

Alice Jedličková
Czech Academy of Sciences, Prague
jedlickova@ucl.cas.cz
ORCID: 0000-0003-1993-6506

POZNAŃSKIE STUDIA SLAWISTYCZNE
NR 25 (2023)
DOI: 10.14746/pss.2023.25.10

Data przesłania tekstu do redakcji: 22.07.2023
Data przyjęcia tekstu do druku: 8.08.2023

Barva, jas, kontrast. Ilustrace Erbenovy *Kytice* jako interpretace; ukázka z většího celku

ABSTRACT: Jedličková Alice, *Colour, Brightness, Contrast. Illustrations of Erben's Kytice as Interpretations; sample of a comprehensive text*, "Poznańskie Studia Slawistyczne" 25. Poznań 2023. Wydawnictwo "Poznańskie Studia Polonistyczne," Adam Mickiewicz University, Poznań, pp. 209–231. ISSN 2084-3011.

The paper is a sample of the author's current intermedial research into the illustrations of Karel Jaromír Erben's volume of ballads *Kytice* (1853). Visual transmediations of a literary pretext may be understood as interpretations sui generis: while illustrations reveal the individual attitude of the visual artist, the illustrated book bears traces of the conditions in which it was published. In case of a classical work such as *Kytice*, numerous illustrated editions inevitably reflect also the concept of cultural tradition in the period concerned. Relevant social, creative and spiritual problems and needs of the time may be projected onto the illustrations resulting in a meaning-making process related to and parallel to the textual one. The focus of this enquiry is expressed by the optical categories of colour, brightness, and contrast as related to the visual representations and traits of the pretext. Featured illustrators: Zdeněk Sklenář, Alén Diviš, Helena Konstantinová.

KEYWORDS: ballad; book illustration; cultural tradition; transmediation; intermedial approach

Mohlo by se zdát, že kategorie v názvu, jež současnému čtenáři asociují nejspíše úpravu digitálních snímků, jsou příliš izolovanými parametry na to, aby mohly vypovídat o povaze ilustrací Erbenových balad, natož o nich samých – a vstupovat tak do diskuse o jejich romantických rysech, jež je předmětem tohoto čísla. Intermediální perspektiva nás však vede k pozorování právě takových dílčích vlastností umělecké reprezentace. Nejsou totiž jen vlastnostmi výtvarného díla nebo průvodními jevy mediální transformace pretextu, ale zrcadlí – v různé míře – jak individuální, tak dobové chápání Erbenova pretextu. Ve shodě s Dagmar Mocnou soudíme, že ilustrace nemusí být jen předmětem uměno- či knihovědných výzkumů, ale mohou s sebou nést poznatky cenné pro historii literatury a její recepce (Mocná, 2017, 68–71). Pro tuto úvahu využijeme jako odrazový můstek kulturněhistorické čtení romantických aspektů *Kytice* ve studii Mileny Lenderové (2011). V té je hlavní pozornost (včetně ponoru do kulturněhistorických prací) věnována tělesnosti: a to estetizované i odestetizované – právě přítomnost ošklivosti připomíná autorka jako jeden z příznaků romantismu –, zvláště pak tělesnosti ženské.

Zatímco některé postřehy Lenderové postihují povahu Erbenova baladického světa, jiné se nám jeví spíše jako „včítání“ kýženého významu či dodatečné přiřkládání důležitosti nějakému prvku. Do první skupiny patří vedle zmiňované „deestetizace“ tělesnosti také princip vtělení a převtělení (resp. *metamorfózy*, tj. principu, který vyjevuje mytologické zázemí balad). Souhlasíme s autorkou, že až na výjimky (*Svatební košile*) je způsob zobrazení mužských protějšků spíše povrchní v kontrastu s opakovanou tematizací prožitku a tělesnosti ženských postav – ať už je zmínka o těle poukazem k čistotě a cudnosti, nebo naopak skrývá erotické implikace; to platí zvláště pro expozici částí ženského těla a jejich zraňování. Později ostatně zjistíme, jak se dominantně mužský pohled na roli ženského těla v ději balad proměňuje (a především u ilustrátorů, ale nejen u nich) se začíná dostávat do popředí v jiné perspektivě. Argumentace M. Lenderové ve prospěch zobrazení dětské tělesnosti se však jeví slabá – například „zelené vlásky“ nemají mnoho co do činění s tělem samým, nýbrž jsou znakem dvojího – a tedy problematického – původu potomka; v expresivním popisu vodníkem zavražděného synka hraje hlavní roli názorné zobrazení porušeného „řádu“, tj. celistvosti

těla (drastický námět ostatně není v ilustracích příliš častý; srov. Václav Souček, 1924, Pavel Růt, 2008).

