

Teória umeleckej ilustrácie a metafora

KRISTIÁN BENYOVSKÝ

Je na tom niečo ironické, že slovo *metafora*, resp. *metaforickosť* postihol osud vlastnej sémantiky: veľmi často sa používa v metaforickom, t. j. v prenesenom význame. Vidíme to hlavne v prípadoch, ak ide o „prenos“ a aplikáciu pojmu mimo pôvodného rétorického a jazykovo-literárneho kontextu, v takých umeleckých oblastiach, ktoré nie sú úzko späté s verbálnymi, ale skôr s vizuálnymi či audiovizuálnymi znakmi. Akoby čoraz väčšmi sa rozrastajúca interdisciplinárna mobilita *metafory* sama demonštrovala vznik a spôsob fungovania metaforických významov.

Zmienená variabilita a z nej prameniari sémantický rozptyl výrazu sú podmienené aspoň tromi faktormi: 1. rôznosťou umeleckých médií; 2. počtom konkurujúcich si koncepcií metafory; 3. druhovou rôznorodosťou metafor. To znamená, že jednotlivé aplikačné pokusy s intermediálnym presahom svoj profil získavajú v závislosti od toho, aký atribút pokladajú za rozhodujúci pre definíciu metafory ako trópu: zámenu na základe podobnosti, interakciu obrazových kontextov, selekciu na základe analógií, sémantický zlom izotopií, determinujúcu silu konceptuálnej schémy atď. Za každou obrazovou teóriou, ktorá pracuje s metaforou, sa ukrýva nejaká konkrétna – rétorická, poetická, jazyková, semiotická či kognitívna – teória metafory. Niekedy je uvedená explicitne, v iných prípadoch ide skôr o nevedomovaný, nereflektovaný zdroj poznatkov.

V tejto štúdii sa budem venovať iba jednej špecifickej oblasti intermediality – umeleckej ilustrácii a otázku metafory a metaforickosti budem skúmať v kontexte typologických a recepcných otázok ilustrácie. Pôjde mi o konfrontačnú analýzu prác Michala Tokára, Emőke Varga a Jana Klimeša. Nemám priestor na podrobnejšiu charakteristiku týchto publikácií, hoci by si to zaslúžili, citovať a komentovať budem iba tie pasáže, ktoré sa priamo dotýkajú problematiky metafory. Mojim cieľom je odkrytie rôznych kontextov metaforickosti v rámci teoretického diskurzu o umeleckej ilustrácii. Som presvedčený o tom, že takýto postup môže byť produktívny pre obe porovnávané územia výskumu: metafora nám pomôže hlbšie pochopiť isté mediálne osobitosti umeleckej ilustrácie (ale aj ostatných druhov ilustrácie), proces tvorby a recepcie ilustrácie nás zas konfrontuje s otázkami a limitmi piktoriality jazykovej metafory.

METAFORICKOSŤ TEXTU A OBRAZU (MICHAL TOKÁR)

Michal Tokár je v podstate jediným odborníkom na Slovensku, ktorý sa sústavne a systematicky zaoberá teoretickými, praktickými a didaktickými otázkami ilustrácie. Publikoval o tom už niekoľko samostatných monografií (1996, 1998, 2000, 2002, 2006). Vo svojich prácach sa usiluje obsiahnuť veľmi širokú škálu výskumných aspektov predmetu, počnúc definíciou, typologicko-klasifikačnými otázkami a funkčnou rôznorodosťou ilustrácie cez zložitý a viacfázový proces tvorby a recepcie ilustrovanej knihy až k pedagogickým súvislostiam vizuálnej kultúry. Treba ešte dodať, že si všíma aj žánrové osobitosti umeleckej ilustrácie tak s ohľadom na výtvarné umenie, ako aj na literárnu tvorbu (rozdielne tendencie ilustrovania epických a lyrických diel), pričom sa zaoberá aj prechodnými útvarmi ako leporelo, komiks či obrazová báseň. Jeho prístup je interdisciplinárny (inšpiruje sa hlavne prácami z oblasti dejín a psychológie umenia, teórie literárnej a vizuálnej komunikácie, knihovníctva a didaktiky výtvarného umenia) a autorský, keďže sám sa venuje aj výtvarnej tvorbe, okrem iného úžitkovej grafike. Ilustráciu chápe ako literárno-výtvarný žáner (1998, 30), ako synkretický útvar dvoch rôznych druhov umeleckých komunikátov (2006, 12), medzi ktorými je symbiotický a dialogický vzťah.

Z hľadiska našej témy si zaslúžia pozornosť hlavne dve monografie autora, *Ilustrácia a názornosť* (1998) a *Ilustrácia a báseň* (2006), v nich sa totiž stretávame s takými teoretickými a praktickými aspektmi, ktoré sa explicitne dotýkajú problematiky metafory. Sú to jednak typologické otázky ilustrácie a jednak spôsob vizualizácie básnických textov.

Michal Tokár rozlišuje dve veľké skupiny ilustrácií: vedecké a umelecké ilustrácie. Z obsahového hľadiska delí ilustrácie na dekoratívne (irelevantné vo vzťahu k obsahu textu) a významové (relevantné vo vzťahu k obsahu textu). Významové môžu byť ikonické (zobrazovacie) a symbolické (kódové). Ikonické možno realizovať buď figuratívne, alebo abstraktne (1998, 13 – 19). Zameriame sa na umelecké a ikonické ilustrácie.

Podľa autora podstatným znakom umeleckých ilustrácií je, že „obrazným, metaforickým spôsobom ‚spredmetňujú‘ spravidla obrazný (umelecký) text alebo výtvarnými prostriedkami zvizuálnujú jeho vecno-naratívnu stránku“ (23; zvýraznil K. B.). Ako vidíme, pojmom „metaforický“ sa tu kvalifikuje spôsob vizualizácie alebo – adekvátnejším termínom povedané – vizuálnej reprezentácie verbálneho artefaktu, pričom „metaforický“ je synonymum „obrazného“. V citáte je už naznačený aj ďalší dôležitý moment, ktorým sa budem zaoberať neskôr: tento obrazný, metaforický spôsob vizualizácie je ekvivalentný istým kvalitám textu, ktorý je sám obrazný (aj keď iba „spravidla“).

