veciam, na ktoré sme dávno zabudli, ktoré sme dávno opustili, ktoré zrazu akoby vidíme po prvý krát oslobodené od významov, ktorými sme ich spútali a tak orezali ich a súčasne aj svoju realitu, kvôli pragmatickej orientácii v nej. Readymady sú tak „výrazom významnosti sveta, ktorá predchádza všetkým jednotlivým významom a zakladá ich" (Chalupecký 1998, str.191). Readymady nás navracajú späť k veciam samotným, upozorňujú nás na to, čo zautomatizovane a bez povšimnutia prehliadame, ich neestetickosť, anti-umeleckosť, indiferentnosť nás pomocou svojej differencie núti zamyslieť sa nad našim vzťahom, nie len k nepovšimnutým veciam a detailom nášho života, ale aj k nášmu vzťahu k svetu a bytiu ako celku, tým sa readymady stávajú umeleckými dielami, hoc spôsob a material akým to robia, je odlišný od iných umeleckých diel. Ak takéto diela nestoja za pohľad, nestojí za pohľad ani náš každodenný svet/život.

IX.

„Postupne odkrývame,
že sa nám otvorili nové oblasti myslenia a výrazov,
nevieme však zatiaľ,
aká bude definitívna podoba sveta a priestoru,
ktorú zostavujeme pomocou ich materiálov"

P. Francastel

Pristúpiť, nie len na Duschampovu hru, ale na hru umenia dvadsiateho storočia však zmanená byť aktívnym spolutvorcom umeleckého diela. Ak percipient nepristúpi na túto jedinečnú hru, ktorú mu umelecké dielo ponúka, dielo potom neprehovára, ostáva chladné, chaotické a nedešifrovateľné. Percipient nadobudol na hodnote, stáva sa aktívnym spoluúčastníkom, spolutvorcom každého umeleckého diela, musí ho *dobásňovať*. "Sú to diváci, čo tvoria obrazy," zdôrazňoval neustále Duchamp. Dielo už percipientovi väčšinou neponúka absolútny zmysel, skôr kladie percipientovi otázku po jeho vlastnom zmysle. Akoby diela počnúc koncom 19. storočia, ale najmä tie zo storočia dvadsiateho boli preklopené, akoby boli zrkadlovým obrazom, ich zmysel sa už nenachádza v nich samotných, ale práve v percipientovi, to on je dielom pobádaný na hľadanie vlastného zmyslu sveta a jeho bytia. Namiesto stredu, srdca, *mundusu* diela, je len prázdne miesto, ktoré však čaká na vyplnenie od percipienta. Diela tak akoby nedávali odpovede, len kládli otázky, respektíve ponúkali určité videnia usporiadania sveta, ktoré si nenárokujú na absolútny zmysel, len poskytujú možnosť aspoň čiastočného porozumenia svetu i sebe samému cez vnútorné obohatenie pomocou skúsenosti Iného, alebo kriticky demaskujú určité štruktúry fungovania sveta, či už reálneho alebo ~~ne~~reálneho, spoločnosti a človeka. Súčasné umelecké diela i diela dvadsiateho storočia sú špecifické svojou nedokončenosť, fragmentárnosť, náznakovosťou akoby rezignáciou na celistvosť, harmonickosť a jednotný všeobímajúci zmysel. Predchádzajúce historické obdobia mali pomalší vnútorný rytmus i rytmus striedania jednotlivých „období" či period. V súčasnej rýchlo sa vyvíjajúcej a meniacej spoločnosti je akoby krása a harmónia so svojim rytmom nudná, dokonca nedôveryhodná, akoby nekorešpondovala so skutočnosťou. Naša skúsenosť je skúsenosťou množstva nesúmerateľných rýchlo sa striedajúcich vizálnych a audiálnych podnetov, zhluku hlukov, vizuálnych atakov reklám, štiepenia pozornosti, fragmentácie vnímania, multiplikovania, najrozličnejšieho spektra informáci prijímaných zrakom, alebo sluchom. „Prostředí dnešního

člověka je tak komplexní, že se nedá srovnat s žádným předcházejícím prostředím. Mrakodrapy, ulice a jejich kaleidoskopické vibrace barev, výlohy a jejich mnohonásobně zrcadlené obrazy, tramvaje a automobili produkující dynamickou simultaneitu vizuálních podnetů, kterou nelze vnímat v rámci zděděných vizuálních zvyků. V této optické vřavě přestávají pevné objekty jako měřítko událostí fungovat. Umělé světlo, záblesky elektrických žárovek a pohyblivá hra mnoha nových světelných zdrojů bombardují člověka kinetickými barevnými vjemy a mají rozpětí, jaké člověk nikdy nezažil." (Kepes, McLuhan 2000, str. 291) Ulice sa vyznačujú disharmóniou, určitým druhom chaosu, neočakávanosti, nepredvídateľnosti, výnimkou nie je ani televízne vysielanie s možnoťou rýchleho prepínania kanálov, či pracovná plocha na monitore počítača, s rôznymi paralelne spustenými softwarovými programami, alebo internetové stránky, ktoré ponúkajú množstvo inkomensurabilných vizuálnych a audiálnych podnetov. Človek je obkolesený a obkľúčený mestom, zahalenom v elektronicko-digitálnej hmle a ním vytvorenej kultúre, nie je preto prekvapujúce, že po strate a vyslovení nedôvery transcendentným a metafyzickým princípom sa „uťahuje" a skrýva **v ním** vytvorenom prostredí, z ktorého do umenia preberá formy, námety aj materiál.

X.

„Teď se pokoušíme vizualizovat prostor,
který existuje jen jako elektromagnetické vlnění."
Woody & Steina Vasulkovi

Duchamp svojim činom, svojou voľbou, výberom materiálu predznamenal zmenu samotného štatútu umenia, umeleckého diela ale i spôsobu vnímania a tvorby. Duchampov pisoár, sušička fliaš tak nie sú len prírastkom k umeleckým materiálom, ale otvárajú úplne nové možnosti tvorby, ktorú Bourriaud nazýva postprodukciou. „Tento spôsob tvorby nevytvára novú formu zo surového materiálu, ale pracuje s objektami, ktoré už obiehajú na kultúrnom trhu, tj. nesú informácie, ktoré do nich vložili iní ľudia ,..., umelci si už nekladú otázku čo nové urobiť, ale čo s tým urobiť. Inak povedané, ako vytvoriť zmysel z chaotickej masy predmetov, vlastných mien a odkazov, ktoré predstavuje náš každodenný život? Pohybujú sa v prostredí predávaných výrobkov, v prostredí už existujúcich foriem ,..., v prostredí ciest vytýčených ich predchodcami, takže umelecké pole (mohli by sme dodať i televízia, film, internet – O.T.) nepovažujú za nejaké múzeum obsahujúce diela, ktoré sa sluší citovať, či prekonávať, ako by to chcela modernistická ideológia nového, ale za akési obchody plné nástrojov k použitiu, za databázu faktov, s ktorými sa dá manipulovať, ktoré sa dajú preberať a znovu uvádzať [v nových kontextoch a vzťahoch] na scénu." (Bourriaud 2004, str.3-8) Ak bola počiatočná fáza postprodukcie v umení spojená s mestom, rýchlo sa rozširujúcim konzumným spôsobom života a s využívaným nájdených, či kúpených hmotných objektov – výrobkov, jej druhá fáza začala narábať už so sociálnym rámcom v ktorom sa pohybujeme a reflektovať ekonomický trend prudkého rozvoja služieb. Tretia fáza[4] je spojená s nekonečnou databázou ~~ne~~reálnych virtuálnych obrazov, zvukov nachádzajúcich sa v elektronicko-digitálnom svete medzi nebom a televíznou obrazovkou/monitorom.

4 Všetky tri fázy však v rámci pestrého spektra najrozmanitejších druhov, smerov a žánrov vo svete umenia koexistujú paralene.

Literatúra

Baudrillard, Jean (2001). *Dokonalý zločin*, Olomouc: Periplum

Bourriaud, Nicolas (2004). *Postprodukce*, Praha: Tranzit

Clair, Jean (2006). *Úvahy o stavu výtvarného umění*, Brno: Barrister and Principal

Eliade, Mircea (1993). *Mýtus o věčném návratu*, Praha: OIKOYMENH

Chalupecký, Jindřich (1998). *Úděl umělce. Duchampovské meditace*, Praha: Torst

Kluvanec, Marián (2006). Koncepty reality show, in: Žilková, M. ed.: *Vplyv globalizácie na mediálnu kultúru*, Nitra: Univerzita Konštantína filozofa

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

Mitchell, Willian J. (2004). *E-topia: život ve městě trochu jinak*, Praha: Zlatý rez

Ramonet, Ignacio (2003). *Tyranie médií*, Praha: Mladá Fronta

Rankov, Pavol (2005). *Informačná spoločnosť*, Levice: LCA

Internetové odkazy/linky

www.skart.sk
www.kassaboys.euweb.cz
www.inyfilm.sk
www.lanyi.euweb.cz
www.bat.euweb.cz
www.obn.org
www.blinkenlights.de
www.0100101110101101.org
www.easylife.org/desktop
www.almacinnes.com

Online hry/svety

Secondlife: www.secondlife.com, www.secondlife.cz
World of warcraft: www.worldofwarcraft.com
Unreal tournament: www.unrealtournament3.com
Quake: www.quake4game.com

Asociácie a štatistiky

ESA – Entertaiment software association: www.theesa,com
Štatistika online hier: www.mmogdata.voig.com

Trailery počítačových hier

Assasin's Creed: http://www.youtube.com/watch?v=Dq--BVch9xw

Shadowrun: www.youtube.com/watch?v=mVTAEBu-sv0

Fallout3: www.youtube.com/watch?v=V16MU5f283A

Prototype: www.youtube.com/watch?v=vV7xn-EGC1Y

Call of duty4: www.youtube.com/watch?v=a4io_HP_Sks

Summary

This article is focusing on the transformation of the everyday life and the aesthetic perception and modification of artwork structure in connection with the change of our everyday life and daily routine experience in terms of the 20th century megapolis through the invention of internet, multimedia, television etc.

Mgr. Oliver Tomáš (1979)
Pôsobí ako vedecko-výskumný pracovník (filozofia-estetika)
na Fakulte umení Technickej univerzity v Košiciach
a ako externý doktorand, odbor estetika,
na Filozofickej fakulte Prešovskej univerzity v Prešove.
Venuje sa najmä problematike transformácie estetickej percepcie
a transformácii štruktúry umeleckého diela
v modernom, postmodernom a súčasnom umení
a kritickej reflexii zmien v štruktúre ľudského vnímania
po skúsenosti so životom v megapolis
a po príchode elektronických médií.
Vo svojej umeleckej tvorbe, za ktorú získal niekoľko ocenení,
sa venuje poézii, próze, fotografii, ale aj performatívnym produkciám,
videoartu a experimentovaniu
v rámci presahov medzi jednotlivými umeleckými druhmi.
Kontakt:
oliver.tomas@centrum.sk

Emócie ako event: o znakovej štruktúre mediálnych textov

Juraj Rusnák

Semióza, proces utvárania významu pri komunikovaní, vzniká, ako je známe, konštituovaním vzťahu medzi znakom, objektom znaku a používateľom. Pre interpretáciu znakov v mediálnom texte je dôležité poznanie, že vzťah medzi označovaným a označujúcim je v prostredí kódov realizovaný buď priamo k označovanej realite, t.j. ako *denotácia*, alebo nepriamo, keď sa znak stretáva s pocitmi a emóciami používateľov, resp. s hodnotami ich kultúry, t.j. ako *konotácia*. Konotatívne väzby v znakovom systéme často informujú o pragmatických faktoroch komunikácie – označovaným objektom takýchto informácií zvyčajne nie je vonkajšia skutočnosť, ktorá leží mimo znaku, ale znak samotný, resp. jeho kultúrny, sociálny, estetický kontext. Označujúce z denotatívnej roviny sa v tomto prípade stáva základom pre ďalšiu semiózu, ktorú Barthes pomenúva ako „ľudskú časť procesu tvorby významu". (Barthes 1994, s. 34) Antropologicky orientovaná semiotika tvrdí, že konotačné kódy vznikajú, keď sa denotatívne významy jazykového znaku stretávajú s kultúrou alebo s emocionálnym systémom jednotlivca. J. Fiske uvádza ako príklad fungovanie slova koloniálny (v angl. *colonial*) – v britskom prostredí s dlhoročnými tradíciami britskej nadvlády nad rozvojovými krajinami má toto slovo negatívne zafarbenie, indikuje podradnosť, nekvalitu, provinčnosť; v Spojených štátoch sa však toto slovo používa v pozitívnom význame na zdôraznenie exotickosti a osobitosti. (Fiske 1989, s. 313) Denotatívne kódovanie a dekódovanie je konvenčné, záväzné pre všetkých používateľov príslušného kódu; pravidlá konotatívneho kódovania variujú podľa zmeny kultúrneho, sociálneho či emocionálneho kontextu. Konotačné označovanie v mediálnej komunikácii môže zasahovať do štruktúry znakov reprezentujúcich kultúrny status spoločnosti – vtedy tvorí mýty v mediálnom texte, konceptuálne obrazy, vznikajúci multiplikáciou významov na druhom stupni označovania. V mediálnom prostredí, v ktorom dochádza k šíreniu komplexných kultúrnych komunikátov a je preto „kultúrnym" par excellance, je emitácia takýchto „konotácií druhého stupňa" veľmi frekventovaná. Fungovanie denotatívneho a konotatívneho procesu označovania možno ilustrovať pri narábaní s obrazom čínskeho múru: popri priamom, denotatívnom označovaní je čínsky múr symbolom izolacionizmu, konotuje semiotické pásma odkazujúce na „dodatočné čítanie". Socha slobody je nielen konotačným mostom na označenie ideálu slobody, je súčasne kľúčom na odkrývanie mýtov Ameriky, reprezentujúcich jej hodnoty, moc i silu.