Ještě výrazněji se sklon kulturní historičky „vinterpretovat“ do textu aspekty odpovídající vstupnímu záměru projevuje ve výkladu barev. Jejich symbolickou platnost spojuje autorka jednak s obecnými kulturněhistorickými výklady a dobovými „společenskými katechismy“, jež podle ní zahrnují květomluvu a významy barev.¹ Dominantní barvy lze spojit i s romantickou sémantikou, připomíná Lenderová (2011, 73): zvláště to platí pro červenou, barvu krve, lásky a hříchu. Zdůrazňuje také Erbenovo umné využití barevných protikladů: zaprvé černé a bílé (Lenderová, 2011, 72), byť lze namítnout, že příklad, který uvádí, referuje prostě ke zvykovým danostem světa příběhu (černá rakev – bílé družičky ve *Štědrém dnu*), zadruhé kontrastu bílé a červené, například „krve a bílých nohou“ (Lenderová, 2011, 72). Přečteme-li si pozorně Erbenův text, uvědomíme si, že barva není pojmenována, ale vyjádřena opisem, často *metonymicky*: „a to kapradí zelené / je krví její zbarvené“ (SK),² „Šest otevřených proudů bylo, / z nichž se jí živobyť lilo / na zelený mech“ (ZK) nebo „[...] mok se jeví krvavý“ (V). Mnohem spíš než o práci s barvami samými tu jde o „kognitivní trik“, kdy opisné vyjádření vyvolává asociaci s barvou v mysli čtenáře. Podstatnější než mimotextová sémantika barvy je však v textu balady opakovaný princip porušování celistvosti a bolestného zraňování „bílých“ (nevinných) končetin a těl: „Po šípkoví a po skalí / ty bílé nohy šlapaly / a na hloží a křemení / zůstalo

1 Autorka žádné příklady neuvádí. Retrospektivní přenesení výrazu „společenský katechismus“, který se jako opis pojmu etiketa usadil v české kulturní komunikaci až v průběhu (sekulárního!) 20. století po úspěchu stejnojmenné publikace J. S. Gutha-Jarkovského (1914), na nejmenované zdroje z první poloviny 19. století se jeví jako historicky problematické. Jak vysvětlují Macura (1995) a Peisertová (2008), *Květomluva čili pověsti národní o bylinách* (1833) Karla Slavojce Amerlinga skutečně hrála v obrozenské kultuře významnou roli. Už z názvu je patrné, že autor využívá pojednání ustálených významů spojovaných s květinami k rozvinutí národní mytologie; odkazuje také k umělecké literatuře. Identifikace vazeb Erbenovy *Kytice* k jiným květomluvám by však vyžadovala konkrétní analytické doklady.

2 Citace z *Kytice* jsou ověřeny podle kritického vydání z r. 2013 bez stránkového odkazu, jednotlivé básně označovány iniciálami titulů v závorkách.

krve znamení; „Ostřice dívku ubohou / břitvami řeže do nohou“ (SK)³ Čarodějnice ve *Vrbě* zase radí pánovi, jak získat zpět duši ženy, takto: „Jdi k potoku pod oborou / najdeš vrbu s bílou korou“ (V); pojmenování barvy je zde předznamenáním fyzického propojení s tělem ženské bytosti.

