

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

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

## **OBSAH**

**Jan Schneider:**

**Intermedialita: malá vstupní inventura /5**

**Petr V. Zima:**

**Estetika, věda a „oboustranné osvětlení umění“ /17**

**Mojmír Grygar:**

**O srovnávací sémiotice umění /33**

**Astrid Winterová:**

**Intermedialita a synestezie /49**

**Alice Jedličková:**

**Jak Perseus osvobodil Andromedu nebo Osvobození Andromedy? /67**

**Stanislava Fedrová:**

**Ekfrastické postupy v lyrice a epice: případ Vrchlický /101**

**Soňa Schneiderová:**

**Vztah verbálního a ikonického textu /137**

# JAK PERSEUS OSVOBODIL ANDROMEDU NEBO OSVOBOZENÍ ANDROMEDY?

## K TRANSMEDIALITĚ VYPRÁVĚNÍ VE SLOVESNÉM A VÝTVARNÉM UMĚNÍ<sup>1</sup>

ALICE JEDLIČKOVÁ

### 1. Intermedialita: výzva humanitnímu bádání nebo módní výraz?

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

Základní pomocná osa, kterou zde načrtneme při pokusu o popis a klasifikaci tohoto komplexního jevu, vede mezi projevy intermediality, které bychom mohli pracovně označit jako intratextové<sup>4</sup> (popřípadě strukturní či konstrukční) a kontextové (relační). To znamená, že na prvním pólu se nacházejí ty projevy, které lze rozpoznat a definovat jako složku vnitřní výstavby (strukturní, někdy i konstitutivní vlastnost) zkoumaných jevů. Na opačném pólu jsou umístěny fenomény vykazující aspekty intermediality tehdy, jsou-li právě „pozorovány v určitých mediálních konfiguracích“. V prvním případě to znamená, že intermedialní postupy se zásadním způsobem podílejí na utváření smyslu díla, v druhém se „váha intermediality“ přесouvá k metodě jeho zkoumání.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

Rámcování patří zcela zřejmě k jevům, které další přední teoretička intermediality Irina O. Rajewsky (2000) hodnotí jako mediálně nespecifické, tj. takové, které se vyskytují paralelně v nejrůznějších médiích a představují určité autonomní struktury, oddělitelné od mediální báze. Právě strukturální shoda či podobnost mediálně nespecifických jevů dovoluje vyvozovat na základě jejich zkoumání poznatky přispívající k identifikaci dobové poetiky a uměleckých tendencí. Tato mediálně neodvislá struktura se projevuje jako množina formálních vztahů, popřípadě jako soubor konvenčně strukturovaných konkrétních obsahů. Jedním z nevhodnějších příkladů pro doložení prvního, formálního typu je příběh; v druhém případě se jedná o sdílení určité látky (obvykle zformované právě v příběh, resp. tzv. „standardní“, tj. určitým společenstvím uznávaný<sup>8</sup> a kulturou opakovaně aktualizovaný příběh<sup>9</sup> apod.) několika médii, aniž by byl zřejmý konkrétní pretext nebo médium, které inspirovalo ostatní.

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3. Příběh jako autonomní útvar

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

---

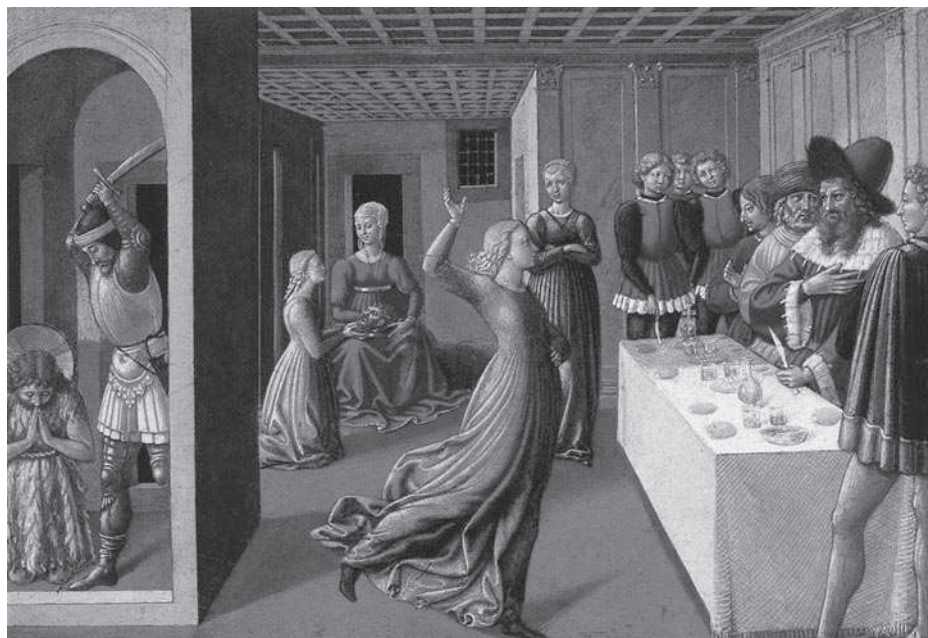
13 Takový záměr si nutně žádá vstup na území spadající pod správu dějin umění. Erwin Panofsky rozlišuje trojí přístup k uměleckému dílu: „vychutnavačství“ (tedy nepoučenou estetickou konzumaci díla spojenou s hodnocením a interpretací) – „znalectví“ (spojené především s potřebou identifikace, zařazení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