Ikonické ilustrácie sa zakladajú na tvarovej podobnosti reprezentovaných „figur, vecí a javov v rôznej miere ich schematizácie, štylizácie a abstrahovania [...] Ich cieľom je názorne zobrazovať obsah textovej zložky, dotvárať ju, polemizovať s ňou, rozširovať vedomosti a obzor čitateľa o vizuálno-obrazovú stránku“ (16). Autor neskôr dodáva, že na rozdiel od kódových ilustrácií „odrážajú skutočnosť vo všeobecnej vizuálnej zrozumiteľnosti a predstave, ale aj *obrazne, metaforicky*“ (22; zvýraznil K. B.). Odhliadnuc teraz od terminologických pozostatkov prekonanej marxistickej

odrazovej teórie treba vyzdvihnúť fakt, že spôsob obrazno-metaforickej reprezentácie sa nevzťahuje iba na text, resp. fiktívny svet literárneho diela, ale v niektorých prípadoch smeruje aj k „skutočnosti“ mimo textu. Tokár charakterizuje ikonické ilustrácie ako „realistické reprezentácie“, ktorých významotvorným princípom je zastupiteľnosť, t. j. zmyslová podobnosť „výrazu s realitou“ (14).

Z citovaných pasáží sa nám rysuje trojčlenný synonymický rad pojmov (umelecký, t. j. obrazný, t. j. metaforický), z ktorého každý člen môže v istom ohľade zastupovať alebo špecifikovať ostatné dva. Túto pojmovú schému potvrdzujú aj ďalšie poznámky autora o interferencii umeleckej a vedeckej ilustrácie. „V súčasnej knižnej praxi“ – píše Tokár – „však preniká umelecká ilustrácia vysokých kvalít (metaforická) aj do odborných kníh a učebníc“ (29). Alebo na inom mieste: „Na princípe obraznosti (metaforickosti) môžu byť koncipované aj vedecké ilustrácie (ako názorné obrazy, názorné pomôcky)“ (117).

Naznačená terminologická pružnosť či labilita nemá výraznú výpovednú hodnotu pre hlbšie pochopenie vzťahu metafory a ilustrácie, evokuje skôr kritické pripomienky. Zostáva totiž vo veľmi všeobecnej rovine obraznosti, ktorú bližšie neurčená metafora *pars pro toto* zastupuje. (Tokár pracuje, pravda iba implicitne, s koncepciou metafory ako trópu, ktorý sa zakladá na podobnosti či analógii.) Vede to k zjednodušujúcemu pohľadu, pretože pole obraznosti zahŕňa v sebe viac než len metaforu/metaforickosť. Nehovoriac o tom, že prítomnosť metafory tak v slovesnom, ako aj vo vizuálnom diele ešte nie je ani garanciou, ani dištinktívnou vlastnosťou umeleckosti.

V neskoršej monografii *Ilustrácia a báseň* sa tieto dva aspekty metaforickosti (spôsob reprezentácie, konštitutívna kvalita umeleckosti) opätovne potvrdzujú. Dokladuje to hneď vstupná definícia ilustrácie: „obrázok v tlačenom (printovom) médiu, ktorý je tvarovo alebo štrukturálne *zhodný s objektívnou skutočnosťou*, ako ju poznáme z videnia a z predstavy, ale aj *obrazne, metaforicky*“ (2006, 5; zväzovník K. B.). Použitie dosť problematického spojenia „objektívna skutočnosť“ by nemalo zakryť okolnosť, že obraznosť, resp. metaforickosť ilustrácie predstavuje v tomto výklade akúsi sprostredkovanosť, nižšiu mieru zhody so skutočnosťou.

Metaforu ako spoločnú vlastnosť ilustrácie a umeleckého textu Tokár vymedzuje v súvislosti s medziumeleckými paralelami poézie a výtvarného umenia: „Poéziu spája s tancom rytmus a s výtvarným umením metaforickosť a obraznosť“ (69). V prípade básnických diel ide o atribút jazyka, keďže „básnický jazyk je obrazný, metaforický“ (54), čo znamená, že doslovný, prvoplánový význam slov slúži na koncipovanie slovného obrazu, metafory. Pokiaľ ide o podstatu vizuálnych metafor, autor zostáva definíciu dlhý,² uvedomuje si však ich odlišnosť: „O metaforickom vyjadrení možno hovoriť zvlášť v básni (slovesným spôsobom) a zvlášť v ilustrácii (výtvarnými prostriedkami)“ (48 – 49). A práve táto oblasť sa neskôr stáva východiskom zaujímavých úvah o možnostiach a limitoch transferu metafory z verbálneho do vizuálneho média.

Tokár je toho názoru, že jednoduchý vizuálny prepis básnickej metafory „nemôže vyvolať tie isté reakcie ako samotná báseň“ (48). Presnejšie povedané: „Jazykom výtvarného umenia nemožno bezo zvyšku vyjadriť myšlienkovú a zážitkovo-emocionálnu i umelecko-estetickú podstatu metaforického textu“ (50). Preto by podľa neho

ilustrátor nemal postupovať mechanicky, vizualizujúc konkrétne básnické obrazy, vedie to totiž k tautológii a „smeruje mimo obsahovo-výpovednej i zážitkovo-emocionálnej podstaty metaforického textu“ (52). Ako príklad uvádza krátky úryvok z *Piesne piesní*: „tvoje zuby sťa črieda / strihaných oviec, / čo práve z kúpeľa vyšla“. V súvislosti s možnou ilustráciou citátu dodáva: „Skutočným vyjadrením metafory je niečo celkom iné ako prezentácia oviec v doslovnom zmysle. Aj keby ilustrácia zobrazovala čriedu ostrihaných oviec vychádzajúcu z kúpeľa, nevyjadrovala by podstatu básne“ (49). Bola by vždy vzdialená „sémantike metaforického vyjadrenia uvedených veršov: úsmevu pekného dievčaťa“ (50). K ďalším príkladom patria zväčša humorne ladené ilustrácie, kde „anatomické časti ruky môžu byť nahradené kresbou skrutky s maticou (kĺb) spájajúcou kľúče na skrutky (ramená) a napokon kliešte (prsty), lebo toto napodobnenie vyvoláva podobnú odozvu ako funkčná ruka“ (1998, 76). Vidíme teda, že za konštitutívny moment metafory autor naďalej považuje vizuálnu, t. j. zrakom zachytenú podobnosť či analógiu dvoch javov, čo napokon potvrdzuje aj jeho odkaz v citovanej pasáži na štúdiu Jiřího Pechara (1994).