Proces vytvárania a prijímania mýtov (aj v mediálnom prostredí) predpokladá istý stupeň „znakovej akreditácie", inak povedané, „univerzálnej znalosti čítať text". Manifestovať túto schopnosť možno na udalostiach z 11. septembra 2001 tak, ako ich zaznamenala americká televízna stanica CNN. Na televíznych záberoch je možné vidieť, ako sa charakter spravodajstva z New Yorku toho dňa postupne

menil. Prvé informácie o útoku niesli zreteľné známky autentického svedectva – správy v televízii boli neúplné a zmätené, zábery kamier nezostrihané, rušené výpadkami elektrického prúdu, rozhovory so svedkami útoku na Dvojičky plné okamžitých emócií. Postupne však v spravodajstve začala dominovať spravodajská *mediálna logika* – prvým signálom jej prítomnosti boli pribúdajúce rozhovory s politickými komentátormi na balkónoch neďalekých budov, odkiaľ bolo vidno horiace trosky Svetového obchodného centra, neskôr pribudli prvky štandardizovanej grafiky, podľa ktorej každý blok venovaný udalostiam o teroristickom útoku začínal a končil logom v amerických národných farbách, s vlajúcou vlajkou a mobilizačným nápisom *Amerika zasiahnutá útokom*. Takúto „mediálnu realitu" začali produkovať všetky médiá – jej symptómami sa stali nekonečné slučky rozhovorov redaktorov a politikov pred zdevastovaným manhattanským zátiším a diskusie odborníkov pri okrúhlom stole o tom, čo sa vlastne stalo a aký zmysel má celý príbeh o jedenástom septembri pre život Američanov a ostatných obyvateľov našej planéty. Udialo sa to pomerne rýchlo, v priebehu dvadsiatich štyroch hodín, a to nielen v Spojených štátoch amerických: príkladom môže byť aj poľské *Radio RMF,* ktoré promptne zmenilo svoj štandardný program a celú noc otvorilo éter diskusiám znepokojených poslucháčov, ktorí spoločne vyjadrovali svoje emócie z doznievajúcej zmeny svetového poriadku.

Mediálna kultúra ako manuál: sociokultúrna izoglosa

Mediálne prostredie, ako vidno z nášho príkladu, štandardizuje výkyvy stavu našej skutočnosti podľa stanovených kultúrnych manuálov – podľa nich médiá predvídateľne zaznamenajú dôsledky prírodných katastrof aj slzy šťastia mediálne vytvorených hrdinov pri dosahovaní vytúženej méty, ruptúry v politickom živote krajiny, aj slzy smútku pri sklamaní z neúspechu celebrít. Tieto komunikačné udalosti spájajú ľudí nielen pred veľkoplošnou videoobrazovkou, ale aj pri súťažení medzi účastníkmi počítačovej hry v internetovej kaviarni či členov rodiny sledujúcich televízny príbeh v domácnostiach. Eufória, ktorá prichádza pri takomto type komunikácie, je intenzívna pri dosiahnutí občianskych slobôd i vytúžených gólov športových obľúbencov, pri šťastnom sobáši hlavnej hrdinky nekonečnej telenovely, aj pri stretnutí otca so synom po mnohých rokoch pod dirigentskou taktovkou skúsenej moderátorky.

Takéto ustaľovanie znakovej štruktúry vnútri mediálneho textu, má, ako sa snažíme ukázať na predchádzajúcich príkladoch, ambíciu akreditovať jedinečnosť vonkajšej reality v kultúre istej spoločnosti. Výsledkom prispôsobovania skutočnosti znakovému jazyku príslušnej kultúry je vytváranie osobitných útvarov procesu semiózy, tzv. *sociokultúrnych izoglos*. Termín izoglosa sa väčšinou používa na identifikáciou istého javu v komunikácii, použitie ktorého je istým spôsobom – najčastejšie teritoriálne – ohraničené. (Mistrík a kol. 1993, s. 199) V tomto zmysle je sociokultúrna izoglosa istým druhom *izosémy* (teda vymedzením rozšírenia istých významov, istého spôsobu čítania textu). Sociokultúrnou izoglosou možno identifikovať komunikačný priestor, v ktorom sa znaky kultúry interpretujú istým, vopred predpísaným spôsobom (napr. spôsob vytvárania zdvorilostných vzorcov pri komunikácii, ale aj emitovanie mytologických reťazcov, či, ako sa usilujeme ukázať na vyššie uvedenom príklade z 11. septembra 2001, úsilie o štandardizáciu zobrazovania reality v mediálnom prostredí).

Masové médiá pritom vytvárajú takéto návody na čítanie permanentne – sociokultúrne izoglosy vymedzujú teda priestor, v ktorom je potrebná istá „kultúrna akreditácia". Televízna reportáž o útoku na Svetové obchodné centrum bola vytvá-

raná, šírená a prijímaná ako jedna zo súčastí takýchto návodov na označovanie skutočnosti. Variabilita receptúr, ktoré vedú používateľov médií k vlastnej metamorfóze jedinečnosti vonkajšej reality na štandard reality mediálnej, následne vedie k formovaniu istého okruhu „zasvätených", pre ktorých je tento znakový systém zrozumiteľný. V prostredí masových médií tak vznikajú mediálne komunity – športové a hudobné fankluby, združenia účastníkov internetových elektronických konferencií, hráčov počítačových hier, spoločenstvá divákov telenoviel, ale aj divákov sledujúcich televízne spravodajstvo. Samotná povaha spoločnosti predpokladá existenciu niekoľkých subkultúr a ich vzájomným kooperovaním vzniká kánon nášho komunikačného správania. Zmena spoločenských hodnôt, reflektovaná aj v prostredí masovej komunikácie, sa preto v oblasti konštituovania a petrifikácie sociokultúrnych izoglos odohráva len veľmi pomaly. V živote spoločnosti sa istý spôsob „čítania textov" ustaľuje pomerne dlho – je preto pochopiteľné, že zmena v tejto oblasti je rovnako zdĺhavá, často sprevádzaná reziduálnym správaním „čitateľov": príkladom môžu byť reminiscencie na mediálne obsahy reprezentujúce istý druh kultúry (napríklad humoristické programy šíriace tzv. mainstreamový rustikálny humor *Senzi Senzus* alebo *Drišľakoviny*).

Spektakulárnosť, dotykovosť a emocionalita: mediálne eventy

Pri skúmaní povahy sociokultúrnych izoglos, ktoré vedú súčasného používateľa médií návodmi na ich čítanie, možno identifikovať niekoľko dôležitých vlastností. Jednou z najdôležitejších je úsilie o emocionálne formovanú *spektakulárnosť*. Spektakulárne formy spoločného prežívania verejných udalostí, o ktorých sme hovorili vyššie, nie sú, samozrejme, vynálezom moderných médií. Gladiátorské zápasy v starovekom amfiteátri, súboje trpaslíkov na stredovekom námestí, ale aj nočné pochody uniformovaného davu s fakľami – všade tam boli emotívne zážitky zaznamenávané a šírené osobitným spôsobom. Sústredenie súčasnej mediálnej kultúry na vonkajší efekt, na vizualitu javu, ako o tom hovoril aj mediálny guru Marshall McLuhan[1], pomohlo reštaurovať ľudské túžby po asymetrii, exkluzivite zobrazovanej reality – výsledkom takýchto možností sú v médiách programy o témach vymykajúcich sa predvídateľnosti všedného života (najčastejším spojením, ktoré používali televízni komentátori v ten septembrový deň roku 2001, bol *koniec amerického sna*; spomenúť možno aj reportáže o chovateľoch exotických zvierat, ale aj súťaže krásy moletných žien, talk show s transvestitmi a pod.).

Dôraz na *efektnosť*, nie *efektívnosť* komunikácie v médiách sa spája, podľa nášho názoru, aj s ďalšou vlastnosťou znakových štruktúr mediálnych obsahov – s preferenciou *dotykovosti* informácie. Spomínaný kanadský filozof médií hovoril o uplynulom storočí ako o storočí *zraku*, preferencia tohto typu zobrazovania reality médiami však naznačuje, že storočie, do ktorého vstupujeme, bude v znamení dominancie emocionálneho *dotyku*. Hapticko-emocionálny charakter informácie, ktorú si ľudia vzájomne odovzdávajú, je možné identifikovať nielen sledovaním pádu epicentra amerického biznisu na Manhattane, ale aj pri rozhlasovom rečnení Martina Luthera Kinga, reportážach z oranžovo zafarbeného Kyjeva či pri speve československého disentu z balkóna vydavateľstva Mellantrich. Dotykovosť v tomto prípade možno interpretovať nie fyzicky, telesne, ale skôr virtuálne, ako *dotyk médiami a cez médiá*:

1 Vychádzame z téz M. Mc Luhana o médiách ako „extenziách ľudských zmyslov"; dvadsiate storočie je podľa názoru tohto kanadského filozofa médií storočím optickým (optical century), v ktorom dominuje zrak nad sluchom; viac pozri Mc Luhan 1991, s. 23–25.

ako je všeobecne známe, pri našej *malej novembrovej televíznej revolúcii* nestrieľal kríž-nik, ale cengali kľúče. Pri takomto druhu „dotýkania sa" nie je nevyhnutný fyzický, materiálne verifikovaný kontakt v rovnakom priestore a čase, ale spoločne prežívané citové vytrženie, často vyvolávané, ako dokumentujeme na našich príkladoch, kurióznosťou, exkluzivitou mediálne zobrazovanej reality. Pripomenúť možno ešte skutočnosť, že výsledkom tejto „hapticko-virtuálnej" komunikácie je kreovanie osobitného typu mediálneho obecenstva, „kmeňa s ručením obmedzeným", ktoré žije pre tento okamih, „tu a teraz": v spomínaných televíznych feériách z konca roku 1989 sme „tými druhými" boli odrazu všetci: politici na tribúnkach, predáci pracovných kolektívov oznamujúci nadšenému davu, že *aj mäsopriemysel je s vami*, aj diváci v obývačkách, ktorí na okamih túžili byť spoločenstvom, *ktoré sa už nikdy nedá zneužiť*.[2]

Haptické súradnice dnešnej mediálne šírenej kultúry umožňujú teda rozvoj takých znakových textúr, v ktorých je všednosť nahradzovaná kurióznosťou a symetria asymetriou. Preferencia programov, v ktorých formálna kontradikcia rekvizít a dekorácií prevažuje nad obsahovou inováciou, má, pravdaže, aj pragmatické odôvodnenie: v programoch elektronických médií sa uprednostňujú také typy relácií, ktoré pozornosť diváka dokážu udržať, prípadne zvýšiť. Dramaturgicky ošetrené, komplexne spracovávané a dlhodobo šírené informácie exkluzívneho typu, v ktorých je emocionálna potencia intenzívnejšia než ich spravodajská hodnota sa v teórii programovania elektronických médií označujú termínom *mediálne udalosti* (v angličtine *media events*). Mediálne udalosti stoja v protiklade voči rutinnému vytváraniu programu, ktoré charakterizuje každodennú rozhlasovú a televíznu programovú prax – narúšaním programovej syntaxe vnášajú do programu disruptívnu kvalitu (Dayan 2006). Za takéto mediálne udalosti možno považovať správy z udalostí, ktoré disponujú výraznou emocionálnou silou: priame vstupy z vojnových ohnísk (napr. vojna spojencov v Iraku), prenosy z priebehu veľkých demonštrácií (zhromaždenia občanov na Letnej v novembri 1989), reportáže z priebehu násilných činov (udalosti v ruskom Beslane), zábery z oblastí postihnutých prírodnými katastrofami (hurikán Katrina a dôsledky jeho pôsobenia v americkom meste New Orleans) a pod. Jednotlivé mediálne udalosti sa odlišujú mierou improvizácie a inštitucionalizácie zobrazovanej udalosti a povahou vytváraného scenára. Premenu skutočnej udalosti na *mediálny event* dokumentuje A. Giddens vo svojej známej knihe o sociológii na priebehu súdneho procesu s O. J. Simpsonom, ktorý sa odohral v Los Angeles v rokoch 1994 – 1995. Simpson, hráč amerického futbalu a neskôr populárny herec, bol obvinený z vraždy svojej ženy a jej priateľa; po dlhom a dramatickom procese bol nakoniec zbavený viny. Priebeh súdneho pojednávania bol vysielaný naživo a sledovali ho diváci v mnohých krajinách sveta – len v Spojených štátoch prinášalo pravidelné prenosy zo súdnej siene šesť televíznych staníc. Giddens končí úvahu konštatovaním, že elektronické médiá pretvárajú samu podstatu nášho života – televízia nám svet nielen „reprezentuje", ale tiež v stále väčšej miere definuje, akým tento svet v skutočnosti *je* (Giddens 1999, s. 373–374).