Výrazy obsahující zelenou barvu (většinou přívlastek u pojmenování přírodních prvků a v tom smyslu vlastně informačně redundantní) lze mnohem spíše než v historickém jazyce symbolů interpretovat jako projev *stále přítomnosti poetiky lidové slovesnosti* (coby průmětu lidové *zkušenosti*) v Erbenových verších. A to v duchu „referenčního horizontu“ díla, jak jej v rozpravě s Felixem Vodičkou (kladoucím důraz na vnitřní jednotu textu a dekontextualizaci světa balad, 1970) vysvětluje Hana Šmahelová: „Přestože jsou básnické prostředky folkloru podřízeny jednotné sémantické intenci, nepřestávají odkazovat ke svému původnímu prostředí“ (Šmahelová 2011, 328). Jinak řečeno, význam zelené barvy se tu neprosazuje ani tak v jednotlivých souvislostech jako v kontextu celé sbírky: referenci zelené tu není její výskyt ve fikčním světě, ale poetický inventář lidové slovesnosti. Tento mechanismus se ostatně uplatňuje i v případě onoho slabého vymezení mužských postav: kýžený partner ve štědrovečerním vidění má „Na těle kabát zeleni temné, / klobouk na stranu [...]“ (ŠD), jeho specifikace je tedy spíše vnějšková, sociálně sdílená. Zároveň opět konvenuje s lidovou poetikou, v níž jsou tyto vlastnosti příznakem „švarnosti“. Například třetí strofa balady *Holoubek* využívá označení barev adjektivy ve funkci epitet, souladně s lidovou slovesností: „Od bílého dvora / po zelené louce / jede pěkný panic / péro na klobouce“ (H); (podrobněji k tomuto tématu Jindráček 2019/2020; Mukařovský 1971). Kontrast černé a bílé může mít další funkce, jak můžeme ukázat dvouverším z *Pokladu*: „A hle, co se bělá v lese, / v černém lese za potokem?“ (P). V upřesněném opakování

3 Vzhledem k převaze scénických zobrazení postav v ilustracích není výskyt takového detailu pravděpodobný; nevyskytl se ani v „synekdochických“ ilustracích Heleny Konstantinové. Velmi nápadně a nápaditě však tento motiv využili tvůrci animované verze balady *Svatební košile* (r. Josef Kábrt 1978). *Scénickým zobrazením* tu míníme znázornění vybrané scény baladického děje, jež ukazuje střetnutí, jednání a chování postav.

pozorujeme další příznak přítomnosti poetické matrice lidové slovesnosti; kontrast bílá – černá však není statický, předjednaný: postava ženy „se bělá“, protože se na tmavém pozadí rázně pohybuje, spěchajíc do kostela.

Z příkladu je zřejmé, že úloha optických/vizuálních kategorií v Erbenově sbírce se může jevit jinak, začneme-li od souvislosti textu a výstavby celku, nikoli od zkoumání výskytu jazykových pojmenování nebo očekávaných vlastností světa příběhů. A možná, že se tím dobereme i nějaké stopy, některého z *markerů romantična*, řečeno s Daliborem Turečkem (2012, 99–106)⁴. Právě *Poklad* můžeme představit jako názornou ukázkou takového čtení. Už jsme řekli, že vizuální kvalita vyjádřená slovesem („bělá se“) vyjadřuje hlavně pohyb. Ten je ostatně významnou složkou děje balady: v první části básně žena – patrně ze vzdáleného místa –, zprvu spěchá, aby nepřišla pozdě na sváteční bohoslužbu (jde rychlým krokem, běží, „ubystřuje kroků“), pak ztratí cestu, při hledání „zase stojí, zase spěje“, „o krok blíže se ubírá“. Táž základní dvojice pohyb – zastavení vyjadřuje i její reakci na nalezení pokladu a ve verších nabývá charakteru figury, aniž by přitom variovaná pojmenování ztrácela svůj věcný význam. Podobný mechanismus jako pro pohyb postavy platí i pro její zrakové vnímání a nevidění, sklopení či zakrytí očí. Zprvu používá básník neosobních vazeb: „co se nyní jeví oku?“, „jakýs plamen znamenati“, a postupně stále více přechází k vizuálnímu vnímání samotné postavy: „jeví se tu ženě jeví [...]“; „I vidouc to žena žasne / a ke vchodu až pokročí, / zastíníc si oči / hledí v ono místo jasné“; „/[...] celá stojí oslepena / oči pozdvihnout se bojí“ (P). Tento pohybový a smyslový rytmus tvoří v tomto textu jeden z pilířů oné vnitřní významové jednoty, již u balad zdůrazňuje Vodička (1970). Zároveň je tu ale zobrazen druh zkušenosti, jaký venkovská postava baladizované pověsti sdílí s *romantickým hrdinou*: zasaženost něčím nevidaným, magickým, dosavadní zkušenost přesahujícím.

4 Turečkovo vymezení oblastí pozorování romantických markerů díla je vhodné i pro naši intermediální sondu: myšlenkový a hodnotový svět díla; jeho charakteristická obraznost (motivy a jejich tematické konstelace); jeho poetika (žánrové rámce a dílčí tvárné postupy).