Na margo citovaných príkladov sa žiada dodať, že predstavujú dve rôzne polohy metaforickosti vo vizuálnom médiu. Kým v prvom prípade ide o vizualizáciu básnickej metafory (pravdupovediac skôr prirovnania), v druhom prípade možno hovoriť o metaforickom spôsobe zobrazenia, o analogickom znázornení motívu, ktorý sám nie je metaforou.

Moja ďalšia, už rozvinutejšia reflexia sa týka vzťahu dvoch členov metafory v intermedialnom presahu. Metaforu ako tróp charakterizuje binárna konštrukcia, ktorá sa zakladá na stotožnení dvoch vecí, javov či pojmov ($A=B$). Z odbornej literatúry je dobre známe, že tieto členy sa v závislosti od danej koncepcie nazývali a aj dnes nazývajú rôznymi spôsobmi. Ak odhliadneme od existujúcich terminologických a explikačných rozdielov, dalo by sa povedať, že jeden z členov metafory je vždy ten, čo sa porovnáva, resp. usúvzťažňuje (*tenor/frame/source*), t. j. ten, ktorý chceme určiť, osvetliť, novým, často jedinečným spôsobom; druhý člen je predmetom prirovnania, usúvzťažnenia, práve vo vzťahu k nemu sa východiskový člen ukazuje v novom svetle (*vehicle/focus/target*). Ak uvažujeme o metafore v kontexte umeleckej ilustrácie, čo znamená, že vychádzame zo vzájomnej interakcie a symbiózy textu a obrazu, môže „rozloženie“ a transparentnosť týchto dvoch konštitutívnych členov (nazvime ich *prirovnaný a prirovnávajúci člen*) vykazovať rôzne vzorce. V zásade môže ísť o štyri prípady intermedialnej metafory. Pri ich charakteristike – pre lepšiu názornosť – použijem mierne depoetizované varianty autorom uvedených príkladov.

1. Ilustrátor pomocou ekvivalentných vizuálnych výrazových prostriedkov reprezentuje verbálnu metaforu textu kompletne, t. j. obidva jej členy. Ak v texte stojí „zuby sú črieda oviec“, tak na ilustrácii vidíme zuby (*prirovnaný člen*) aj skupinu spomenutých zvierat (*prirovnávajúci člen*). Tokár má pravdu v tom, že podobný mechanický prevod nesie v sebe riziká zjednodušenia a môže mať opačný než poetický efekt (napr. ak sa tieto dva motívy iba priradia vedľa seba). Je to, ako keď sa metaforická výpoveď berie „vážne“, to znamená doslovne, čo môže viesť ku komickým situáciám. Predstavme si však obraz s čriedou oviec, usporiadaný do podoby usmievajúcich sa úst. Išlo by o plnohodnotnú metaforu, ktorá sa zakladá na vizuálnom zjednotení pri-

rovnaneho a prirovnávajúceho člena. (Podľa môjho názoru „úsmev pekného dievčaťa“ striktné vzaté nie je súčasťou metafory, tá naň iba odkazuje, a to na základe kvantitatívneho vzťahu pars pro toto: zuby sú synekdochou tváre, ktorá je nositeľkou úsmevu.) Ten istý typ metaforickosti, no s odlišným estetickým akcentom by mohol reprezentovať obrázok smejúcej sa ženy, ktorej vlasy pripomínajú ovčiu vlnu. Ako karikatúristicky ladená, polemická ilustrácia by namiesto krásy konotovala „ovčiu“ povahu ospevovanej osoby (prostoduchosť, stádovitosť). 2. Ilustrátor vizualizuje iba jedného člena verbálnej metafory, ten druhý sa musí „domyslieť“ či priradiť na základe textových indícií. To je napríklad obrázok s čerstvo strihanými ovcami bez akéhokoľvek náznaku zubov, úsmevu či ženskosti. 3. Metaforický vzťah vzniká usúvzťažnením jednej verbálnej a jednej vizuálnej zložky. Sám osebe by ani jeden nebol metaforou, stávajú sa ňou iba vďaka čitateľskej projekcii. Ak sa v texte uvádza len „ruka“ a ilustrátor ju na obraze nahradí skrutkou a maticou, tvarovo sa podobajúcou tejto časti ľudského tela, zakladá tým (novú) metaforu: „ruka je stroj“ (z čoho potom vyrastá ďalšia: človek je robot). 4. Ilustrátor – bez intencie prekladu konkrétnej jazykovej metafory – vytvorí vizuálnu metaforu „navyššie“, ktorá nemá priamu oporu v texte, čím rozširuje, obohacuje jeho význam, resp. spôsobuje metaforický zvrät, pretože núti recipienta prehodnotiť platnosť doslovného významu niektorého slova, slovného spojenia či vety v prospech figuratívnej interpretácie. Ak obrázok namiesto oviec či ženy stvárňuje napríklad uskrňajúceho sa vlka, môže to naznačovať akúsi pretváрку dravca a podľa synekdochickej logiky aj ženy (ovca je vlk > žena je vlk), ale takisto by bolo možné interpretovať tento vizuálny zvierač motív ako alegorické stelesnenie nebezpečenstva, ktoré číha na ženy zo strany mužov (muži sú vlci).

Ilustrácia, podobne ako aj báseň, je autonómny umeleckým výtvorom, zdôrazňuje Tokár, a preto by výtvarník mal „vizualizovať, filozofiu básne, ako ju vie a dokáže subjekt umelca vyjadriť prostriedkami výtvarného umenia“ (53). Vynára sa preto otázka literárnoteoretickej kompetencie ilustrátora: Nakoľko si musí byť ilustrátor vedomý toho, aké trópy a figúry konštituuju význam umeleckého textu? Ide o podmienku adekvátneho stvárnenia „filozofie“ básne? V monografii *Kontexty umeleckej ilustrácie* (1996) Michal Tokár v tejto súvislosti píše:

nie je úlohou výtvarného umelca študovať napríklad trópy a ich funkcie v literárnom diele (napokon nemusí mať o nich ani potuchy, nieto ešte poznatky z literárnej teórie). Trópy spoluutvárajú literárnu skutočnosť a sú jej imanentnou zložkou. Ilustrátor buduje svoju kompozíciu na komplexnom literárnom základe bez toho, aby sa „odborne“ zamýšľal nad tým, ako metaforu, epiteton, prirovnanie a iné štylistické figúry pretransformuje do vizuálno-výtvarnej polohy (1996, 128; zvýraznil K. B.).