Mediálne udalosti sú v súčasnosti jedným z najefektívnejších prostriedkov zvyšovania hodnoty údajov o sledovanosti programu, preto sa ich vytváraniu a vkladaniu do programovej štruktúry venuje v prostredí elektronických médií veľká pozornosť. Výsledkom úsilia premeny verejných udalostí na mediálne eventy sú

2 Slová M. Kňažka z námestia SNP v Bratislave potom použil V. Klimáček vo svojej hre Jawa nostalgická pre divadlo GuNaGu.

v prostredí elektronických masovokomunikačných prostriedkov tzv. *tabloidné* programové formáty[3] vystavané predovšetkým na spracovaní krátkych, senzačných námetov s výrazne emfatickým pôdorysom.[4] Vytváranie tabloidnej mediálnej reality možno identifikovať aj v slovenskom mediálnom prostredí – k tým najvýraznejším príkladom z nedávnej doby možno zaradiť sledovanie osudov rozchodu páru Marianny a Libora Boučkovcov – od prvých informácií o problémoch v manželskom živote v bulvárnych periodikách až po verejnú spoveď známej moderátorky v TV Markíza a jej persifláž v programe *Nikdy nehovor nikdy* v konkurenčnej televízii JOJ. To, čo prebiehalo slovenskými médiami v priebehu druhej polovice januára tohto roka, už neboli len správy o tom, ako sa rozchádza jedna z najsledovanejších mediálnych dvojíc v Čechách a na Slovensku – s postupným ubúdaním faktickej hodnoty podávanej informácie stúpal jej emocionálny charakter, text sa postupne „bulvarizoval". Komplexnosť pôsobenia tohto *eventu* bola manifestovaná silným tematizovaním obsahov vo viacerých mediálnych prostrediach – printovým bulvárom začínajúc a prime-timovými televíznymi reláciami a četovými fórami na internete končiac.

Pravda, zdrojom pre vytváranie tabloidnej mediálnej reality v slovenskom mediálnom prostredí nie sú len udalosti z oblasti šoubiznisu, čo je možné manifestovať na spracovávaní udalosti výbuchu plynu v rodinnom dome v Krompachoch (po prvých informáciách o tragickej udalosti prichádzajú emotívne svedectvá svedkov tragédie, rozhovory postihnutých v nemocnici a reportáže z pohrebu obetí) alebo na mediálne ošetrovanom priebehu vyšetrovania útoku na nitriansku študentku Hedvigu Malinovú. *Media events*, mediálne udalosti, sa stali dôležitým komponentom vytvárania emotívnej dispozície elektronických médií, a to nielen u nás, ako dokazujú aj príklady z iných mediálnych prostredí (mediálne je stále živý príbeh o smrti princeznej Diany, informácie o úmrtí popredného českého hudobného skladateľa sprevádzalo zverejnenie fotografií z miesta činu, podrobné reportáže televíznych štábov z pohrebu a zvýšený záujem internetovej komunity o jeho životné osudy; klasickým príkladom vytvárania mediálnej udalosti je už uvádzané mediálne „vstrebávanie" reality z 11. septembra 2001 v Spojených štátoch).

Vytváranie mediálnych eventov neobchádza ani sféru politiky – práve v tejto oblasti spoločenského života médiá manifestujú svoju silu od čias aféry Watergate. Vnímanie masových médií ako *strážnych psov demokracie* nadobúda v časoch píplmetrov nové dimenzie: pri zobrazovaní udalostí politického života sa čoraz častejšie preferujú sa také informácie, ktoré sú schopné šíriť emocionálne posolstvá (aféra amerického prezidenta a jeho sekretárky, reakcia českej verejnosti na pripravovanú inštaláciu protiraketového radaru, slovné ekvilibristiky predsedu SNS a pod.).

---

3 Programový formát je vyústením úsilia manažmentu média o naplnenie vlastnej vízie fungovania jednotlivých zložiek programu ako kompaktného celku, pri ktorom sa dbá na kompatibilitu jednotlivých zložiek programovej štruktúry a schopnosť stabilne a jednotne oslovovať cielené publikum. Programový formát sa v prostredí komerčných médií stáva dôležitou súčasťou stratégie získavania divákov (poslucháčov) a tým aj možnosti získať reklamu, preto je jeho vytváraniu venovaná veľká pozornosť. Predmetom vytvárania programového formátu je typologický výber a usporiadanie vlastných relácií, selekcia a používanie istého druhu hudby, ale aj kompatibilita jednotlivých typov relácií, výrazové prostriedky moderátorov a vizuálny štýl formy, ktorou sú jednotlivé programové typy ponúkané príjemcovi. V prostredí komerčných rozhlasových médií je pojem programového formátu úzko spojený s hudobným formátom, keďže hudobná zložka zastupuje v rozhlasovom vysielaní viaceré funkcie, nielen dekoratívnu či oddychovo – zábavnú, ale aj štýlotvornú, selektívno-identifikačnú a pod. Bližšie pozri *Stručný slovník masmediálnej a marketingovej komunikácie* 2006, s. 98.

4 O tabloidných televíznych žánroch uvažuje napr. H. Newcomb, ktorý vyčleňuje televízne žánrové formy podľa charakteristických rysov znakovej štruktúry určenej špecifickému publiku (popri tzv. tabloidnej televízii uvádza napr. aj reality TV, „boutique TV" a „thrash TV"), bližšie pozri Newcomb 2004, s. 427.

Komunikačná performancia v médiách: o dramaturgii znakových štruktúr v médiách

V znakovej štruktúre priamych prenosov z veľkých športových podujatí, ale aj z koncertov populárnej hudby, mítingov politických strán a zábavno-súťažných programov (z posledných napr. *Môj najmilší hit* alebo Hľadá *sa SupetStar 3*) – všade tam dotýkanie sa emóciami pomáha kreovať aj ďalšiu dôležitú vlastnosť mediálne šírených textov – ich *dramaturgickú povahu*. Tá, pravdaže, rešpektuje pravidlá platné v danej kultúre: pri stretávaní politikov sa zverejňujú také informácie, ktoré preferovanú dramaturgiu podporujú a odstraňujú iné, ktoré s dramaturgiou nie sú kompatibilné. Tabloidná mediálna realita je vlastne súborom kuriozít, je predstavením, v ktorom jeden exkluzívny výstup nasleduje za iným. Úsilie „rámcovať" mediálnu udalosť emocionálnymi bonusmi možno identifikovať napr. pri prenosoch zo športových podujatí, pri ktorých je samotná hra doplnená časťami so spoločnými spevmi hymien, fotografovaním, obrazmi z posledného stretnutia hráčov pri brankárovi pred vstupom do súťaže a pod.). Je zrejmé, že takéto mediálne performancie majú predovšetkým ikonický charakter: pri rámcovaní, framingu" vojny v Iraku sa v médiách najčastejšie nepripomínalo nočné bombardovanie strategických lokalít spojeneckými lietadlami, ani dobýjanie hlavného mesta či následné humanitárne akcie protiirackej aliancie, ale demolácia pomníka irackého prezidenta v hlavnom meste. Dramaturgické kvality tejto verejnej udalosti boli nesporné – priamy prenos z mediálneho predstavenia zvaného *Pád sochy vodcu obávaného režimu* sa stal pre dnešnú ikonizovanú spoločnosť natoľko dôležitý, že mu venovali prioritnú pozornosť nielen štátnici v Bielom dome, ale aj všetky spravodajské programy tohto dňa. V ten deň sa rúcali staré mýty a stavali mýty nové (pravdaže, nielen v Iraku – celý svet mohol prostredníctvom médií vidieť odvahu irackého ľudu, ktorý sa konečne zbavil diktátora a rýchlo zabudnúť na podobné zábery z nedávnej minulosti, keď tá istá iracká verejnosť demonštratívne pálila vlajky budúcich osloboditeľov). V tejto súvislosti je treba pripomenúť, že podobné mediálne udalosti tabloidného typu nie sú euroamerickému spotrebiteľovi mediálnej potravy až tak civilizačne cudzie – pripomeňme si napríklad, aké dramatické, až kruté okolnosti sprevádzali televízne finále pádu rumunského politického vodcu Nicolae Causesca.

Vytváranie znakových štruktúr v súčasnej mediálnej komunikácii prináša ešte jednu podstatnú črtu: stále intenzívnejšiu *relativizáciu hraníc medzi realitou a fikciou*. Jedným z prvých výsledkov takejto fúzie boli tzv. dokumentárne ladené dramatizované programy, takýto druh mediálnej textúry dostal v angloamerickom mediálnom prostredí označenie *docudrama,* v slovenskom preklade sa ujal názov *dramatizovaný dokument*. Miera zachovávania fakticity je v týchto druhoch relácií ovplyvnená stupňom inkorporácie emocionality do tkaniva mediálneho textu – iná je v televíznom dokumente o príčinách vstupu vojsk Varšavskej zmluvy do Československa[5], iná v dramatizovanej rekonštrukcii toho, čo sa odohralo jednej noci vo Vysokých Tatrách.[6] Iným príkladom premeny obývačky na veľkú mediálnu ulicu

5 Docudrama vzniká kombináciou dvoch prístupov k spracovaniu mediálneho textu – dokumentaristiky a dramatizácie. Stupeň vzájomnej prepojenosti býva rôzny, v niektorých prípadoch prevažuje úsilie autorov zachytiť fakticitu zobrazovanej témy, v iných je dôraz skôr na emocionalitu zobrazovaného javu. Príkladom prvej možnosti je zobrazenie udalostí vedúcich k Pražskej jari a k následnému vstupu vojsk Varšavskej zmluvy do Československa, ktorý uviedla britská televízna spoločnosť ITV v auguste 1980 pod názvom Invasion. Viac pozri napr. Rollinson 2007.

6 TV Markíza začala nedávno uvádzať takýto druh programu pod názvom Najväčšie tragédie Slovenska a jeden z prvých dielov, ktorý uviedla 30. marca tohto roku, bol venovaný priebehu a následkom víchrice vo Vysokých Tatrách pred niekoľkými rokmi.

môže byť postupná komodifikácia emócií, ktorá v tzv. zoznamovacích zábavných programoch (*Srdcové záležitosti*, *Zoznamka – ruším ťa* , *Pošta pre teba* a pod.) umožňuje divákovi byť pri konštruovaní „mediálnej reality", pri tom, keď sa usmievaví a sebavedomí kandidáti na budúce mediálne hviezdy menia na obyčajných smrteľníkov, teda na ľudí, ktorí sa hádajú, plačú, milujú, prípadne sa navzájom ohovárajú. Takéto programy presviedčajú mediálneho príjemcu, že mu ukazujú „reálny život", skôr však balancujú na hranici medzi životom skutočným a životom naoko, zobrazujú emócie celkom prirodzené i úplne umelé, vo vývoji takýchto programov sa objavujú predvídateľné i náhodné prvky. V programoch reality show[7] majú tendencie neutralizovať hranicu medzi skutočnosťou a fikciou komplexnú povahu a zasahujú celú štruktúru tohto programového formátu: na zvyšovanie dôveryhodnosti fungovania „prechodového pásma medzi realitou a fikciou" sú všade umiestnené snímacie zariadenia a účastníci predvádzajú činnosti simulujúce každodenný život (stravovanie, upratovanie, hádky, milostné vzplanutia, sympatie a antipatie). Zneistenie identifikácie hranice medzi realitou a fikciou ovplyvňuje, samozrejme, aj dramaturgiu samotného programu: účastníci súťaže sú často vystavovaní rôznym situáciám, z ktorých sú niektoré skutočné (skok bungee jumpingu z vysokej veže, chôdza po žeravom uhlí), iné len predstierané (zásah protiteroristickej jednotky, psychické zrútenie jedného z účastníkov súťaže).