Smyslové vnímání postavy se stává prizmatem zobrazení vizuálních efektů, v nichž dominantní roli hraje *jas* a jeho intenzita, byť se v pojmenováních tu a tam objeví přímo pojmenovaný barevný tón či přirovnání k známému odstínu, „I hoří to jasnoběle, / jako svit měsíčka / i zaplává rudoskvěle, / jak by západ sluníčka“, a to v četných variacích „dva ohňové tuto hoří, / nic jich blesku neumoří: / nade stříbrem po levici / lunou oheň vzhůru plane / nade zlatem po pravici / sluncem pláti neustane“ (P). Sémantickou dominantou těchto výrazů je především intenzita světla vydávaného poklady, jež nejen prozařuje temnotu jeskyně, nýbrž oslňuje. V druhé části balady jsou matčiny zkrvavené nohy dokladem jejího kajícího hledání děcka; je „na smrt bledá“, její „ústa siná nad mrtvolu“ jsou výrazem její nezměrné úzkosti. Když se ženě po roce podaří vstoupit do skalní dutiny, aby dítě zachránila, veškerou září už „nevidí“. *Jas* je v *Pokladu* výrazem intenzity působení, jeho adjektivní variace mají spíše než deskriptivní *hodnotový charakter*: zprvu ovlivňují zájem, posléze nezájem postavy o bohatství, a samozřejmě i regulují zájem vnímatele. Zatímco pojmenování barev rezonuje s lidovou slovesností, Erbenova tvůrčí práce s pohybem a vnímáním postavy a transformace vizuálních kvalit na hodnotové je umělecky jedinečná.

Také ve *Svatebních košilích* se odstupňování *jas, světlo, šero a temnota* jeví jako mnohem důležitější významotvorné aspekty než znakovost zraněními implikované červené barvy. V úvodní scéně svit lampy vymezuje malý intimní prostor, zatímco měsíc osvětluje krajinu nejen v její rozlehlosti, ale vnáší také vertikálu, svítí „zvysoka“. Erben s tímto motivem v různých souvislostech pracuje opět hodnotově ve vztahu k hledisku postav: zatímco ženich argumentuje, že „měsíček svítí na cestu“, děvčeti se jeví „pustá noc“ (SK). Když se pak dívka v hrůze zavře v márnici a stěží rozeznává okolí, je to proto, že jde o „Stavení skrovné, bez oken / měsíc lištami šeril jen“ (SK). I takovými detaily, jako přerušovaný tok světla, dokáže Erben nastolit pochmurnou až děsivou atmosféru – a současný čtenář si uvědomuje, že to je přece osvědčený světelný trik, jaký dnes s oblibou využívají audiovizuální média v hororovém či kriminálním žánru!

Nejrůznější transmediace škálu od měsíčního svitu po temnotu často využívají v ladění mizanscény: v hrané filmové verzi *Svatebních košil*

(r. František Brabec, 2000)⁵ dominuje monochromie s filtrem „měsíčné noci“; v animované (r. Josef Kábrt 1978) je noc ještě temnější, takže kapky krve kanoucí z dívčinyh nohou po trní přecházejí do tmavorudé až černé. Obecně se nám sémantická úloha barev (jejichž přítomnost přičítáme hlavně vazbě na poetiku lidové slovesnosti coby „referenční horizont“) jeví v *Kytici* slabší než odstupňování světelné škály.

Výběrově jsme doložili, jak se ke vztahu světla a barvy ve světě balad i v jejich sémantické výstavbě postavili zástupci filmového umění. Jak je tomu s barvou v ilustracích?

Sledovat výskyt barev v ilustracích znamená vydat se na nejistou cestu, na níž by bylo v zájmu objektivitý poznatků nutno soustavně přihlížet k dobovým možnostem reprodukce obrazového doprovodu a ekonomickým zájmům nakladatelů u jednotlivých, už orientací na publikum velmi odlišných vydání. Učinit to v rozsahem limitované studii můžeme jen výběrově. Do čtyřicátých let 20. století převažují kresba a grafické techniky,⁶ od let čtyřicátých tvoří vydání *Kytice* s barevnými ilustracemi nepřehlédnutelnou složku produkce. Jak poznamenává Hana Karkanová (2002, 148), bylo období protektorátu, v němž logicky znovu přicházela ke slovu právě kanonická díla ztělesňující národní tradici, poněkud paradoxně také obdobím rozkvětu *krásné knihy*. Ilustrovaná vydání z tohoto období můžeme rozdělit do dvou skupin: první z nich se vyznačuje výrazným užitím folklórních prvků, a to v ilustracích samých, popřípadě i v grafické úpravě knihy.⁷ Vyniká tím vydání ilustrované Josefem Hanzlem (1945), jehož pestré ornamentální rámcování monochromních, velmi nestejnorodých ilustrací asociuje výšivku či žudro a lidovost tak až trivializuje v dekorativní *svéráz*. Scénograf Jaroslav Jareš (1944) zkombinoval dvě výtvarné polohy: opakovaným