Citované myšlienky vnímam ako osobný postoj autora-ilustrátora, ako vyjadrenie vlastného modus operandi. Nedá sa totiž predpokladať, že každý ilustrátor pracuje týmto nevedomým, výlučne intuitívnym, neanalytickým spôsobom. Navyššie, holistický prístup k vizuálne interpretovanému textu a zdôrazňovanie primárnosti celkového dojmu nemusí ešte nutne znamenať teoreticky nerefektovanú recepciu. Veľmi nerád sa uchylujem k preskriptívnym formuláciám o tvorbe, no v tomto prípade budem nútený urobiť výnimku. Aj keď pripustíme možnosť adekvátnej vizualizácie metaforického textu bez literárnoteoretických znalostí, t. j. bez lokalizácie

konkrétnych trópov, nemôžeme akceptovať prehliadanie ich výrazovo-estetickéj funkcie – ilustrátor by mal túto skúsenosť zachytiť a kreatívne spracovať. Mierim na skutočnosť, že trópy sú, v terminológii Františka Mika, jazykovými indikátormi textu, ktorými sa vyjadruje a po prípade stupňuje, zintenzívňuje istá recepčná kvalita; to im dáva základné funkčné opodstatnenie.³ Ide predovšetkým o *figuratívnosť výrazu* s bohatou a diferencovanou škálou možnosti realizácie. Položme si otázku, či bez odvrátenia tejto estetickéj výrazovej kvality literárneho textu alebo aspoň čiastočného odhalenia jej štrukturálneho pozadia môže vôbec vzniknúť vizuálne ekvivalentné dielo (ilustrácia).

RÉTORICKÁ TYPOLÓGIA ILUSTRÁCIÍ A ROVINY RECEPCIE (EMŐKE VARGA)

V prípade Emőke Varga by sme vstupnú vetu z vedeckého portréту Michala Tokára mohli aktualizovať nasledovne: je jedinou odborníčkou, ktorá sa v Maďarsku už skoro dvadsať rokov sústavne a systematicky zaoberá teoretickými, praktickými a didaktickými otázkami ilustrácie. Ide o komparatisticky orientovanú literárnu vedkyňu, hlbavú interpretku s citom pre jazykový a vizuálny detail. Žánrová paleta analyzovaných literárnych textov jej štúdií je veľmi pestrá: lepoporelo, veršovaný šlabikár, obrázková kniha, rozprávka, klasická a súčasná poézia, dráma (niekoľko rozborov venovala rôznym ilustráciám dramatických diel Imre Madácha). V ostatných rokoch skúma vplyv nových médií na ilustračnú prax (interaktívna ilustrovaná kniha). Je autorkou doteraz jedinej teoreticky zameranej monografie o umeleckej ilustrácii v maďarčine (2012), interpretačnú nosnosť svojej teórie však presvedčivo demonštrovala už predtým, v knihe o ilustráciách významného maďarského grafika Jánosa Kassa (2007). Postoj autorky dobre vystihuje nasledovný citát: „ilustrácia nie je iba vizuálnou reprezentáciou ani obrazom tak či onak disponujúcim textovou predlohou, ale umeleckým dielom na rozhraní dvoch médií, ktoré v procese recepcie otvára možnosť nepretržitej inskripcie: od textu k obrazu, ale rovnako aj od obrazu k textu – v permanentnej oscilácii“ (2012, 46 – 47).

Emőke Varga už vo svojej prvej monografii vypracovala typológiu umeleckej ilustrácie na báze rétoriky, ktorú neskôr ďalej precizovala. Ako sama priznáva, inšpirovala sa hlavne štúdiou Kennetha Burka (1941) a Harolda Blooma (1976). Burke – v nadväznosti na Giambattistu Vica – pokladá za štyri základné trópy metaforu, metonymiu, synekdochu a iróniu. Každú jednu definuje nejakým abstraktným pojmom. K metafore priraduje *perspektívu*, k metonymii *redukciu*, k synekdoche *reprezentáciu* a k irónii *dialektiku*. Emőke Varga analogicky rozlišuje štyri druhy ilustrácií. Jej typológia zohľadňuje jednak recepčný aspekt (dynamiku relačnej, intermediálnej významotvorby) a jednak pomer podobných a rozdielných vlastností („od takmer totožného k takmer úplne odlišnému“; 55), pričom ráta s prechodmi medzi jednotlivými kategóriami.

Pri charakteristike *metaforickej ilustrácie* autorka vychádza z osobitostí recepcie metafory ako trópu:

podobne ako v prípade metafory niečo vnímame z pohľadu niečoho iného, pri metaforickom vzťahu textu a obrazu ilustráciu nazeráme z perspektívy literárneho diela a literárne

dielo čítame z perspektívy ilustrácie. V metaforickej ilustrácii silnejšie pociťujeme prekrytie médií, nie ich divergenciu (56).

Pri vnímaní tohto druhu vyobrazení je dominantným činiteľom hľadanie a zachovávanie rovnováhy medzi totožným a rozdielnym. Metaforickosť sa zakladá na viere umelca, že existuje tretí, zahalený, ešte nereprezentovaný Ideál (idea, imaginárne, mentálny obraz, tradovaný príbeh atď.) [...], ktorý médium dokáže sprostredkovať aj verbálne, aj vizuálne (56).

Často sa spája s otázkami metafyzického či filozofického charakteru, a preto má svoju prehistóriu v sakrálnych a filozofických dielach. Na rozdiel od metaforickej ilustrácie štruktúra *metonymickej ilustrácie* „nie je ekvivalentná s textom“ (58). Jej najdôležitejším znakom je „redukovanosť obrazu voči textu“ (58). Takáto ilustrácia nám predostiera „víťazstvo časti nad celkom, následku nad príčinou. Je to ilúzia, pretože sa nás usiluje presvedčiť o tom, že nový rad vyňatých častí je schopný pripomenúť originál, zároveň je to aj sebaodhalenie, lebo metonymická ilustrácia oproti metaforickej nechce skryť, ale vyzdvihnúť materiálne danosti média“ (58). *Synekdochická ilustrácia* chce byť maximálne verná textu, pokúša sa o jeho – podľa možností – úplnú mimézu. Za synekdochou stojí skúsenosť rozpadu Celku, ktorý sa usiluje obnoviť, a to prostredníctvom zjednotenia častí. Na ilustrácii sa to prejavuje rozmnožením fragmentov zodpovedajúcich jednotlivým motívom textu. Najviac príkladov ponúkajú také detské knihy, kde sa skoro každý člen vybraných viet vizualizuje. *Ironická ilustrácia* predstavuje krajný pól rozdielu a napätia: „Ironický vzťah medzi textom a jeho ilustráciou je výsledkom divergencie a konkurencie dvoch médií. Obraz reviduje tvrdenia textu, odporuje im alebo ich jednoducho obchádza“ (61). Takáto ilustrácia sa „pretvaruje, vzpiera sa voči pôvodu: deformuje, korumpuje, falšuje“ (61). Táto skúsenosť núti čitateľa, aby svoje chápanie a interpretáciu podriadil „dialektike textu a obrazu“ (61).