Pravidlo o chlebe a o hrách identifikované v priestore médií napríklad Neilom Postmanom nás preto privedie k úvahám o tom, že človek sa za posledných dvetisíc rokov až tak veľmi nezmenil. Emócie potrebuje rovnako intenzívne ako na začiatku svojich dejín, čo si dnešné elektronické médiá veľmi dobre uvedomujú. Kódy znakov sú preto v mediálnom prostredí emitované tak, aby umožňovali transfer takýchto „emomém" – jednotiek emocionálnej kvality, ktoré umožňujú premieňať skutočnú realitu na realitu mediálnu ako tovar. Pravda, proces metamorfózy *res publica*, veci verejnej, na *res media*, vec mediálnu, nemusí prebiehať len ako súčasť globálnej výmeny komodít. V poľskom ekumenickom médiu zvanom *Radio Maria* jestvujú priame prenosy z bohoslužieb, do ktorých sa aktívne zapájajú aj samotní poslucháči rádia – prostredníctvom rozhlasovej techniky vstupujú do kostolov a stávajú sa laikom v tzv. prvom či druhom čítaní alebo sprievodcom litánií. Prosociálny charakter tohto typu mediálne kreovanej udalosti môže, podľa nášho názoru, rehabilitovať pozíciu elektronických médií v dnešnej kultúre.

Literatúra

Barthes, Roland (1994). *Rozkoš z textu,* Bratislava: Slovenský spisovateľ

Bergson, Henri (1994). *Smích,* Praha: Naše vojsko

Dayan, Daniel. Media Events. In: *The Encyclopedia of Television*. http://www.museum.tv/archives/etv/M/htmlM/mediaevents/mediaevents.htm

Fiske, John (1989). Code. In: Barnouw, Erik (ed.): *International Encyclopedia of Communications,* 1. vyd, New York – Oxford: Oxford University Press, vol. I. – IV. vol. I., s. 312–316

Fiske, John (2001). Karneval a styl. *Kino-ikon.* Časopis pre vedu o filme a pohyblivom obraze, č. 2, s. 66–88

Giddens, Anthony (1999). *Sociologie,* Praha: Argo

7 O špecifických rysoch žánru reality show vo vzťahu k pop kultúre pozri napr. Rusnák 2006, s. 65–66.

McLuhan, Marshall (1991). *Jak rozumět médiím. Extenze člověka,* 1. vyd., Praha: Odeon

Mistrík, Jozes a kol. (1993). *Encyklopédia jazykovedy,* Bratislava: Obzor

Newcomb, Horace (2004). Narrative and Genre. In: *The Sage Handbook of Media Studies*, London: Sage Publications, s. 413–428

Rusnák, Juraj (2002). „Správy z druhej ruky" (Komunikačné stereotypy a ich fungovanie v médiách). *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Prešoviensis. Monographia 42* (AFPhUP 77/159), Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity

Rusnák, Juraj (2006). Reality show – imidžový formát elektronických médií. In: *Marketingová komunikace a imidž,* Zlín: Fakulta mediální a marketingové komunikace, s. 65–73

Rolinson, Dave. Drama Documentary. http://www.screenonline.org.uk/tv/id/1103146/index.html

Stručný slovník msmediálnej a marketingovej komunikácie (2006). Trnava: Fakulta masmediálnej komunikácie

TV Markíza: Víchrica v Tatrách. Najväčšie tragédie Slovenska, 30. 3. 2007. http://www.markiza.sk/tv_archiv/?19383d=30.03.2007&19383m=p&19383p=TRAGEDIE

Summary

In this paper are discussed forms of media events, a kind of sign structure with disruptive quality of programming in electronic media. Media events have extreme emotional potention and often create virtual world which exists inbetween reality and fiction (for example, in docudramas).

Key words: media event, sign structure

Doc. PhDr. Juraj Rusnák, CSc.
Pôsobí na Katedre všeobecnej jazykovedy, fonetiky a masmediálnych štúdií
FF Prešovskej univerzity.
Zameriava sa na teoretické otázky elektronických médií a popkultúry,
semiotiku textu a teóriu komunikácie.
Kontakt:
rusnak@unipo.sk

Ambivalentní charakter TV zpravodajství jako „intermediálního textu"

Marek Lapčík

TV zpravodajství jako intermediální text

Obvyklá vymezení pojmu intermedialita pracují s pojmem médium a definují ji jako křížení a vzájemnou transformaci uměleckých forem (případně různých typů médií)[1] a za intermediální artefakt je považován případ, kdy jsou „… záměrně užita alespoň dvě distinktivní výrazová nebo komunikační média v souladu s konvencí" (Wolf 2006, s. 345). V tomto smyslu by zcela jistě bylo možno promýšlet konceptualizaci TV zpravodajství jakožto intermediálního produktu (textu) *per se*. TV zpravodajství využívá textů a produktů jiných typů médií (například užití záběrů a textů původně „nezpravodajských" není žádnou výjimkou, stejně jako doslova „exploatace" textů a postupů vznikajících v každodenní komunikaci apod.).[2] Skutečnost, že zpravodajství jako specifický typ mediální produkce tyto jiné texty transformuje do podoby zcela nového – v zásadě intermediálního – produktu, by šlo patrně připustit také. Na druhou stranu se však domnívám, že by tím došlo k určitému „vyprázdnění" pojmu intermedialita a „ochuzení" jeho heuristického potenciálu. Proto se pokusím tematizovat vztah zpravodajství a „jiných textů" trochu odlišným způsobem a pokusím se intermediální charakter TV zpravodajství popsat prostřednictvím ambivalence, kterou jeho základní charakteristiky vykazují.

TV zpravodajství v tomto textu proto není vnímáno jako jeden z žánrů. Vzhledem ke svému postavení v mediálním diskursu a funkci ve vztahu k ostatním diskursům nabývá specifický status. V tomto momentu jde především o jeho vztah k sociální realitě[3] a způsobům tvorby jejích reprezentací.[4] TV zpravodajství je „médiem" zprostředkovávajícím institucionálně vytvářené konstrukce reality (mediálním diskursem) a zajišťujícím jejich prolínání s individuálně i kolektivně vytvářenými konstrukcemi sociální reality, které si vytvářejí a podle nichž žijí lidé ve svém každodenním životě. TV zpravodajství je zde konceptualizováno jako specifický typ kulturního diskursu, který inkorporuje a transformuje prvky a postupy jiných typů diskursů a vytváří tak svébytný typ (inter)mediálního produktu na základě souvztažnosti původně odlišných forem, prvků a postupů, přináležejících původně různým typům diskursů.

1 Více viz Szczepanik 2002; Hníková 2007; Oosterling 2003.

2 Jürgen Müller tvrdí, že „…médium není nikdy „čisté", ale vždy se zaměřuje na jiná média (…) mediální produkt se stává intermediálním, když ustavuje multimediální souvztažnost mediálních citací a prvků do konceptuální kooperace" (cit. dle Oostreling 2003, s. 36).

3 Epistemologickou základnou pojetí reality v tomto textu je koncept sociálního konstruktivismu. (Viz Berger – Luckmann 1999.)

4 Podle van Dijka „dominantní část našeho sociálního a politického vědění a mínění o světě odvozujeme ze záplavy zpráv" (van Dijk 2006, s. 110).

Cílem textu je popis ambivalentního charakteru TV zpravodajství, které kombinuje a transformuje prvky a formy mnoha diskursů, zejména však *diskursu každodenní komunikace* a na tomto principu vytváří novou „formu" diskursu. Tato forma je jak sama o sobě, tak ve vztahu k diskursu každodenní komunikace značně ambivalentní – musí obsahovat prvky a postupy, které ji od diskursu každodenní komunikace na jedné straně odlišují a současně na straně druhé přibližují.

Zpravodajství jako *in-between art media* a *life media*

Zavedení pojmu intermedia/lita do slovníku vědy je spojováno s Dickem Higginsem. V jeho původním pojetí znamenal překračování hranic mezi dvěma a více uměleckými médii (Oosterling 2003, s. 35an) nikoliv ve smyslu kombinace jednotlivých oblastí, ale jako překračování hranic mezi sférou *art media* a *life media*.[5] Ačkoliv se může zdát uvedená dichotomie pro popis ambivalentního charakteru zpravodajského diskursu příliš metaforická, lze toto spojení (s vědomím určité míry zjednodušení) využít pro konceptualizaci analyzovaného tématu.

Zpravodajství už od dob „překonání" lineárního modelu komunikace[6] nepředstavuje odraz reality, byť i zkreslený, ale její konstrukci - verzi novou, závislou nikoliv na realitě samé, ale spíše na dispozicích a záměrech jejích tvůrců.[7] Je institucionálně produkovanou verzí vyprávění o realitě, která však sama sebe - na rozdíl od mnoha jiných typů narací - deklaruje jako „reflexivní" a sociálně (nikoliv individuálně) legitimizovanou, a proto i kulturně nadřazenou řadě dalších konkurenčních verzí. I přes tyto deklarované atributy však nepřekračuje základní limit - stále jde jen o jednu z možných verzí reality, stejně jako je tomu v případě různých médií (literatura, film apod.) nebo žánrů (román, esej, povídka apod.). Zpravodajství tak není ničím jiným než více či méně „umělecky" přesvědčivě zpracovanou verzí (re)prezentace reality, která se - stejně jako jakýkoliv jiný žánr nebo médium - pokouší přesvědčit publikum o své věrohodnosti a vtáhnout jej tak do svého vlastního (vytvořeného) světa.[8] V distinkci *art media – life media* pak zpravodajství představuje první sféru.

Za *life media* lze označit žité každodenní konstrukce reality, na jejichž základě jednají členové společnosti (bez ohledu na fakt, že jsou stále jen konstrukcemi) a které jsou v tomto textu zahrnuty pod pojem diskurs každodenní komunikace.[9]

---

5 Podle Hníkové se „… otázka intermediality snaží nalézat významy právě v prostoru „mezi" (inter-média); ve vztahu dvou či více médií a jejich forem. Strukturní prvky těchto médií se střetávají, vstupují do vzájemné fúze a proměňují se na základě syntézy, v níž lze už jen stěží oddělit původní autonomii jednotlivých složek (…) může jít také o vztahy mezi různými formálními principy a v neposlední řadě o fúze percepčních návyků" (Hníková 2007).

6 Viz McQuail 1999, s. 72an.

7 Podle Hartleye je „zpravodajství diskursem generovaným obecným znakovým systémem ve vztahu k sociální struktuře, u nějž se v rámci konkrétních způsobů produkce zvyšuje jeho autonomie (vůči událostem, k nimž odkazuje) ... avšak není prostou reflexí vlastních lingvistických, sociálních nebo historických determinant (vztahujících se k události), ale transformací ‚hrubého materiálu' do podoby produktu, který lze sledovat a který akceptujeme jako známý" (Hartley 1982, s. 7). Pojem 'zpravodajský diskurs' v tomto textu zahrnuje veškeré aktivity vztažené k produkci / recepci žurnalistických výpovědí, včetně všech faktorů a podmínek, které jeho produkci ovlivňují. Přestože je zde explicitně oddělen akt produkce a recepce, tato distinkce má pouze funkcionální charakter. Za 'producenty' výpovědí žurnalistického diskursu jsou sice považováni aktéři mediálních institucí, avšak zvýznamnění těchto výpovědí je vztaženo ke všem úrovním a aktérům tohoto diskursu – tedy i publiku. Otázka významu už není jen na straně producenta, ale je vnímána jako výsledek, na němž se podílejí všichni aktéři diskursu zpravodajství.

8 Z této představy vychází také některé další komunikační modely v mediálních studiích – více viz McQuail 1999, s. 73an.

9 Přestože je uvedený pojem v singuláru, platí, že jde o zastřešující označení mnoha diskursů probíhajících v každodenní komunikaci v různých sférách sociálního života.

Obě konstrukce jsou charakteristické svými vlastními specifickými formami porozumění a interpretace, symbolickým univerzem významů, pravidly a postupy jejich tvorby.