5 K filmovým adaptacím romantických děl v komparativní perspektivě v. Dabert 2011.

6 Do té doby zaznamenáváme pouze jedno vydání s kompletně barevnými ilustracemi, a to Václava Součka (1924), jinak je časté zařazení jedné celobarevné ilustrace k černobílým (např. František Vrobel, 1928; Prokop Laichter, 1942c).

7 Tento sklon ostatně pozorujeme i u vydání s ilustracemi na hony vzdálenými folklórním schémátům; například *Kytice* z roku 1940 (ilustrace Antonín Procházka, grafická úprava Oldřich Menhart) má folklorizující titul se stylizovanými florálními motivy.

motivem pochodně planoucí nad slovanskou mohylou (přední strana desek, přebal v temných barvách, titulní strana, ovšem už s folklorní stylizací nadpisu) odkazuje k přítomnosti mýtu. Komponování barevně provedených scén s dekorativními prvky však prozrazuje „alšovské ohlasy“, ať už se nám vybaví Alšovy ilustrace Čelakovského *Ohlasů* či *Špalíčku*. Vydání *Kytice* s ilustracemi Bohumila Krse vytvořenými ve čtyřicátých letech vyšlo až roku 2009 v současné grafické úpravě, míněno primárně jako připomínka plzeňského výtvarníka. Celá Krsova malířská tvorba je prostoupena zájmem o folklor; uchvacovaly jej postavy národních hrdinů, k Alšovi a Mánesovi se hlásil jako ke svým vzorům (cf. Brand, 1974, 7, 12). Také Krs vnáší do svého vidění *Kytice* mýtus v alegorické ilustraci titulní básně. V dobové aktualizaci přitom záměrně opomíjí ahistoričnost baladického světa (její až politický obsah ostatně mohl být důvodem, proč kniha nevyšla). V hrobě tu spočívají „ve vrstvách času“ tři postavy: pod zesnulou matkou (snad „vlastí“, neboť na jejím těle leží zmačkaný pás bíločervené látky s drobounkým modrým klínem) také tělo Jana Žižky coby zástupce mytizované historie a pod ním tělo Přemysla oráče coby zástupce dávného mýtu. Červená barva, v pretextu vyznačená často jen opisem, v četných Krsových ilustracích dominuje, ať už v referenčním nebo přeneseném významu: například rozvířená červená sukně a obnažené silné nohy dívky bezmocně klesající do hlubin ve *Vodníkovi*. Připouštíme, že téma zraňované ženskosti prostupuje celým dílem, význam nevyhnutelného fyzického odevzdání dívky coby vodníkovy nevěsty je dějem implikován; zároveň však nelze přehlédnout, že tělesná stavba ženských postav v Krsových ilustracích je názorným příkladem projekce „mužského pohledu“. V ilustraci ke *Zlatému kolovratu* se významovost barvy rozplývá v množství: červená barva výšivek na živůtku, sukní a punčoch vražednic přechází ve stopy jejich krvavého činu, a ty vedou až k dosti naturalisticky podanému zohavenému tělu. Svým detailním deskriptivismem jiné ilustrace zase připomínají spíše modus pohádkový. Z hlediska ilustrace coby alternativní interpretace (cf. Mocná, 2017, 68) lze konstatovat, že toto ideové rozrůznění v zázemí (byť jednotně provedených) ilustrací oslabuje významotvorný potenciál skrytý ve spolupůsobení textové a výtvarné složky knihy.

Tíhnutí ilustrátorů jako Jareš, Krs či Hanzl k národnímu akcentu je legitimizováno dobovou situací; logické je i to, že odkazy k dávným

mytologickým i novějším „mytologizovaným“ příběhům nesou s sebou hlavně významy kulturní kontinuity i výzvy k nepoddajnosti. Doslovnost výtvarných konkretizací však oslabuje obecnost hodnotové výpovědi balad. Ale hlavně: pestrost a dekorativnost ilustrací často mísí a ve výsledku ztotožňuje „národní“ s „lidovým“, a to zase primárně s lidovým ornamentalismem. Svým přístupem tak ilustrátoři zvýrazňují vnější znaky folkloru a petrifikují reprezentaci „typicky českého“. Ideově tak vracejí chápání balad do sféry ohlasové, kterou Erbenova básnická metoda překonává (souhrnně k tomu Šmahelová, 2011, s reflexí předchůdců).