Vráťme sa ešte na okamih k metaforickej ilustrácii. Pri jej definovaní vychádzala Emőke Varga z vyjadrenia Burka, podľa ktorého je metafora „prostriedkom vidieť niečo z aspektu niečoho iného“, inými slovami – „skúmať A z pohľadu B znamená, prirodzene, použiť B ako *perspektívu* nazerania A“ (1941, 421 – 422).⁴ Nevyhnutným sprievodným javom tohto postupu, t. j. prenosu termínov, je vznik istého stupňa inkongruencie, pretože A a B nikdy nie sú celkom totožné (422). K povedanému možno dodať, že takéto chápanie metafory je vlastne modelom nielen interpretácie metaforickej ilustrácie, ale ilustrovanej knihy ako takej, ktorú charakterizuje permanentná oscilácia smerujúca od textu k obrazu a späť (pozri citát v úvode kapitoly). V závislosti od zvolenej čitateľskej stratégie⁵ text ponúka najprv perspektívu pre pochopenie, alebo, naopak, prvý impulz vychádza z recipovanej ilustrácie, a tá nás potom orientuje v konkretizácii textu. Tým sme sa však už dostali od typologických otázok k okolnostiam príjmu ilustrovaného diela, a tak vlastne k všeobecným otázkam poznávania a chápania, čo nám dáva možnosť nazrieť do ďalších zaujímavých súvislostí metafory a umeleckej ilustrácie.

Emőke Varga charakterizuje recepciu ilustrovaného textu ako tri na seba naväzujúce a spätne korigujúce fázy významotvorných a interpretačných operácií, ktoré definuje ako jednotlivé roviny príjmu. 1. *Rovina korešpondencií*. Osobitosťou tejto

iniciačnej fázy je vnímanie kvázi-identity textu a obrazu, spoznávanie konkrétnych literárno-tematických prvkov (motív, postava, predmet, farba) na ilustrácii. Základnou skúsenosťou príjemcu je dojem, že obraz v istých ohľadoch zodpovedá verbálne reprezentovanému fiktívnemu svetu literárneho diela. 2. *Rovina nedostatku a prebytku*. Už paralelne s prvou fázou registrujeme aj rozdiely medzi vizuálnou a verbálnou reprezentáciou – všímame si jednak medzery, „prázdne miesta“ ilustrácie, t. j. chýbajúce prvky, a jednak resty, nové, pridané motívy, ktoré text presahujú. V tejto fáze dochádza k dynamizácii významotvorného procesu, k prehodnoteniu prvých impresií analogickosti a k zosilneniu divergentných črt. Nie sú to (iba) nevyhnutné rozdiely prameniace z odlišných mediálnych daností verbálneho a vizuálneho umenia, ale výsledok vedomej tvorivej ilustrátorskej operácie. 3. *Rovina entropií*. Ide o moment spätnej väzby a interpretačnej aktivity. Na základe získaných skúseností a informácií z predchádzajúcich dvoch fáz sa usilujeme znížiť úroveň neurčitosti, a tým relativizovať predošlý pocit prevahy analogických (zhodných, podobných) a divergentných vlastností. Môže vyjsť najavo, že čo sa na prvý, povrchný pohľad javilo ako rozdielne, je v zásade motivované, prepojené s textom, alebo, naopak, že okruh podobností medzi textom a obrazom je užší, než sme predpokladali. V záverečnej fáze príjmu odkrývame neevidentné súvislosti, poukazujeme na interreferenciálny vzťah medzi literárnou a výtvarnou zložkou (38 – 41).

Možno teda zhrnúť, že recepcný proces ilustrovanej knihy vychádza z hľadania jednoduchých korešpondencií, pokračuje zakúšaním a zosilnením divergencií a vyúsťuje do pochopenia komplexnosti intermediálnych, interreferenciálnych vzťahov textu a obrazu.

Zaujímavosťou tohto trojfázového modelu je skutočnosť, že ho možno vnímať aj na pozadí interaktívnej teórie živej metafory Paula Ricœura. Pochopenie a interpretácia ilustrovaného textu ako multimediálneho komplexu sa realizuje veľmi podobným spôsobom ako interpretácia metafory – no s tým rozdielom, že v prípade trópu v počiatkovej fáze pôsobia skôr divergentné a odstredivé sémantické sily; dominantné sú rozdiely, ktoré sa následne nachádzaním spoločných črt postupne vyvažujú a do istej miery neutralizujú (celkom však nemiznú). Ricœur opisuje interpretačný postup metafory ako cestu, ktorá začína registráciou napätia, sémantickej disonancie dvoch slov, resp. výpovedí, pokračuje odkrývaním podobností medzi nimi a vyúsťuje do formulácie nového, dovtedy neexistujúceho významu. Je to proces iniciovaný absurditou doslovného významu, ktorý je dočasne a čiastočne eliminovaný v prospech preneseného, metaforického významu, „vďaka ktorému môžeme nájsť zmysel tam, kde by do detailov presná interpretácia bola doslova nezmyselná“ (1997, 73). Výzvou metaforickej interpretácie je „objaviť príbuznosť tam, kde bežné vnímanie nijaký vzťah nevidí“ (73). To, že metafora „spája veci k sebe nepatriace“ (74), ešte neznamená absolútne odstránenie diferencií. Aby mohla byť „živým“, inovatívnym trópom, potrebuje istú mieru sémantickej tenzie, ktorá funguje na spôsob kontrastívneho pozadia. Ako to Ricœur frapantne vyjadril v 6. kapitole svojej zásadnej monografie: „v metaforickej výpovedi si všímame ‚podobné‘ oproti rozdielom a ‚napriek rozporom‘“ (2006, 291). To isté možno povedať aj o vzťahu ilustrácie a umeleckého textu.