Ve vztahu k tématu textu je podstatné, že oba typy diskursů (zpravodajství i každodenní komunikace) představují v jistém smyslu konkurenční (přestože vzájemně se prolínající a doplňující) způsoby (re)prezentace a (re)konstrukce reality. Existuje však mezi nimi jeden podstatný rozdíl – diskursy každodenní komunikace existují přirozeně a nezávisle na diskursu zpravodajství. Naproti tomu je zpravodajství na diskursech každodenní komunikace do značné míry závislé, protože by bez publika (jehož členové jsou aktéry diskursů každodenní komunikace) ztrácelo smysl – proto se musí znovu a znovu ucházet o „přízeň" a možnost zahrnutí svých obsahů do diskursů každodennosti. Diskurs zpravodajství tak musí hledat formy a způsoby reprezentace, které jeho konkurenční charakter oslabí a znejasní. Začlenění komplikovaných struktur a obsahů diskursu zpravodajství do diskursů každodenní komunikace by bylo samo o sobě jen velmi těžko realizovatelné. Musí proto kombinovat jak postupy a repertoáry sebe sama, tj. v jistém smyslu *art média* (jakožto „umělecky" založeného popisu světa), tak *life médií* (jakožto těch popisů světa, které členové společnosti považují za realitě odpovídající a které využívají v diskursu každodenní komunikace). Produkce věrohodné verze reality v rámci zpravodajství tedy musí určitým způsobem korespondovat konstrukcím každodennosti a principům jejich tvorby.[10]

Vztah diskurs každodenní komunikace – diskurs zpravodajství ale není vztahem jednostranným.[11] Skutečnost, že zpravodajský diskurs přebírá, transformuje a internalizuje postupy a prvky druhého diskursu totiž dialekticky vytváří potenciál pro jeho „expanzi" do diskursu každodenní komunikace - narace, pravidla, symboly a obsahy zpravodajství se pak stávají složkou naší každodenní komunikace. Už jen díky tomu, že je obvykle považujeme za věrohodné způsoby reflexe reality. A nejsou to jen každodenně měnící se prezentované události, ale i samotné postupy jimiž jsou prezentovány, které ovlivňují formy zvýznamňování naší verze reality. Dochází tak ke vzájemným přesahům a průnikům mezi oběma diskursy, jejichž výsledkem je vznik řady dalších „intermediálních" forem a prvků.[12]

Specifický charakter TV zpravodajství

Transformace diskursu zpravodajství a přebírání postupů diskursů každodenní komunikace jsou vysoce strukturované a vzájemně provázané procesy, v jejichž základech leží komplikovaná struktura a povaha diskursu zpravodajství.

---

10 Ty jsou totiž právě těmi principy, na něž se ve svém životě spoléháme (bylo by asi problematické předpokládat, že lidé žijí a jednají podle toho, co jim připadá zpochybnitelné a nevěrohodné). Vnímáme je jako relevantní nástroje poznání a porozumění světu. Základní principy diskursu každodennosti jsou ty, které se nám osvědčily, které považujeme za samozřejmé a relevantní; v okamžiku, kdy je některý zpochybněn (například protože neplní svou funkci, tj. nemůžeme dle něj vytvářet / posilovat / potvrzovat své konstrukce reality), pokoušíme se jej nahradit jiným, nebo najít nějaký nový.

11 Teze o primordinalitě diskursů každodenní komunikace je v současné společnosti samozřejmě velmi problematická (každodennost je bez nejmenších pochyb značně ovlivněna mediálním diskursem). Zde je však míněna ve smyslu forem a způsobů produkce. Zpravodajství – aby bylo srozumitelné pro diskursy každodennosti – musí respektovat „řád" diskursu každodennosti. Teprve v okamžiku, kdy se struktury , témata, obsahy, atd. zpravodajského diskursu stávají součástí diskursů každodenní komunikace, mohou narušit tento stav „primordinality".

12 Vzhledem k tématu textu se budu dále věnovat jen přebírání prvků / postupů diskursů každodenní komunikace diskursem zpravodajství.

Zpravodajství obecně, bez ohledu na konkrétní typ média, představuje velmi specifický typ mediálního obsahu. Je složeno ze značného počtu fragmentárních a současně sémanticky komplexních výpovědí o různých aspektech a sférách sociální reality. Každá z výpovědí má charakter vysoce selektivního a dekontextualizovaného popisu pouze některých významů, spojených s popisovaným jevem / událostí – jak kontext, tak převážná většina atributů dané události / jevu zůstává nevyřčena. V případě TV zpravodajství jsou tyto skutečnosti ještě více signifikantní. Zatímco na stránkách novin je možno událost popsat poměrně rozsáhle, případně identifikovat preferovanou interpretaci dalšími postupy a prostředky (například dalším publicistickým textem), časově omezený prostor TV zpravodajství nutí jeho producenty k maximální úspornosti. Výsledkem je text, v naprosté většině případů v podobě komplexního komunikátu[13], pracující kvůli nemožnosti kontextualizace a zpřesnění preferované interpretace s mnoha implicitními významovými strukturami.

Zpravodajství je navíc strukturováno do podoby samostatně identifikovatelných jednotek (obvykle označovaných jako zpravodajské příspěvky), které jsou v naprosté většině případů vůči sobě tematicky nezávislé. Tyto obsahově a formálně odlišné výpovědi jsou sestaveny do formálně konzistentního a identifikovatelného celku, který je deklaruje a prezentuje jako vzájemně související (např. jako přehled nejdůležitějších událostí daného dne nebo jako aktuální verzi reality), čímž v důsledku jejich vzájemný vztah ustavuje. Uvedené formální a strukturální vztahy mezi jednotlivými příspěvky pak mnohonásobně rozšiřují spektrum významů generovaných jednotlivými výpověďmi. Interpretace každého konkrétního příspěvku je pak komplexem mnoha rovin - způsobem vystavění daného příspěvku; vztahy mezi jednotlivými příspěvky navzájem; vztahem vůči zpravodajství jako celku; charakterem události / jevu; interpretativním rámcem ustaveným charakterem nebo konstruovaným statusem dané TV stanice; řadou dalších „intervenčních proměnných", například i na straně dispozic publika, které se na významovém potenciálu samotných příspěvků dále podílejí.[14]

Vzhledem ke komplikovanosti obsahu pak TV zpravodajství na straně publika vyžaduje v úrovni percepce a apercepce vysoký stupeň motivace a pozornosti; relativně vysoký stupeň „před-vědění" o všech jevech a událostech, které jsou v nich zmiňovány.[15] V úrovni interpretace jednotlivých výpovědí vysokou míru analyticko-syntetického myšlení, které je předpokladem pro porozumění těmto formálně různě prezentovaným výpovědím a současně tutéž schopnost pro jejich interpretaci v kontextu předcházejícího vědění (rekontextualizace poznatků „před-vědění" na základě nových poznatků o daném jevu). V úrovni interpretace celého obsahu zpravodajství tutéž schopnost pro konceptualizaci vztahu a hierarchie jednotlivých výpovědí vůči sobě navzájem; současně schopnost rekontextualizace a interpretace jednotlivých výpovědí, která ustavuje propojení jednotlivých výpovědí do vzájemně souvisejícího celku vytvářejícího aktuální verzi reality.[16]

Výše uvedené charakteristiky a předpoklady sledování TV zpravodajství by ovšem znamenaly, že jde o vysoce náročnou intelektuální činnost. Otázkou je, zda

13 Šoltys považuje za komplexní komunikát takový, který obsahuje více než jeden typ sémiotického kódu. Více viz Šoltys 2004, s. 257–271.

14 Tato tematizace si neklade za cíl úplnost, má sloužit jen jako ilustrace složité struktury vzájemně se ovlivňujících faktorů a interpretačních rámců, které se podílejí na spektru možných interpretací jednoho konkrétního příspěvku.

15 Srov. Dahlgren 1985, 81an.

16 Více viz Čermák 1994, s. 19an.

by ji byla ochotna podstupovat každodenně značná část populace, pokud by uvedené procesy museli její členové provádět reflektovaně a intencionálně.[17] Aby tato otázka vůbec nebyla nastolena, musí členové publika činnost sledování zpravodajství vnímat jako proces, který nevyžaduje takřka žádné úsilí z jejich strany. Jedním z prvků, který komplikované procesy produkce i „konzumace" TV zpravodajství usnadňují a činí do značné míry automatickým, jsou určité makrostrukturní prvky TV zpravodajství, které na rozdíl od každodenně se měnících obsahů (informací, vázaných na jednotlivé události) zůstávají stabilní. Kromě usnadnění produkce i „konzumace" zpravodajství se podílejí také na vytváření základních interpretačních rámců tohoto typu mediálního obsahu a současně se stávají distinktivním prvkem odlišujícím zpravodajství od ostatních typů mediálních obsahů a zpravodajství jedné mediální instituce od téhož typu mediálního obsahu instituce druhé.

Právě tyto prvky, postupy a struktury plní funkci „usnadnění" diskursivizace publika a musejí do značné míry respektovat principy výstavby diskursů každodenní komunikace. Současně tím na druhé straně umožňují „expanzi" diskursu zpravodajství do jiných typů diskursů.

TV zpravodajství jako specifický typ kulturního diskursu - analytický přístup

Zpravodajství jako specifický typ mediálního diskursu je charakteristické určitými postupy a prvky, které vytvářejí jeho identitu a odlišují jej od jiných typů pořadů bez ohledu na „každodenní proměnlivost" určité části jeho obsahu.[18] Tato identita je vnímána podobným způsobem jak na straně producentů, tak na straně příjemců – představuje specifické formy prezentace, které ustavují základní struktury uspořádání obsahu, volbu znakových prostředků apod. Totéž platí i na úrovni jednotlivých zpráv. Informace vztahující se k určitým sférám sociálního života jsou prezentovány způsobem, který je očekávatelný a který je k těmto sférám přiřazuje. Tyto prvky pak ustavují a definují TV zpravodajství jako kulturní produkt odlišný od všech ostatních.

Způsob analýzy „stabilních prvků" diskursu zpravodajství nabízí Dahlgren, podle nějž je nutno obrátit „obvyklou optiku" zkoumání a popisu diskursu TV zpravodajství, která se zaměřuje na to, co je jeho distinktivním obsahem – tedy každodenně se měnící události a informace o nich. Pokud ze zkoumání vyloučíme tento „obsah" (tedy každodenně se měnící události), zůstane nám stále mnoho prvků, forem a postupů, které nejen že jsou samy o sobě významuplné, ale navíc se podílejí i na konstruování významů, spojených s informacemi o každodenně se měnících událostech.[19] Diskurs TV zpravodajství tak generuje sémantický rámec souboru výpovědí, který je interpretovatelný i bez toho, co mu má dodávat obsah, tedy prezentace samotných událostí. Vytváří prostředí, kde jsou fragmentární a nesourodé informace o různých jevech zasazeny do relativně konzistentního systému výpo-

17 Značná část výše nastíněných procesů samozřejmě probíhá nereflektovaně. Stejně jako by bylo naivní předpokládat, že členové publika provádějí podrobnou analýzu jednotlivých zpravodajských příspěvků, jejich postupnou „reflexivní" interpretaci ve všech výše uvedených rovinách, postupné rekonceptualizace jednotlivých interpretačních rámců atd., bylo by naivní tvrdit, že výše uvedené skutečnosti berou v potaz i sami tvůrci TV zpravodajství. Naprostá většina postupů výstavby zpravodajské narace je zcela jistě používána automaticky jakožto důsledek profesní socializace a rutinizace.

18 Více viz Hall 1980, s. 197–208.

19 Více viz Dahlgren 1985.

vědí a následně prezentovány heterogennímu publiku.[20] „Diskursivizovaný" divák zpravodajství příslušné TV stanice je navíc schopen interpretovat celou řadu dalších úrovní. Jeho porozumění „prezentovaným událostem" není jen výsledkem diskrétní interpretace konkrétního zpravodajského příspěvku, ale celé významové struktury, generované na všech úrovních zpravodajského diskursu. Její součástí je i (většinou nereflektované) zohlednění charakteru dané TV stanice.[21] V důsledku to znamená, že měnící se „obsah" zpravodajství nabývá ve vztahu ke konstruování dané verze „reality" v jistém smyslu sekundární (nikoliv však zanedbatelnou) roli.

Diskurs TV zpravodajství je tedy charakteristický užitím určitých specifických prvků, struktur a postupů, které mají kromě identifikační a výše tematizované „významotvorné" funkce (vymezují jej vůči všem ostatním diskursům ať už jiných mediálních obsahů, tak jiných mediálních institucí) celou řadu dalších funkcí. Jednou z nejpodstatnějších je oslabování jednoznačných distinkcí mezi diskursem zpravodajství a diskursy každodenní komunikace. V následující klasifikaci jsou rozděleny do dvou kategorií – prvky ustavující diskurs zpravodajství a diskursivní strategie jakožto způsoby výstavby zpravodajského diskursu.

Prvky ustavující diskurs TV zpravodajství

Prvků a postupů, které ustavují relativně stabilní „rámec" nebo „formu" zpravodajství je značné množství a v závislosti na kontextu užití také často variují. Z hlediska funkce je můžeme rozdělit do dvou skupin – konstitutivní a suportivní prvky.

Mezi *konstitutivní prvky* lze zahrnout veškeré prvky a atributy, jejichž prostřednictvím jsou ustavovány základní distinktivní charakteristiky zpravodajského diskursu. Patří mezi ně například znělka, newsroom, strukturování diskursu do jednotlivých částí (bloků), předěly, forma upoutávek (headlines), styl moderování, základní charakteristické prvky stylu prezentace jednotlivých příspěvků (např. tzv. odhlášení) apod.