V čem Erbenův přesah lidové inspirace, respektive jeho čtení ve 20. století spočívá, se nám ukáže i skrze analýzu alternativních reakcí výtvarníků na atmosféru okupace. Se zobecněním a aktualizací tématu ohrožení ve výtvarném doprovodu *Kytice* se setkáváme ve vydání z roku 1939 ve frontispisu Cyrila Boudy. V roce 1942 vychází vydání s barevnými ilustracemi Zdeňka Sklenáře (litografie, v nichž se střídají pastelové tóny s potměnělým podáním tíhnoucím k dominanci jedné barvy). V kontextu dějin umění Sklenářovi vykladači (Šmejkal, 1984; Vyhlídal, 2014)⁸ poukazují nejen na autorovu recepci aktuálních uměleckých směrů (zvláště světového i českého surrealismu), ale i na jeho obdiv k artistnosti (manýrismu);⁹ Šmejkal (1984, 19) patrně i proto vysvětluje Sklenářovy ilustrace k *Záhořovu loži a Vrbě* jako využití příležitosti k aplikaci arcimboldovské poetiky. Na tomto příkladu lze ukázat, nakolik badatelský zájem a cíl určuje nejen interpretaci, ale i to, jak se na dílo vůbec díváme. Z našeho pohledu lze ilustraci *Vrby* jen stěží nazvat arcimboldovskou: v popředí upoutává pozornost bledá útrpná

8 V kvalifikační práci historika umění Michala Vyhlídala (2014) najdeme obsáhlý soupis ilustrací do r. 2012 s užitými technikami a obrazovou přílohu s jejich reprodukcemi včetně některých zde jmenovaných (216–251). Bibliografické údaje je vzhledem k občasným nepřesnostem třeba ověřovat. Soupis tištěných vydání Erbenovy Kytice zpracoval Karel Čermák (2003), soupis pro digitální edici připravují a redigují Gabriela Kosková a Jiří Flaišman.

9 Vykladači shledávají odkazy ke konkrétním stylům, ba i obrazům (například chiricovské ladění některých krajin či arcimboldovský „portrét“ Záhoře, v. Vyhlídal, 2014, 56; Šmejkal, 1984, 19). Pro čtenáře mohou být tyto volné spojitosti vysvětlením jeho vnímatelských asociací; pro interpreta ilustrace jako intermediálního vztahu je to vstup na tenký led, jak ukážeme později u ilustrací Ludmily Jiřincové.

tvář klesající či ležící ženy s potemnělými očima a pootevřenými ústy – jako by z nich odcházel život. Směrem k ní se po ploše pnou vrbové větvičky ze světlého („najdeš vrbu s bílou korou“!), právě padlého kmene – neboť maličká postava rozkročeného muže umístěná jakoby na obzoru, v nadsazené dálce, právě dokončila rázný pohyb sekerou. Sklenářova ilustrace stejně jako mnoho jiných znázorňuje skonání podvojně bytosti, u níž oddělení její části znamená úplné zničení její vitální síly a smrt. Zobrazuje, symbolicky ve velké vzdálenosti, také muže, který nechtěl věřit, že „Ač bezduchá na svém loži, / vždy jsem přece v moci boží. / [...] Ráno zdravá vstáti mohu: / protož poruč pánu Bohu!“ (V) – a umínil si, že chce svou ženu mít jen pro sebe. Nadsazená, zkreslující perspektiva přímo nabízí feministické čtení ilustrace: Jak si mohou být blízcí lidé daleko, nechtějí-li si rozumět. A kolik bolesti dokáže způsobit nedůvěra v tajemné ženské bytí přetavená v sobecké jednání muže. Jinak řečeno: zatímco výtvarník četl verše v duchu filozofie baladického světa a historik umění vyložil ilustraci výlučně v kontextu výtvarnickovy poetiky, zde nabízíme i perspektivu genderovou.