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

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



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



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

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

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

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

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

#### 4. Vyprávění a „narativita“

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Z hlediska „znázornění příběhu“ dělí Wolf zobrazivá výtvarná díla do dvou základních žánrů: jednotlivý obraz a série obrazů; množinu jednotlivých obrazů dále dělí podle toho, zda zobrazují jednu či více fází příběhu na „monofázové“ a „polyfázové“.<sup>31</sup> Tyto kategorie se zčásti překrývají s klasifikací navrženou již na přelomu 19. a 20. století reprezentantem vídeňské školy dějin umění Franzem Wickhoffem<sup>32</sup> a v rámci oboru opakovaně diskutovanou. Konfrontace dvojího pojetí piktorální narativity by mohla být zajímavá: oba systémy totiž vycházejí z vyhodnocení způsobu, jímž se výtvarné dílo vyrovnává s časovým průběhem znázorněné události, popřípadě sledu událostí. Implikují tedy otázku, kterou vložil do titulu své analýzy Wickhoffova přínosu Ulrich Rehm (2004): „Wieviel Zeit haben die Bilder?“

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

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

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

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

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

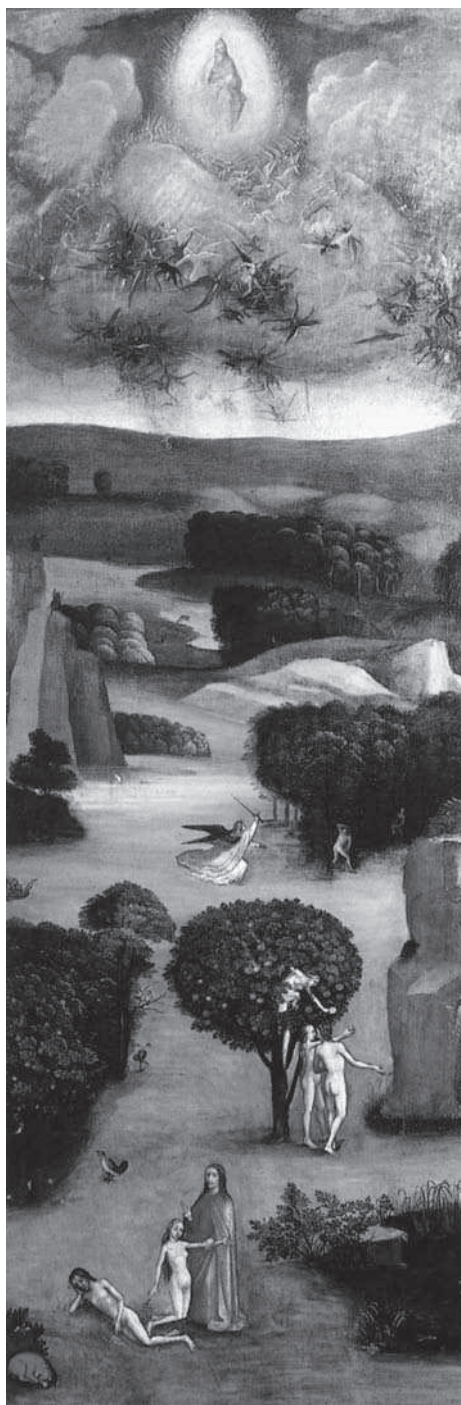
První typ zobrazení je tedy způsob s verbálním vyprávěním zcela neslučitelný; tím se vzdaluje našemu pojednání v kontextu transmediality vyprávění. Rehm, který vychází z pozic dějin umění, ovšem uvádí i doklady onoho specifického „kódu čtení“ obrazu, které toto oddálení jen posilují: řada shrnujících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

V souvislosti s dobovou interpretací novověkých obrazů znázorňujících jeden okamžik (tj. ve Wickhoffově terminologii styl *zvýrazňující/distinguierend*) uvádí Rehm podnět inspirativní i pro naratologické zkoumání: v důsledku vlivu normativní poetiky 17. století preferující žánr dramatu a s ním jednotu času, místa a děje, se od obrazu požadovala schopnost vyznačit bezprostředně předcházející a následující okamžik. Takový požadavek splňovalo například Poussinovo *Sbírání munny* z roku 1667,<sup>34</sup> na němž, jak zdůraznil v „autoekfrázi“ sám tvůrce, je zřejmý přechod od zoufalství k úžasu, vděčnému rozpoznání záchrany a úctě (srov. Carrier 1987, s. 25). Z našeho striktně naratologického pohledu je možno namítnout, že psychické stavy, ilustrující jednotlivé fáze události, jsou distribuovány mezi různé postavy téhož výjevu, tj. nejedná se vlastně o pravou sekvencialitu, nýbrž spíše o simultánní znázornění fází procesu, jímž nevyhnutelně procházejí všichni účastníci téže události. Jak už bylo naznačeno, Rehm je otevřen tvorbě naratologicko-kunsthistorických konceptů, současně však upozorňuje, že narativní interpretace výtvarného díla mnohdy nepostačuje k odhalení symbolických významů, jež rozšiřuje až přístup ikonografický, respektive sémiotický. Dosavadní pokusy o inovaci dějin umění vycházející z kooperace naratologie a sémiotiky<sup>35</sup> považuje povětšinou za příliš fixované na původní literární modely, a tudíž vzdálené cílovému předmětu zkoumání (Rehm 2004, s. 181).