Suportivní prvky představují repertoár kombinovatelných variabilních způsobů a forem výstavby narace jednotlivých událostí. Přestože zahrnují značné množství postupů užívaných i mimo rámec TV zpravodajství, jejich užití a způsob kombinace s dalšími prvky / postupy se stává identifikovatelnou (a současně distinktivní) charakteristikou zpravodajského diskursu. Patří mezi ně různé formy prezentace (například ve formě interview, telefonátu, stylizované rekonstrukce události, živý přenos apod.), ale také další vizualizační postupy (například tzv. stand-upy nebo talking-heads apod.).

Uvedené členění na konstitutivní a suportivní prvky a postupy má pouze heuristický charakter - v rámci diskursu zpravodajství působí společně a navzájem se doplňují, posilují nebo ovlivňují. Stejně tak nelze jejich efekt vztáhnout pouze k rovině „základních kontur" diskursu (utváření distinktivních rysů daného zpravodajství), a nebo rovině prezentace jednotlivých událostí. Ovlivňují se navzájem a přesahy mezi nimi jsou zcela evidentní (například ještě před recepcí samotného

20 Podle Tuchmanové diskurs zpravodajství představuje „systém interpretativních souborů, které zvýznamňují jednotlivé šoty (...) proces transformace událostí ve zpravodajství reprodukuje sám sebe, zakládá hermeneutický kruh (...) interpretace zakládá interpretaci, zpravodajství produkuje zpravodajství" (Tuchman 2006, s. 91).

21 Ani identická prezentace téže události, shlédnutá na různých TV stanicích, by nebyla interpretována stejně, ale ve vztahu ke „svému" kontextu, odvozovanému z „profilu" dané stanice a „profilu" daného zpravodajství. Pravděpodobnost interpretačních rozdílů je vyšší i tím, že by tomuto „hypotetickému příspěvku" předcházely jinak zpracované příspěvky o jiných událostech. Význam konkrétní výpovědi totiž není nikdy výsledkem interpretace samotného textu, ale i jejího kontextu.

příspěvku vystavěného užitím suportivních prvků divák ví – například prostřednictvím prezentace konstitutivních prvků jako je znělka, styl moderování apod. – o jaký typ pořadu a jakou TV stanici jde, čímž jsou ještě před recepcí jednotlivých příspěvků ustaveny „apriorní" interpretační rámce vyplývající z „charakteru" dané TV stanice).

Diskursivní strategie jako projevy ambivalence diskursu TV zpravodajství

Výše uvedené prvky a postupy jsou do určité míry jednoduše identifikovatelnými strukturálními elementy, avšak způsob jejich užití a kombinování vytváří další rovinu diskursu TV zpravodajství. Ta je představována specifickými makrostrukturami – diskursivními strategiemi, jimiž lze charakterizovat způsoby výstavby zpravodajského diskursu.

Diskursivní strategie mají konstruovat nebo akcentovat specifickou charakteristiku daného zpravodajského diskursu, usnadnit identifikaci preferované interpretace konkrétní události, případně zajistit její legitimitu, věrohodnost nebo relevanci. V tomto smyslu je lze dělit na *atributivní* (podílející se na (re)produkci základních charakteristik daného zpravodajského diskursu) a *distributivní* (vytvářející základní interpretační rámce prezentace jednotlivých událostí). Představují identifikovatelné specifické způsoby a formy prezentace a jsou výsledkem působení v obou základních úrovních (úrovni diskursu zpravodajství jako celku a úrovni prezentace jednotlivých událostí), v jejichž rámci dochází k využití celé řady elementů konstruujících jejich potenciál. Jsou generovány prostřednictvím specifického operování se znaky / znakovými strukturami jako takovými (volba různých jazykových struktur, vizuálních kódů, paralingvistických projevů apod.) nebo specifickým užitím a/nebo kombinováním konstitutivních / suportivních prvků.[22] Mezi nejčastěji užívané typy diskursivních strategií patří například legitimizace, autentizace, entertainizace apod.[23]

---

22 Diskursivní prvky se podílejí na konstruování preferované interpretace jak samy o sobě (významem, který samy nesou), tak zahrnutím do širšího rámce celé výpovědi, jejíž jsou součástí. Jednotlivé prvky / postupy tedy nejsou „skladebními segmenty" diskursu, ale představují různé typy komunikátů / výpovědí v různých úrovních diskursu zpravodajství. Příkladem může být kategorie interview. Tento pojem obvykle označuje typ asymetrické dialogické komunikace. V rámci konceptu diskursivních strategií je však chápán - jako všechny ostatní diskursivní prvky - jako specifický způsob prezentace, který ve vztahu ke konstruování významu výpovědi plní určité funkce, překračující rámec informačního potenciálu, jež je přímo součástí sdělení v něm obsažených. Způsob jeho využití ve zpravodajském diskursu (struktura rozhovoru, způsob kladení otázek, forma vizuální prezentace atd.) je totiž podřízen charakteru diskursivní strategie, jejíž potenciál má vytvářet. V případě interview je prezentace zaměřena na dokázání, že výpověď aktéra nebyla pozměněna (autentizace), způsob jeho vedení může odkazovat např. na investigativnost žurnalisty (legitimizace), otázky mohou být konstruovány „z pozice diváka" (identifikace) apod.

23 Podrobnější nástin jednotlivých typů diskursivních strategií by značně přesáhl rozsah tohoto textu. (Podrobná analýza a klasifikace jednotlivých typů diskursivních prvků i diskursivních strategií – viz Lapčík 2002) Pro představu tedy jen stručně charakterizuji výše zmíněné typy:
Legitimizace – představuje spektrum kombinace a způsobů užití postupů / prvků, jejichž základní funkcí je ustavení nebo zvýšení „kredibility" zpravodajského diskursu. Jejich užití má vést k takové formě prezentace (a tím i následné recepce), která minimalizuje pochybnosti o „kredibilitě" žurnalistických výpovědí v rámci celého zpravodajského diskursu.
Autentizace – zahrnuje spektrum kombinace a způsobů užití postupů / prvků, které ustavují vztah mezi interpretací události a událostí jako reálným aktem. Její funkcí je implikace, že předkládaná interpretace je jediná možná, protože je konsekvencí 'objektivních' charakteristik události (referujících prezentovanému aktu a tedy odvoditelných z prezentovaných informací). Tento způsob prezentace pak vytváří dojem, že předkládaná interpretace je 'reflexí' události (nikoliv interpretací).
Entertainizace – zahrnuje spektrum kombinace a způsobů užití postupů / prvků, jejichž cílem je formální a obsahová konvergence zpravodajského diskursu zábavným žánrům (v této souvislosti je také často užíván pojem 'infotainment'). Užití entertainizace pak vede k takové formě prezentace, která není podřízena schématu „zpravodajství jako (prostého) zdroje informací", ale „strohost" vyplývající z prezentace v intencích tohoto schématu narušuje.

I jen samotný přehled diskursivních strategií a prvků by značně překročil rozumný rámec této práce a vzhledem k jeho povaze a nezbytně kvalitativnímu uchopení by nikdy nemohl být úplný. Ve vztahu k tématu tohoto textu ani není nezbytný. To, co je podstatné, je skutečnost, že diskursivní strategie vyvolávají dvě protichůdné tendence jak uvnitř diskursu TV zpravodajství samotného, tak ve vztahu k dalším typům (konkurenčních nebo alternativních) diskursů.

Povaha a funkce DS diskursu TV zpravodajství ve vztahu k jiným typům diskursů

Diskursivní strategie vedou v rámci zpravodajského diskursu ke dvěma ambivalentním tendencím – přibližování (konvergentní strategie) a současně odlišování se (distinktivní strategie) od diskursu každodenní komunikace.

Přibližování je charakteristické přebíráním prvků a postupů dalších diskursů (zejména diskursu každodenní komunikace), jejich implementací a jejich užíváním jako nástrojů / postupů výstavby sebe sama s cílem ztransparentnit a zpřístupnit obsažené významy pokud možno co nejširšímu spektru potenciálních příjemců. Zajištění porozumění (a tím i participace) ze strany publika je totiž podmínkou existence tohoto diskursu. Vysoce specializované zpravodajství přestane být zpravodajstvím, pokud mu nebudou členové publika rozumět, protože nebude plnit svou základní funkci – nabízení konstrukcí sociální reality. Na druhou stranu se specifickým užitím určitých prvků a postupů pokouší odlišit - deklarovat a ustavit specifický status sebe sama. Způsob využití (případně kombinace) těchto prvků má zajišťovat základní identifikační charakteristiky tohoto typu diskursu a jeho specifické postavení mezi ostatními diskursy jakožto privilegovaného zdroje relevantních konstrukcí reality.[24]

Ve vztahu k ostatním diskursům lze identifikovat obdobně ambivalentní tendence také. Diskursivní prvky a strategie se pokouší překročit hranice svého „prostředí“ a stát se jejich součástí (a to nejen diskursů každodenní komunikace, ale například i politického diskursu apod.). Tato tendence souvisí se zájmem o zajištění co nejširšího počtu příjemců, což je dáno socioekonomickými principy fungování mediálních institucí, které se svou verzí reality, se svou verzí diskursu TV zpravodajství musí konkurovat ostatním mediálním institucím. Úspěšnost konkrétní mediální instituce pak zpětně usnadňuje co největší možnou „penetraci“ v podobě úspěšnosti na „trhu“ verzí reality, spoluvytvářeném i ostatními mediálními institucemi. Tím dochází k ustavování a potvrzování statusu specifického a výlučného producenta konstrukcí reality, který je pro ostatní diskursy věrohodným zdrojem (a současně referenčním rámcem věrohodnosti alternativních verzí reality produkovaných ostatními diskursy), jehož prvky / postupy je pro ostatní diskursy žádoucí přebírat a implementovat. Na straně druhé musí nezbytně zachovávat distanci od ostatních typů diskursů v rámci zajištění podmínek své vlastní existence. Specifické charakteristiky zpravodajského diskursu, kterými nedisponuje žádný z alternativních diskursů, (re)konstruují a manifestují jeho výlučnost, která je předpokladem a podmínkou zachování jeho statusu (a tím i utváření vztahu ostatních diskursů k němu samotnému).

24 Například vědecký diskurs pravděpodobně disponuje statusem více věrohodného zdroje konstruování reality, avšak díky svému charakteru – vysoce specializovanému jazyku, exkluzivnímu přístupu do diskursu atd. – nemůže aspirovat na zdroj „všeobecně dostupných verzí reality“.

V tomto smyslu lze tvrdit, že samo užití diskursivních strategií i jejich povaha má ve všech ohledech značně ambivalentní charakter. Jak bylo uvedeno výše, recepce zpravodajství jakožto mediálního obsahu představuje poměrně komplikovanou aktivitu. Pokud tento problém popíšeme v termínech teorie diskursu, pak je oním problémem „diskursivizace" těch aktérů diskursu, kteří jsou označeni jako publikum. Jejich „standardní doménou", ve smyslu diskursivního prostředí, v jehož rámci se pohybují především, jsou různě strukturované diskursy každodenní komunikace. Diskursivizace v prostředí zpravodajského diskursu pak - vzhledem k nemožnosti specializovaných postupů (které by musely zajistit vysokou míru vědění o všech sférách reality, které jsou „předmětem" zpravodajství) – musí být zajištěna tím patrně nejjednodušším způsobem – využitím a začleněním postupů a prvků diskursů každodenní komunikace. Zpravodajský diskurs proto prostřednictvím DS často přebírá například prvky narativních postupů každodenní komunikace, její výrazové prostředky apod.

Protože by však tento postup mohl delegitimizovat specifický status zpravodajského diskursu, musí být potenciál diskursivních strategií přejímaných z ostatních typů diskursů, dostatečně kompenzován distinktivními postupy.[25] Ty mají za cíl naopak zdůraznit exkluzivní charakter diskursu zpravodajství a zajistit jeho legitimitu, věrohodnost a relevanci, jakožto zdroje konstrukcí reality pro ostatní diskursy. Jednou z funkcí distinktivních forem diskursivních strategií je tedy i marginalizace „transparentnosti" konvergentních strategií.[26]

Zpravodajství jako „intermediální text" (Na rozhraní institucionálního zpravodajského diskursu a diskursu každodenní komunikace)

V rámci každodenní komunikace se mohou objevovat informace, které nejsou podložené, důležité, nebo dokonce srozumitelné všem jejím účastníkům. Charakter komunikace navíc vytváří prostor a možnosti pro následná vyjasnění významu, relevance a legitimity jednotlivých informací. Zpravodajství ze své podstaty tento potenciál nemá - musí být vnímáno jako soubor jednoznačných, zásadních a podložených výpovědí o aktuální podobě reality, které jsou srozumitelné naprosté většině jeho příjemců.