ASOCIAČNÉ DRÁHY ČÍTANIA ILUSTROVANÉHO TEXTU (JAN KLIMEŠ)

Hoci sa Jan Klimeš profesijne venuje ilustrovaniu kníh a jeho monografia *Hľadání významu v umělecké narativní ilustraci* je – ako sám pripomína – do istej miery formou autopsie (2015, 257), pomerne široký priestor v nej zaberajú kapitoly, v ktorých sa uplatňuje recepčný aspekt. Klimeš sa v kontexte naratívnej piktoriality podrobne venuje psychologickému pozadiu percepcie obrazu, obrazotvornej aktivite čitateľa a mobilizácii jeho osobných skúseností a vedomostí, funkcií pamäti, emocionálnemu pôsobeniu ilustrácie, apelačnej funkcii textu a ilustrácie a podobne. K otázkam metaforickosti sa dostáva tiež touto cestou. Isté psychologické osobitosti tvorby a recepcie výtvarného diela, vrátane ilustrácie, totiž osvetľuje z aspektu Jakobsonovej koncepcie metafory a metonymie. Práce ruského teoretika sú dostatočne známe, preto tu postačí ich tézovité zhrnutie.

Jakobson v značnej miere rozšíril sémantickú platnosť metafory a metonymie. Tieto tradičné rétorické pojmy sa stali preňho univerzálnymi estetickými kategóriami, pomocou ktorých možno zachytiť a nanovo definovať isté osobitosti umeleckých a literárnych druhov, žánrov a smerov. Vychádzal zo zistení modernej jazykovedy a poetiky, pričom v spomenutých dvoch trópoch objavil základné asociačné princípy ľudskej mysle. Metafora vzniká zámenou významu na základe podobnosti, analógie, čo je podľa neho prejavom paradigmatického princípu, a preto ju možno spojiť s postupom selekcie (výber spomedzi podobných prvkov). Metonymia sa zakladá na príľahlosti, spojitosti, čo odkazuje k syntagmatickej organizovanosti jazykových elementov, a teda k postupu kombinácie. Metafora je dominantným vyjadrovacím princípom lyriky, metonymia zas epiky; lyrické piesne gravitujú k metaforickému pólu, heroická epika skôr k metonymickému; romantizmus a symbolizmus sa nesie v znamení metafory, realizmus je prevažne metonymický. Z hľadiska ilustrácie sa ako obzvlášť podnetné ukazujú Jakobsonove poznámky týkajúce sa výtvarného umenia a filmu, keďže v oboch prípadoch ide o uplatnenie metaforickosti a metonymickosti vo vizuálnej sfére. Surrealistická maľba využíva možnosti metaforického vyjadrenia, kubizmus je orientovaný metonymicky (dominancia častí nad celkom). Štruktúra filmu je v zásade metonymická, metaforickosť sa v ňom prejavuje v montáži, navrstvení na seba sa podobajúcich, analogicky spojitelných obrazov (pozri bližšie Jakobson – Pomorska 1993, 93 – 100; Jakobson 1995, 55 – 74).

V nadväznosti na Jakobsonove myšlienky hovorí autor monografie o pôsobení dvoch druhov *asociačných reťazcov*, pomocou ktorých sa nahrádzajú a dotvárajú jednotlivé motívy literárneho textu v cieľovom vizuálnom médiu:

ilustrátor môže významy jednotlivých slov transformovať nejen doslovně, ale zejména je může nahrazovat jinými jevy, které s významem původního slova sdílí určitou metaforickou nebo metonymickou podobnost. Takto je buď *metaforicky nahrazován pojmenovaný jev vyobrazením jevu jiného*, anebo *metonymicky nahrazen literárně vyjádřený jev takovým jevem, který se s původním váže na základě prostorové, časové nebo příčinné souvislosti* (191; zvýraznil K. B.).

V tomto ponímaní teda termíny „metaforický“ a „metonymický“ kvalifikujú istý typ tvorivého postupu výtvarného umelca, sú alternatívami priamej, mechanickej

vizualizácie. V oboch prípadoch ide o znaky, a to vizuálne znaky, ktoré „stoja za niečo iné“ a odkazujú k svojmu literárnemu objektu okľukou, prostredníctvom podobnosti či prílahlosti. Klimeš predpokladá analogickú trajektóriu asociácií aj pri vnímaní ilustrácie: vo vedomí príjemcu sa odohrávajú rovnaké významotvorné mentálne procesy a celkovo majú značný vplyv na chápanie vzťahu textu a obrazu. Obzvlášť intenzívne sa to prejavuje pri dopĺňaní tzv. nedourčených či prázdnych miest literárneho textu.

Ale autor ide ešte ďalej. V tejto súvislosti odkazuje na prácu Clauda Gandelmana (1991), ktorý vidí analógiu medzi metaforickým a metonymickým princípom asociácií a Riegleho dištinkciou *optického a haptického čítania* obrazu. Alois Riegler ním označoval dva rozličné spôsoby zrakového vnímania výtvarných diel, ktorých relevanciu neskôr potvrdili aj psychologické výskumy percepcie obrazu. Pri optickom čítaní prechádza zrak recipienta pozdĺž línií a obrysov obrazu, „preskakuje“ medzi nimi, čo zodpovedá metaforickým významotvorným procesom. Na niektorých miestach sa však zrak zastavuje a sústreďuje na isté body, akoby preniká do „hlbky“ obrazu. Táto fixácia a koncentrovanosť je už určujúcou vlastnosťou haptického čítania, analogického s metonymickými asociáciami na základe vecných súvislostí.

Ďalšia zmienka o metafore sa tiež spája s významotvornou aktivitou recipienta, no v tomto prípade ide skôr o fungovanie a mieru obrazotvorného potenciálu textu, t. j. jeho obrazovosti. Klimeš v tejto súvislosti rešeršuje niektoré myšlienky Márie Kubínovej o zmyslovej konkrétnosti literárneho zobrazovania, ktoré vyúsťujú do zistenia, že najčastejším a najefektívnejším prostriedkom zintenzívnenia zmyslovej konkrétnosti textu je používanie obrazného pomenovania (2015, 132). Autorka podľa neho „pronikla k podstate umelckého vyjádrení konkrétných objektů *prostřednictvím metafory a metonymie*, tzn. těch prostředků, které jsou *na straně čtenáře schopny evokovat určitější dojem*, jako kdyby se čtenář sám v průběhu četby dostal do bezprostřední blízkosti určitého objektu“ (134; zvýraznil K. B.). Zaujímavá je otázka, ktorú si však Klimeš nekladie: Ako sa spomínaný efekt, ktorý ináč v pojmosloví recepcnej štylistiky Františka Mika zodpovedá *aktualite a markantnosti výrazu*, dosahuje vo vizuálnom umení? Obstojí napríklad tvrdenie, že vizuálne metafory ilustrácií majú podobný výrazový potenciál? Uvažovať v tomto smere sa žiada už aj z dôvodu, že ilustrácia, hlavne jej dominantne ikonický typ (napr. fotomontáž) sa oproti sprostredkovanosti jazykovo-literárnej reprezentácie vyznačuje väčšou mierou bezprostrednosti zobrazenia. Dokonca možno otázku sformulovať aj tak, či ilustrácia potrebuje vôbec metaforu alebo iné vizuálne trópy na vyvolanie spomenutých estetických kvalít.