---

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

se nutně museli stát odborníky v ikonografii – „čist obrázky“ znamená porozumět jejich symbolickému kódu.<sup>38</sup>

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

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

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

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

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



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



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

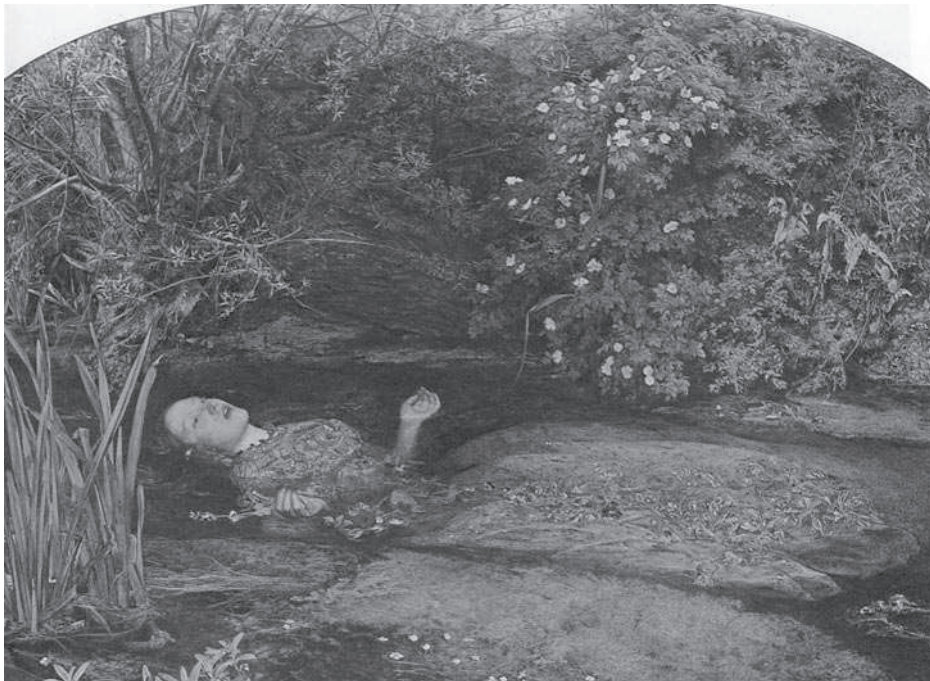
O monofázovém obraze se v citovaném Wolfově hesle „Narativní piktorialita“ konstatuje, že většina takovýchto obrazů bývá považována za narativní jen proto, že obsahují zřetelné odkazy k příběhu dobře známému z verbálního podání a obvykle je provází jednoznačný verbální odkaz v podobě názvu malby; narativita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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

„*Eventfulness*“ / událostní potenciál

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

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

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



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

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

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

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

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

## 6. Ztráty a nálezy intermediálních studií

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

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

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

---

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



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

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

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

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

## Literatura

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

- Schröter, Jens (2007). „Intermedialität“. [http://www.theorie-der-medien.de/text\\_detail.php?nr=12](http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12) [přístup 2007-06-14]
- Vasari, Giorgio (1977). *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II*. Praha: Odeon [1550 a 1568]
- Wagner, Hans-Peter (2006). „Ekphrasis“, in: *Lexikon teorie literatury a kultury*. Ed. něm. vydání Ansgar Nünning, edd. čes. vydání Jiří Trávníček a Jiří Holý. Brno: Host, s. 181–182 [2001]
- Wolf, Werner (2002). „Towards a Functional Analysis of Intermediality. The Case of Twentieth-Century Musicalized Fiction“, in: *Cultural Functions of Intermedial Exploration*. Ed. by Erik Hedling and Ulla-Britta Lagerroth. Amsterdam – New York: Rodopi, s. 15–34
- Wolf, Werner (2002a). „Intermedialität: ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft“, in: *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, s. 163–192
- Wolf, Werner (2002b). „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie“, in Vera Nünning – Ansgar Nünning (edd.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, s. 23–104
- Wolf, Werner (2005). „Pictorial Narrativity“, in David Herman – Manfred Jahn – Marie-Laure Ryan (eds.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London (et al.): Routledge, s. 431–435
- Wolf, Werner (2006). „Defamiliarized Initial Framings in Fiction“, in Werner Wolf – Walter Bernhart (eds.): *Framing Borders in Literature and Other Media. Studies in Intermediality 1*. Amsterdam – New York: Rodopi, s. 295–328

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

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

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