Vzhledem ke skutečnosti, že jde ze značné části o nové a neočekávatelné informace, často může docházet k tomu, že jim publikum neporozumí. Toto riziko musí být permanentně minimalizováno prostřednictvím stabilních postupů a prvků, které vytváří „známou" strukturu diskursu zpravodajství a současně „známý" interpretační rámec nebo schéma pro porozumění novým informacím o nových událostech. Tím se prostřednictvím užívání diskursivních strategií (re)produkuje rámec „samo-

25 Vzhledem ke komplikovanému charakteru DS a variabilitě jejich výstavby nelze jejich distinktivní nebo naopak konvergentní funkci vztáhnout ke konkrétnímu typu DS – tatáž strategie může plnit v rámci diskursu TV zpravodajství (a ještě více v diskursech různých TV stanic) různé funkce.

26 V důsledku se pak reflexe přítomnosti a proporcionality DS v diskursu zpravodajství určité TV stanice podílí na intuitivních soudech publika o její „bulvárnosti", „komerčnosti", „serióznosti" apod. Tyto soudy totiž nevychází jen z roviny vnímání tematické struktury daného zpravodajství (volby událostí – např. nehod, kriminálních událostí, událostí spojených s celebritami apod.). Rozdíly mezi zpravodajstvím, které bývá označeno za „seriózní", a zpravodajstvím, označovaným za „bulvární", jsou dány také „stylem prezentace" a ten je do značné míry založen na užívání určitých DP / DS. (Například postup „rekonstrukce události" – kdy reportér říká: „Pachatel svou oběť zastřelil pistolí." a tuto výpověď doprovází záběr na zbraň, z níž vychází výstřel nebývá užit ve zpravodajství, které chce vytvářet svůj status jako tzv. seriózního zpravodajství.)

zřejmého sledování“[27], který činí zpravodajství srozumitelným, důležitým, věrohodným a současně jednoduše interpretovatelným pro většinu členů populace.[28]

Podobné je to v rovině „formy“ – volby kódů diskursu zpravodajství. Zatímco ostatní typy mediálních obsahů (např. dramatické pořady, dokumentární pořady apod.) mohou částečně využívat i specializované kódy (protože mají relativně specifikovanou kategorii recipientů), zpravodajství je typ pořadu, který musí být - z hlediska obsahu i užitých kódů - konstruován pro všechny kategorie publika. Ze své podstaty komplikovaně popsatelné události (každodenně se měnící část obsahu zpravodajství) musí být srozumitelné na bázi interpretace „zdravým rozumem“ (common sense), tedy ne-specializovaným věděním. Musejí být prezentovány v takové formě, která je blízká standardům diskursu každodenní komunikace. V tomto smyslu jde o určitý paradox - fenomény, vyžadující interpretaci prostřednictvím specializovaných jazykových struktur a narativních postupů, které principiálně souvisejí s jejich artikulací v rámci specializovaných diskursů vedených v rámci specifického kontextu, jsou interpretovány prostřednictvím univerzálních jazykových struktur a v rámci zcela jiného kontextu, produkovaného zpravodajstvím jakožto svébytným typem diskursu.

„Simplifikace obsahu i formy“ diskursu zpravodajství je realizována prostřednictvím užívání DS, které respektují principy diskursu každodenní komunikace a jednoznačné distinkce mezi těmito dvěma typy diskursů „oslabují“, aniž by je zrušily. Přílišná podobnost uvedených typů diskursů (byť by zajistila srozumitelnost a „samozřejmost“ vnímání diskursu zpravodajství) by však mohla mít delegitimizační důsledky. Diskurs zpravodajství však musí zachovávat zdání relevantního zdroje privilegovaných verzí sociální reality. Proto musí využívat také nástroje, které mají opačný potenciál. Jejich funkcí je permanentní znejasňování „oslabení“ distinkcí a její reprodukce v takové míře, aby byl zachován jeho vlastní - deklarovaný - status. Děje se tak prostřednictvím distinktivních forem diskursivních strategií.

Diskursivní strategie vytvářejí dvě vzájemně kontradikční, ale současně komplementární tendence. První přibližuje diskurs zpravodajství standardům ‚každodenní komunikace‘ a „dělá“ jej přijatelným, důležitým, ale především „srozumitelným“ pro většinu populace. Druhá má za cíl diskurs zpravodajství naopak od každodenní komunikace odlišit. Realizace těchto postupů a rutin představuje překračování a prolínání dvou zdánlivě naprosto neslučitelných diskursů – diskursu zpravodajství a diskursu každodenní komunikace. Přestože každý z nich má svá vlastní pravidla, postupy, repertoár znaků a formu kódů, díky skutečnosti, že média bezpochyby představují jeden z dominantních zdrojů „informací“ pro konstrukce reality, musí docházet k jejich vzájemným průnikům (už jen proto, že jsou součástí našeho života,

---

27 Každodennost je mnoha autory charakterizována prostřednictvím pojmu “ontologické bezpečí“. Je to forma „…důvěřivosti, kterou má většina lidských bytostí v trvalost své vlastní identity a ve stálost sociálního a materiálního prostředí svého jednání“ (Giddens 1998, s. 85an). Toto bezpečí je založeno na samozřejmosti každodenně se opakujících způsobů jednání a zvýznamňování světa; je to právě samozřejmost, která nám dovoluje možnost nepromýšlet veškeré aspekty permanentně se měnícího prostředí, v němž se aktuálně nacházíme. Tyto principy mohou být uplatněny i na formy a způsoby vnímání a interpretace nových informací o „realitě“, jejichž prostřednitvím (re)konstruujeme vlastní verze reality. Zmíněná „samozřejmost“ je současně základní charakteristikou každodenní komunikace.

28 Zmíněná „samozřejmost“ je současně základní charakteristikou každodenní komunikace. Podle Dahlgrena se tím TV zpravodajství pokouší „…respektovat standardizované konvence, které tuto ´kulturní formu´ adresují členům společnosti způsobem, blízkým každodenní komunikaci“ (Dahlgren 1985, s. 85). Podobně mluví Brunsdonová s Morleyem o - „... ideologii televize jako transparentního média, které nám jednoduše ukáže, co se stalo, o co jde.“ (Brunsdon – Morley 2005, s. 31).

a to bez ohledu na konkrétní typ mediálního obsahu). Na druhou stranu média, právě proto, aby se mohla součástí našeho života stát, musí respektovat a do svého diskursu implementovat určité prvky, které tento vztah ustaví a budou dále rozvíjet a posilovat. Zpravodajský diskurs nemůže tvořit výjimku. Tato skutečnost na něj klade ale dva protichůdné požadavky – musí si zachovávat charakter dostatečně legitimního (a tudíž distinktivního) zdroje relevantních informací o světě a současně si musí najít cestu k divákovi způsobem, který mu zjednoduší jeho recepci a interpretaci. V tomto bodu však nejde o prosté interdiskursivní prolínání – jde o vnitřní provázání dvou vůči sobě kontradikčních a současně propojených diskursů (které navíc mají oba stejný „předmět řečí" – oba jsou způsobem interpretace každodenní reality). Jde o vnitřní transformaci - především toho, který se ze své podstaty musí „ucházet o přízeň" druhého – diskursu zpravodajství.

Zpravodajský diskurs je tak v důsledku vytvářen jako konglomerát původních struktur „institucionálně generovaného" zpravodajského diskursu a diskursu každodenní komunikace. Vytváří novou „formu" – ta sice nese původní znaky institucionálně produkovaného zpravodajského diskursu (jakožto specifického a od diskursu každodenní komunikace zcela odlišného typu diskursu), ale už jím není. Na základě implementace struktur a postupů diskursu každodenní komunikace stále více vytváří „formu" zpravodajského diskursu, která do značné míry porušuje své vlastní standardy. Aby nedošlo k delegitimizaci zpravodajského diskursu jako diskursu odlišného od diskursu každodenní komunikace, musí se to dělat způsobem, který nebude transparentní natolik, že by mohl mít delegitimizační důsledky. Děje se tak zejména v rovině makrotextových postupů – diskursivních strategií. Inkorporací těchto postupů nesoucích znaky diskursu každodenní komunikace tak vzniká nová – „intermediální" – forma diskursu.

Literatura

Berger, Peter L. – Luckmann, Thomas (1999). *Sociální konstrukce reality. Pojednání o sociologii vědění*, Brno: CDK

Dahlgren, Peter (1985). Beyond Information: TV News as a cultural discourse. In: *New directions in journalism research. Journalisthögskolan i Stockholm skriftserie*, 4, Stockholm

van Dijk, Teun A. (2006). The interdisciplinary study of news as a discourse. In: Jensen, Klaus Bruhn – Jankowski, Nicholas W. *A handbook of qualitative methodologies for mass communication research,* London: Routledge, s. 108–120

Fiske, John (2007). *Television culture,* London: Routledge

Giddens, Anthony (1998). *Důsledky modernity,* Praha: SLON, s. 85an

Hall, Stuart (1980). Coding and encoding in the television discourse. In: Hall, Stuart et al. (eds.). *Culture, media, language,* London: Hutchinson, s. 197–208

Hartley, John (1982). *Understanding news,* London: Routledge, s. 7

Hníková, Petra (2007). Sound art – hra na hraně uměleckých forem, *Opus Musicum* (http://www.opusmusicum.cz/en/index.php?displart=ano&rok=307&id=2) /cit. 9. října 2007/

Lapčík, Marek (2002). *Diskursivní strategie v TV zpravodajství,* Olomouc (Dizertační práce na FF UP)

McQuail, Denis (1999). *Úvod do teorie masové komunikace,* Praha: Portál, s. 73an

Morley, David – Brunsdon, Charlotte (2005). *The Nationwide television studies,* London: Routledge

Nüning, Ansgar (2006, ed.). *Lexikon teorie, literatury a kultury,* Brno: Host

Oosterling, Henk. Sens(a)ble intermediality and interesse. Towards an ontology of the in--between.(http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/INTERMEDIALITES/p1/pdfs/p1_oosterling.pdf) /cit. 9. října 2007/

Szczepanik, Petr (2002). Intermedialita, *Cinepur*, č. 22, s. 56 an

Šoltys, Oldřich (2004). Komplexní komunikát a ikonizace mediální krajiny. In: Patráš, Vladimír (ed.): *Súčasná jazyková komunikácia v interdisciplinárnych súvislostiach,* Banská Bystrica: Univerzita Mateja Béla, s. 257–271

Tuchman, Gaye (2006). Qualitative methods in the study of news. In: Jensen, Klaus Bruhn – Jankowski, Nicholas W.: *A handbook of qualitative methodologies for mass communication research.* London: Routledge, s. 79–92

Summary

By way of the concept of intermediality the text tries to analyze the ambivalent nature of the TV news discourse. The complicated structure of that particular type of discourse may decrease its „acceptability" by the audience.. Therefore it assumes the elements and principles of everyday communication discourses aiming to approach their standards. On the other hand it has to apply procedures that prevent the possibility of de-legitimization of its status a the privileged and relevant source of „information about reality". What is the instrument accomplishing both tendencies is the discourse elements and the discourse strategies. The result of that ambivalency is the „intermedial" form of TV news discourse combining the original forms of the institutionally formed news discourse and the discourses of everyday communication.

(Transl. by Božena Bednaříková)

Mgr. Marek Lapčík, Ph.D.
Působí na Katedře žurnalistiky FF Univerzity Palackého v Olomouci.
Zabývá se problematikou koncepcí diskursu
a jejich využití v rámci mediálních studií
a problematikou analýzy mediálních sdělení
Kontakt:
marek.lapcik@upmedia.cz

FUNKCIA V ROZHLASE

VIERA SMOLÁKOVÁ

Rozhlas, vďaka konkurencii nových médií, rozširuje svoj priestor ponuky v rámci mediálnej komunikácie. Horúce médium Marshalla McLuhana, v snahe udržať si poslucháča, volí dve odlišné cesty: na jednej strane zaznamenávame trend po ešte horúcejšom médiu, v ktorom je slovo úplne vytlačené (táto vysielacia stratégia zabezpečuje pasívnych poslucháčov), na strane druhej sa rozhlasová ponuka v smere k poslucháčovi ochladzuje. Príkladom ochladenia sú služby ako podcasting či radio-on-demand. Toto ochladenie je logické. Do hry totiž vstupuje internet, ktorý by sme podľa McLuhana mohli označiť ako chladné médium. Poslucháči využívajúci nové služby sú aktívni, vedia presne čo chcú počuť a sami rozhodujú o tom, kedy si to vypočujú. Pre vysielateľa je ešte stále dôležitá početnosť publika, teda kvantita. Pasívnych poslucháčov je podstatne viac. Zo zvyšujúcou sa internetizáciou však môžeme predpokladať, že narastie aj množstvo aktívnych.

Otázku, ktorý zo spomenutých prístupov – či ten, ktorý si vystačí s pasívnym poslucháčom, alebo ten, pre ktorého je dôležitý aktívny poslucháč - dáva do popredia funkciu v rozhlasovej komunikácii a čím je táto funkcia determinovaná, skúsime zodpovedať v nasledujúcom texte.