ZÁVER: OD METAFORY K ILUSTRÁCIÍ A SPÄŤ

A. Výrazy „metafora“ a „metaforickosť“ sa v pertraktovanej literatúre o ilustrácii používajú predovšetkým ako kvalifikujúce pomenovania na označenie istého *druhu vzťahu* medzi obrazom a textom, resp. medzi ich časťami a medzi obrazom a realitou. Rovnako sa ale nimi mieni aj spoločná, hoci rozdielnymi prostriedkami realizovaná *výrazovo-estetická kvalita* artefaktov a taktiež *spôsob vnímania* ilustrovaného literárneho diela. Potvrdzuje to v humanitných vedách čoraz väčšími zdôrazňovanú heuristickú funkciu metafory. Máme sklon vidieť metaforu, resp. metaforickosť všade tam,

kde registrujeme istý stupeň podobnosti/analógie medzi dvoma usúvzťažnenými elementmi, pričom tieto elementy môžu pochádzať tak z rovnakej, ako aj z rozdielnej znakovnej oblasti. Akoby všetky tri kontexty metafory smerovali k uznaniu priority vzťahu a mentálnej operácie porovnávania: „Tróp teda nie je totožný so vzťahom. Vzťah je ten, vďaka ktorému sa tróp realizuje“ (Ricoeur 2006, 89).

B. V odbornej literatúre sa ilustrácia často chápe ako forma intersemiotického prekladu (Kibédi 1998, 153; Pereira 2008, 104 – 119), aspoň z pohľadu ilustrátora. Bez toho, aby som na tomto mieste podrobnejšie zvažoval platnosť tézy, spomeniem iba Tokárom uvádzané príklady transformácie verbálnych metafor na vizuálne metafory. Je zjavné, že ilustrátor metaforického literárneho textu stojí pred podobnými dilemami, ako jeho prekladateľ, ibaže pracuje s výrazovými prostriedkami odlišnej semiotickej proveniencie. A namiesto „doslovnej“ reprodukcie sa aj tu ukazuje schodnejšia a esteticky pôsobivejšia skôr cesta re-kreácie. Aj v týchto reláciách si však treba uvedomiť, že silná, inovatívna metafora je v zásade nepreložitelná.

C. Rozdielnosť jazykovej a vizuálnej metafory poukazuje aj na ďalšiu dôležitú okolnosť týkajúcu sa všeobecnejších pragmatických podmienok vnímania ilustrovaného textu. V prípade metafor sme hovorili o dualite verbálneho a vizuálneho. Literárny text však nemá iba verbálny charakter, jeho graficky fixovaná podoba má i vizuálne, t. j. zrakovo vnímateľné kvality. Vďaka nim ho možno pokladať (aj) za obraz. A táto grafická podoba textu „je svojou povahou blízka úžitkovej i umeleckej grafike či kresbe“ (Drzewiecka 2013, 15). Vonkajší, fyzicky materializovaný obraz treba odlíšiť od vnútorného, *mentálneho obrazu* textu ako výsledku individuálnej konkretizácie príjemcu. Trópy, t. j. básnické obrazy (medzi nimi aj metafora) znamenajú v tomto kontexte už istú „vizuálnu nadstavbu“ jazyka.

Treba ešte dodať, že dualita vonkajší obraz – vnútorný obraz platí aj pre knižnú ilustráciu. To znamená, že pri čítaní ilustrovanej knihy porovnávame svoju individuálne zafarbenú a zažitú predstavu diela (postáv, prostredia, udalostí, situácií), svoj vlastný „recepčný imagen“ (Miko 1991, 14, 19) s predstavou ilustrátora, ktorá je, na rozdiel od tej našej, verejne dostupná vo forme výtvarného umeleckého diela. Ilustrácia je vlastne vizuálna stopa autorského imagenu. Pravda, to, čo my vidíme na obrázku, nie je „číra“ predstava umelca priamo transponovaná na plátno alebo papier akoby in natura, ale už jej istá mediovaná, znakovu sprostredkovaná podoba. Je to viditeľný výsledok zložitej a – pre recipienta ilustrovanej knihy – skrytej tvorivej práce, ktorá svedčí o individuálnej hermeneutickej skúsenosti maliara či grafika ako čitateľa textu. Pri vnímaní ilustrácií sa ako čitatelia vedení umeleckým jazykom vždy konfrontujeme s inakosťou chápania a interpretácie iného, „vizuálne zdatného“ čitateľa.

Prirodzene, môžeme odmietnuť a celkom ignorovať vizuálnu interpretačnú „ponuku“ ilustrátora, ale takisto aj vykonať metaforický zvrat: pozeráť sa na A (text) z perspektívy B (ilustrácia). Peirce by povedal: brať ilustráciu ako vizuálneho interpretanta literárneho textu. A tento pohľad môže byť metodologickým východiskom aj v prípade komparatívnych analýz viacerých ilustrácií toho istého textu: ilustrácie sa môžu porovnávať s ohľadom na spoločného literárneho referenta (epické, lyrické či dramatické dielo), ktorého každá sprístupňuje z inej autorskej, re-kreatívnej perspektívy.

D. Recepciu ilustrovanej knihy charakterizuje neustála oscilácia medzi literárnym dielom a jeho vyobrazením, ktorá je riadená mentálne kódovanými asociáciami. Táto skúsenosť modeluje *interaktívny proces nachádzania spoločného či podobného v rôznom*, čo je aj základom vzniku metaforického „prebytku významu“. Pri vnímaní ilustrácie hľadáme motívy podobné príbehu či básni v rovine línií, farieb a celkovej kompozície. Snažíme sa identifikovať tematicky príbuzné prvky literárneho diela a ekvivalentný spôsob ich poetického zjednotenia, no zároveň si všímame (a do istej miery neutralizujeme) i rozdiely. Pri tom všetkom si uvedomujeme svojbytnosť oboch médií, ich odlišnú materiálnu a semiotickú „výbavu“. Ak vychádzame z duality vonkajšieho a vnútorného obrazu, táto interakcia sa vo vedomí príjemcu odohráva medzi mentálnymi obrazmi verbálno-vizuálneho a vizuálneho pôvodu.