Právě kategorie perspektivy a prostoru se ovšem jeví jako nanejvýš instrumentální, máme-li popsat Sklenářovy ilustrace v relaci k Erbenově poetice. Záměrně mluvíme o prostoru, ne o prostředí, protože ať už jde v ilustraci o interiér nebo krajinu, autor s nimi pracuje nejen jako s prostředky reprezentace, ale také interpretace. V ilustraci k titulní básni se drobné postavičky dětí krčí v samém rohu, opuštěny nejen matkou, ale, zdá se, i komunitou – kostelík, který ji sdružuje, je až příliš daleko. Na obzoru se rýsují oblé vrchy připomínající písečné přesypy: prázdnota rozlehlého neznámého světa. Podobné barevné ladění má i výjev z *Polednice*, v němž jsou skutečné distance a dimenze zcela podrobeny zkreslující subjektivní perspektivě. Tu můžeme přisoudit postavě matky, zastoupené jen stínem: prostor kolem vcházející polednice se bublinovitě rozpíná, jako by ho zcela opanovala, zatímco dítě sedící na podlaze je daleko, maličké, bezbranné a stěží dosažitelné. Rozměry situace se nemění magickým působením nelidské bytosti, nýbrž vyjadřují viděním vyděšené bytosti lidské. V ilustraci k *Lilii* jako bychom na lovce na koni shlíželi skrze květy v popředí, a to z velké výšky a dálky: jeho zába-va se tak jeví jako směšné počínání, jehož nositel stěží může rozumět bytí spočívajícímu v růstu a květu. Nezvyklá a výjimečně zneklidňující

je také tmavě zelený noční výjev ilustrující *Vodníka*: vzdálený a maličký protagonista jako by po špičkách – v tichu a temnotě neviděn a neslyšen – spěchal cestou mezi svým a lidským obydlím, po hranici dvou světů. Nejbližší surrealistické transformaci světa je ilustrace *Dceřiny kletby*: temný výjev v prostoru, v němž plující oblaka působí jako ostrovy vznášející se ve vyschlém moři; osamělá ženská figura s vlasy vlajícími ve větru a tváří skrytou v dlaních stojí před šibeničním vrchem. Obrátíme-li se zase zpět k Erbenovým veršům, uvědomíme si, že jedinou jistotou této postavy je hrdelní trest. Sklenářova ilustrace k *Holoubkovi*, jak postřehl Vyhlídal (2014, 57) je první transformací námětu, jež pak pokračuje celou řadou. Zatímco tradičnější ilustrace zobrazují zoufající si ženu na hřbitově, tedy obvykle obklopenou množstvím křesťanských symbolů coby němých výčitek, spolu s holoubkem na stromě (například Václav Souček 1924, František Vrobel 1928, Václav Karel 1940, a další), Sklenář zobrazil tělo utonulé vznášející se ve vodním proudu. I tady ovšem nabídl svébytnou perspektivu, již Vyhlídal (2014, 57) výstižně nazývá „akvariijní“: jako bychom hleděli na vznášející se postavu současně shora i skrze vodu¹⁰. Vykladač také poukazuje na asociaci s proslulou Millaisovou *Ofélií* (1851–1852), jejíž tvář vystupuje nad hladinu, rámována vznášejícími se vlasy – jako jakási esence tragického půvabu. Sklenář tu plně využil příležitosti k již zmiňované „estetizaci tělesnosti“ (Lenderová, 2011) v (možná poněkud manýristickém) prodloužení bezmocně splývajícího těla. Tento postup rozhodně nepranířuje (sebe)vražednici, nýbrž dává podnět k smutku nad mrtvou mladou kráskou – a to je přece téma výsostně romantické. A byť je voda ženský živel, tady je živlem sebevrahů: zobrazení tak ukazuje opuštěnost postavy.

Můžeme říci, že Sklenářovy ilustrace neznamenaají jen dílčí změny v selekci námětů nebo změnu vizuální perspektivy. Znamenají zásadní proměnu v pojetí Erbenových postav: ona proměňující se perspektiva, jež realitu světa příběhu namnoze zkresluje, jednak odpovídá tomu, že děj balad se odehrává v hybridním světě, v němž se lidské postavy setkávají s magickými a nabývají nezvyklé zkušenosti, jednak tomu, že se tím proměňuje jejich pohled na svět. Sklenářovy ilustrace se rázně oddělují