Funkcie rozhlasovej komunikácie

Funkčný pohľad na komunikáciu nám ponúka Roman Jakobson. V jeho modeli komunikácie je prítomných šesť atribútov: autor, adresát a text (tvoria lineárnu os komunikácie) a kód, kontakt a kontext, ktoré môžeme nazvať spoločným menovateľom: podmienky komunikácie. Ak nie sú splnené všetky podmienky komunikácie, prenos informácií sa sťažuje, prípadne je úplne znemožnený. Spomenuté zložky komunikácie sa zrkadlia v jednotlivých komunikačných funkciách, ktoré plní kód použitý v komunikácii. V Jakobsonovej komunikačnej schéme sú spomenuté funkcie na úrovni kódu. Ak považujeme kód za znak nesúci informáciu a prikladáme tomuto znaku isté funkcie, ktoré sa prenesú na úroveň celkovej komunikácie, môžeme o Jakobsonovom modeli uvažovať ako o východisku ponúkajúcom komplexný pohľad na funkcie v komunikácii.

kontext
autor → text → poslucháč → *expresívna* ..... **estetická** ..... **konatívna**
kontakt *referenčná*
kód *fatická*
metajazyková

Obr. 1: Model komunikačnej situácie a z neho plynúce funkcie podľa Jakobsona [1]

V komunikácii nikdy nejde o prítomnosť len jednej funkcie. V každej výpovedi sa môže realizovať viacero funkcií, dôležitá je ich hierarchia. Jakobsonov model komunikácie sa v rozhlase napĺňa nasledovne: rozhlas (moderátor) sprostredkúva poslucháčovi text prostredníctvom jazykového a hudobného kódu, odkazuje pritom na vonkajší kontext, plynie cez akustický kanál, ktorý zabezpečuje kontakt komunikantov. Otázka dominancie určitej funkcie je závislá od konkrétnej realizácie textu. Napríklad pri rozhlasových súťažiach je dominantná konatívna funkcia; rozhlasová grafika napĺňa najmä fatickú funkciu; populárne osobnosti na poste moderátora sú zárukou realizácie expresívnej funkcie. Pri hlbšej analýze programových postupov v rozhlase zaznamenávame jednoznačné tendencie napĺňania komunikačných funkcií počas prime-timu. Za rozhlasový prime-time sa označuje ráno cca od 6.00 do 9.00 hodiny. V tomto čase sa rozhlasové stanice snažia zaujať pestrým programom, hviezdnym obsadením, atraktívnymi cenami a čerstvými informáciami. Mimo hlavného vysielacieho času je štandardnou ponukou rádií hudba a minimum moderátorských vstupov. Vysielatelia rátajú s prísluchovým charakterom rozhlasu, ktorý je zdôvodnený jednokanálovým prenosom informácií. Ten istý rozhlas sa v priebehu dňa mení z komunikačného partnera na kulisu a naopak. Ak sa vrátime k Jakobsonovému modelu, zistíme, že prísluchovosť je spôsobená stratou podmienok komunikácie. V prvom rade ide o stratu kontaktu, keď sa poslucháč stáva neaktívny vo svojom počúvaní. Z tohto dôvodu sa vytráca kontext komunikácie a percipient prestáva dešifrovať samotný komunikačný kód.

kontext
autor → text → poslucháč ↔ autor → text → poslucháč
kontakt
kód

Obr. 2: Zmena komunikácie na prísluchovosť a naopak

Napriek existencii autora, textu aj poslucháča nemôžeme pri prísluchovosti, parafrázujúc Jakobsona, hovoriť o plnohodnotnej komunikácii. Autor textu sa v danej chvíli stáva zvukovou kulisou vytvorenou pasívnym počúvaním, nie je podstatné čo chce povedať, ale to, že hovorí. Vypĺňanie tichého priestoru je v tomto prípade to najdôležitejšie. Byť primerane nenápadný, splývať s väčšinovou hudobnou ponukou a nevyrušovať poslucháča zabezpečuje vysielateľom stálych pasívnych poslucháčov. Čo však s tými, ktorým daná marketingová stratégia nevyhovuje? Náročný poslucháč hľadá komunikačného partnera, očakáva, že rozhlas bude plniť základné funkcie, plynúce z komunikácie. Úspešnosť rozhlasovej komunikácie je v tomto prípade determinovaná poslucháčskym výberom. Selekcia sa deje zámerne, poslucháč vie, čo si vyberá. Volí z ponuky konkrétnych rádií, pričom časový faktor zväčša nie je rozhodujúci, vzhľadom na možnosti nových médií.

1 Viď Reifová a kol.2004, s. 148–149.

Selekcia vstupuje do komunikačného procesu ako jedna z podmienok funkčnej komunikácie. Stáva sa stretom dvoch pólov: na jednej strane je to selekcia vysielateľa, čo ponúkne v rámci svojho programu; na strane druhej je selekcia nástrojom v rukách príjemcu.

Prvoradá úloha vysielateľa vybrať konkrétny tvar mediálneho produktu, ktorý by ponúkol svojim poslucháčom, je ešte stále primárne zviazaná s časovým faktorom. Vytváranie programu má korene v tradičných médiách, kde je ponuka presne načasovaná. Toto načasovanie posilňuje status média v rámci masmediálnej komunikácie, percipient má len obmedzenú možnosť výberu. S príchodom novým médií sa publiku ponúka väčšia možnosť vybrať si z mediálnej ponuky bez toho, aby čas zohrával tú najdôležitejšiu úlohu. Možnosť záznamu rovnako ako aj interaktívne užitie rôznych médií – vrátene rozhlasu – stavia vysielateľov pred otázku dôležitosti časovo zadefinovaného programu. Argumentom za tradičné programovanie je určite doterajšie vnímanie rozhlasu a tiež bezprostredná spätná väzba. Paradigma rozhlasu vychádzajúca z časovej a priestorovej dimenzie dáva poslucháčom istotu, že v danom čase, na danom mieste nájdu konkrétny produkt. V konečnom dôsledku sa týmto posilňuje pozícia expedienta v komunikácii, pretože je to práve on, kto vyberá, čo sa bude vysielať.

Na druhej strane komunikačného oblúka stojí poslucháč, ktorý taktiež selektuje. Príjemca rozhoduje na dvoch úrovniach: po prvé či bude alebo nebude počúvať, po druhé čo bude počúvať. Výsledkom prechodu týmito dvoma úrovňami selekcie v reálnom čase je aktívne, respektíve pasívne počúvanie. Prepínanie medzi aktívnym a pasívnym posluchom je určené najmä percepčnou kapacitou a tiež jej disproporciou v porovnaní s kapacitou vedomia[2]. Je zrejmé, že mód počúvania je ovplyvnený vonkajšími faktormi, ktoré viac či menej zamestnávajú vedomie poslucháča. Ak definujeme aktívne počúvanie ako poznávací proces, ktorého základom je interpretácia sprostredkovaných informácií, zistíme, že len v ideálnych podmienkach – kde je minimum vonkajších podnetov - je možné dlhší čas aktívne počúvať. V bežnej komunikačnej situácii je však prirodzené, že človek popri počúvaní robí aj niečo iné. Dáva tak prednosť iným podnetom, ktoré zamestnávajú jeho vedomie. Všetko sa to deje na pozadí výberu, poslucháč selektuje, akým podnetom bude venovať svoju pozornosť.

Ako by sa dala zhrnúť úloha selekcie v komunikačnom procese? Selekcia má vplyv na realizáciu nielen sprostredkovaného textu ale aj podmienok komunikácie, ktoré musia byť splnené, ak má vôbec prenos informácií prebehnúť. Selekcia rozhoduje o tom, do akej miery budú podmienky komunikácie: kontext, kontakt a kód naplnené. V rozhlase je tento fakt určujúci pre mód počúvania. Aktívne respektíve pasívne počúvanie je teda výsledkom selekcie, ktorá determinuje aj funkčnosť komunikácie. Vysielateľ si vyberie, že v prime time ním ponúkaný program naplní dominantne referenčnú funkciu, na druhej strane si poslucháč zapne ráno rádio, aby počul čerstvé správy, aby vedel ako sa má obliecť a aby popri tom všetkom mal presnú predstavu o čase. Výber vysielateľa rovnako ako aj výber príjemcu pri realizácii konkrétnych textov rozhoduje o miere dosahu jednotlivých funkcií v komunikačnej situácii. Z toho vyplýva, že spomenuté funkcie, v ktorých sa premietajú jednotlivé zložky komunikácie, môžu byť presne zadefinované, ale len pri vzájomnej zhode výberu vysielateľa a poslucháča dochádza k ich maximálnemu naplneniu. Zúčastnení komunikanti sa správajú prediktabilne. Príkladom je jav, keď poslucháč vie, že „zvučné“ meno moderátora spájajúce sa s konkrétnou rozhlasovou stanicou nie je neúmyselné, rovnako ako aj vysielateľ si je vedomí toho, že práve známy

2 Viď Slančová 2001, s. 52–55.

hlas môže byť primárnym lákadlom pre poslucháča. Obaja v tomto prípade dávajú zadosť expresívnej funkcii.

Funkčnosť rozhlasovej komunikácie predpokladá rovnocenné vnímanie expedienta a percipienta. Ak vysielateľ má záujem o to, aby bol vnímaný ako komunikačný partner, ponúkne percipientovi plnohodnotnú komunikáciu, ktorá plní „dohodnuté" funkcie. Na strane príjemcu sa v prípade napĺňania Jakobsonových funkcií očakáva aktívny poslucháč.

Parametre rozhlasového prenosu informácie však dávajú priestor najmä pasívnemu počúvaniu. Rozhlas sa často dostáva do pozície zvukovej kulisy dobrovoľne. Môžeme tu teda hovoriť o zhode v selekcii: tak vysielateľ ako aj poslucháč pristúpili na pravidlá hry o prísluchovosti. Aj v tomto prípade sú pozície presne určené a východisko je pre všetkých rovnaké: rozhlas sa stáva zvukovou kulisou. Takéto vysielacie postupy oslabujú funkcie plynúce z Jakobsonového modelu komunikácie, pretože sa strácajú podmienky komunikácie a dávajú do popredia inú - dekoratívnu funkciu. Prísluchovosť začala reálne plniť funkciu dekoratívnosti po tom, ako sa selekcia vysielateľa zhodla s výberom poslucháča. Na oboch stranách tak prebieha rovnaká hra so známymi pravidlami. Z pohľadu vysielateľa je to hra na vysielanie, z pohľadu poslucháča hra na počúvanie. Ak si za kritérium zvolíme mód počúvania, dostaneme sa k takýmto záverom:

1. aktívne počúvanie zabezpečuje naplnenie funkcií plynúcich z Jakobsonového modelu;
2. pri pasívnom počúvaní je napĺňaná dekoratívna funkcia.

Spomenuté závery sú podmienené zhodou v selekcii vysielateľa a príjemcu. V prípade, že táto zhoda nenastane, nemôžeme hovoriť o úplnom naplnení rozhlasových funkcií.

To, ako sú nastavené vážky v rozhlasovom éteri, odzrkadľuje postavenie funkcie v rozhlasovej komunikácii. Súlad medzi výberom vysielateľa a výberom poslucháča je predpokladom úspešnej, teda funkčnej komunikácie. Kľúčom k tomuto úspechu je rovnoprávnosť komunikačných partnerov.

Literatúra

Jakobson, Roman (1991). *Lingvistická poetika: výber z diela,* Bratislava: Tatran

Reifová, Irena a kol. (2004). *Slovník mediální komunikace,* Praha: Portál

Slančová, Daniela (2001). *Základy praktickej rétoriky,* Prešov: Náuka

Summary

The aim of the report was a perspective on the functions of radio communications. The ambition of the author was to answer the question how the radio functions are fulfilled and what precedes the realization itself. The text points out the importance of equivalent perception of communication partners in radio communication.

Mgr. Viera Smoláková
Pôsobí na Katedre všeobecnej jazykovedy, fonetiky a masmediálnych štúdií PU.
Kontakt:
vierasmolak@azet.sk

VIERA SMOLÁKOVÁ

Intermedialita: slovo – obraz – zvuk

Sborník příspěvků ze sympozia pořádaného Katedrou bohemitiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci ve dnech 7.–8. listopadu 2007

PhDr. Jan Schneider, Ph.D., Mgr. Lenka Krausová (eds.)

Redakce v maximální možné míře respektovala individuální autorský styl příspěvků vědoma si toho, že reflexe odlišných médií vyžaduje často i odlišný způsob odkazování či typografických nástrojů rozlišení.

Za jazykovou a věcnou správnost odpovídají autoři textů.

Výkonný redaktor: doc. PhDr. Lubomír Machala, CSc.
Odpovědná redaktorka: Mgr. Jana Kreiselová
Obálka: Lenka Zuštinová – Algraf, Olomouc

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc
www.upol.cz/vup
e-mail: vup@upol.cz

Olomouc 2008

1. vydání

Neprodejná publikace

ISBN 978-80-244-2054-7

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