POZNÁMKY

- ¹ Symbolické alebo kódové ilustrácie „nemajú žiadnu podobu (nie sú analogické) s vecami, ktoré prezentujú“ (Tokár 1998, 17).
- ² Odkazuje však na dve poľské štúdie o vizualizácii metafor: Myczysław Porębski (1983), Myczysław Wallis (1983).
- ³ O výrazovo-estetickej funkcii tróпов a figur pozri paradigmatickú štúdiu Lubomíra Plesníka (1995).
- ⁴ „And to consider A from the point of view of B is, of course, to use B as a perspective upon A.“
- ⁵ Emóke Varga rozlišuje päť možností, akýchsi „scenárov“ čítania ilustrovanej knihy: 1. Čitateľ si najprv pozrie ilustrácie a až potom si prečíta text. 2. Pri listovaní si najprv všima obrázok a potom si prečíta adekvátnu pasáž textu. 3. Čítanie preruší v tom bode, kde „nasleduje“ ilustrácia. 4. Po prečítaní danej časti textu, no ešte pred prelistovaním na ďalšiu stranu, si spätne pozrie ilustráciu. 5. Ilustrácie si pozrie iba na konci, po prečítaní celého diela. (2012, 46 – 47)

LITERATÚRA

- Burke, Kenneth. 1941. „Four Master Tropes.“ *The Kenyon Review* 3, 4: 421 – 438.
- Bloom, Harold. 1976. „Poetry, Revisionism, Repression.“ In *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*, Harold Bloom, 31 – 51. New Haven: Yale University Press.
- Drzewiecka, Iveta. 2013. *Grafopoetika. K estetickým a poetologickým aspektom grafickej vizualizácie básnického textu*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove.
- Gandelman, Claude. 1991. *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Jakobson, Roman – Krystyna Pomorska. 1993. *Dialogy*. Prel. Marcela Pittermanová. Praha: Český spisovatel.
- Jakobson, Roman. 1995. „Dva aspekty jazyka a dva typy afatických poruch.“ In *Poetická funkce*, Roman Jakobson, prel. Miroslav Červenka, 55 – 74. Jinočany: H&H.
- Kibédi Varga, Áron. 1998. „Szöveg és illusztráció. A Kis herceg ürügyén.“ In *Szavak, világok*, Kibédi Varga Áron, 152 – 161. Pécs: Jelenkor.
- Klimeš, Jan. 2015. *Hledání významu v umělecké narativní ilustraci*. Brno: Masarykova univerzita.
- Miko, František. 1991. „Fenomenológia čítania a dielo.“ In *O interpretácii umeleckého textu* 13, ed. Ján Kopál – Ivan Sulík, 7 – 39. Nitra: Pedagogická fakulta v Nitre.
- Pečaň, Jiří. 1994. „Analogie ve vědě a v umění.“ In *Model a analogie ve vědě, umění a filozofii*, ed. Jiřina Sachová, 11 – 18. Praha: Filosofie.
- Pereira, Nilce M. 2008. „Book Illustration as (Intersemiotic) Translation: Pictures Translating Words.“ *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 53, 1: 104 – 119.

- Plesník, Lubomír. 1995. „Vyjadrovacie prostriedky – trópy a figúry.“ In *Pragmatická estetika textu*, Lubomír Plesník, 173 – 219. Nitra: Vysoká škola pedagogická v Nitre.
- Porębski, Myecyzsław. 1983. „Czy metaforę można zobrazyć?“ In *Studia o metaforze II.*, ed. Michał Głowinski – Aleksandra Okopień-Sławińska, 233 – 244. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Ricœur, Paul. 1997. *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu*. Prel. Zdeňka Kalnická. Bratislava: Archa.
- Ricœur, Paul. 2006. *Az élő metafora*. Prel. Györgyi Földes. Budapest: Osiris Kiadó.
- Tokár, Michal. 1996. *Kontexty umeleckej ilustrácie*. Prešov: Cuper.
- Tokár, Michal. 1998. *Ilustrácia a názornosť: teoretické východiská*. Prešov: Pedagogická fakulta Prešovskej univerzity.
- Tokár, Michal. 2000. *Kapitoly z teórie knižnej ilustrácie*. Prešov: Pedagogická fakulta Prešovskej univerzity.
- Tokár, Michal. 2002. *Obrázkové príbehy*. Prešov: Pedagogická fakulta Prešovskej univerzity.
- Tokár, Michal. 2006. *Ilustrácia a báseň*. Prešov: Pavol Šidelský – Akcent print.
- Varga, Emőke. 2007. *Kalitka és korona. Kass János illusztrációi*. Budapest: L' Harmattan.
- Varga, Emőke. 2012. *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*. Budapest: L' Harmattan.
- Wallis, Myeczysław. 1983. *Sztuki i znaky: pisma semiotyczne*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

Theory of artistic illustration and metaphor

Artistic illustration. Metaphor. Visuality. Language. Image.

The study examines metaphor and metaphoricity in the context of typological and receptive questions of illustrations. It presents a confrontational analysis of the works of Michal Tokár, Emőke Varga and Jan Klimeš, in order to uncover the various metaphorical contexts within the theoretical discourse on artistic illustration. The following process can be productive for both of the compared research areas: metaphor will help us understand certain media specificities of the artistic illustration, the process of creation and reception of the illustration is again confronting us with the limitations of the pictoriality of the language and the verbal metaphor. In the reflected literature about illustration, the terms “metaphor” and “metaphoricity” are used primarily as qualifying names to denote a certain type of relationship between image and text, and image and reality. They further indicate a common aesthetic quality, albeit realized by different means, and, finally, a certain way of perceiving the illustrated literary work.

Dr. habil. PaedDr. Kristián Benyovszky, PhD.
Ústav maďarskej jazykovedy a literárnej vedy
Fakulta stredoeurópskych štúdií
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Dražovská 4
949 74 Nitra
Slovenská republika
benyokri@yahoo.it