10 Sklenář ji využívá i v zobrazení „vidění“ v baladě *Štědrý den*.

od realistického podání. Lze namítnout, že tato změna nastala už s kubo-expresionistickým projektem *Svatebních košil* od Vlastislava Hofmana (1920, s vlastnoručně psaným textem); více než o výtvarnou interpretaci balady však tehdy autorovi šlo o radikální příklad avantgardní transformace knižní kultury (srov. Nešlehová, 2004, 323). Také Jan Zrzavý (1927) své ilustrace chápal jako – dobově nevyhnutelný – odklon od folklorní a popisné tradice; přitom však kompozičními i (v zásadě tradičními) ornamentálními postupy, minimalismem situačního zobrazení s anonymizovanými postavami a výmluvnými motivy vytvořil vizuální protějšek onoho básnického sjednocení Erbenovy sbírky. Zdá se nám však, že teprve počínaje Sklenářovým dílem se začíná rozvíjet nová linie ilustrací: vždy v nich v nějaké, byť reduktivní podobě zůstávají přítomny postavy příběhů, nejde však už o více či méně stylizované znázornění *dějové situace*, v níž se postavy octly, nýbrž o vyjádření jejich *osudové situovanosti*. Sklenářova ilustrace k *Polednici* radikálním způsobem vyjadřuje bezmoc a úzkost matky, jež je za situaci odpovědná, ale už ji vůbec neovládá. V ilustraci k *Dceřině kletbě* je obraz šibenice zhmotněním trestu, který dceři sice ukládá „řád“, ale především si ho uložila sama – a sama s ním také zůstává. Do popředí se v těchto ilustracích dostává zásadní osamělost člověka v nejtěžších chvílích, tváří v tvář vnějšímu ohrožení i vlastní vině.

Do této linie patří také ilustrace samostatného vydání *Svatebních košil* Aléna Diviše, jež mají původ na samém počátku čtyřicátých let.¹¹ Většinu rozsáhlého souboru provedeného různými výtvarnými technikami vytvořil autor ke konci období. Po úspěšné výstavě (1949) z nich pak na zakázku pro nakladatelství Vyšehrad (1952)¹² vybral ilustrace, které

11 Přestože biografické souvislosti jinak opomíjíme, výjimečně připomeňme, že podle výtvarnickovy vzpomínky (Skálová, 2005, 172; Zemina, 2016, 101–102, oba v odkazu na rukopisný fond Jaromíra Pečírky v Ústavu dějin umění AV ČR) jsou ilustrace úzce svázány s jeho vlastní zkušeností na pomezí života a smrti v koncentračním táboře, dokonce i s pobytem v umrlčí komoře, v níž si malíř Erbenovy verše vybavil. Situace ze *Svatebních košil* je tak pro Diviše hluboce žitá.

12 O peripetiích vydání a odsudku dalších Sklenářových ilustrací k baladám *Vodník*, *Vrba* a *Polednice* komisi tvořenou převážně umělci viz Skálová, 2005, 193; Zemina 2016, 111–113. *Svatební košile* s Divišovými ilustracemi a Zeminovým komentářem byly přetištěny v „Revolver revue“, č. 56, 2004.

považoval za nejuvýstižnější, a to bez ohledu na zvolenou techniku. Obrazům dominuje pozadí mísičí barevné tóny natolik, že výsledný dojem je téměř monochromní. Počáteční scény s ženichem-umrlcem klepajícím na okno nebo s velkorýsým gestem vedoucím-vlekoucím dívku jsou podány v modrošedých až začernalých tónech, technikou vyškrábávání modelujících linií v malbě, s velmi případným „rentgenovým“ efektem, jenž obě postavy redukuje na samý základ. V zobrazení bažiny a hrbitova převažují šedohnědé, šedozelené tóny a žlutavé tóny, také postupně „ztemňované“. Přestože konstelace motivů obvykle nevyvolává pochybnosti o vztahu ilustrace k příběhu a k alternativním podáním výtvarník přiřazoval konkrétní verše – v případě SK „a po bažině, po sluji / modrá světélka laškují“ –, využití motivu je až šokující: V prostoru mezi světélky vidíme náznak ležící postavy, zatímco světélka sama, jen slabě modře podbarvená, jsou podána primitivním způsobem připomínajícím jeskynní kresby, a to jako *křepčící lidské figury* – možná v loučení s mrtvým, nebo snad nad kořisti či obětí božstvům? Ilustrace je zároveň vizuální transpozicí textu i jeho reinterpetací odkazující snad k dávnému kultu, snad k výtvarnickově osobní extrémní zkušenosti (v. Zemina, 2016, 102). „Romantično“ je implikováno *názorným* zobrazením setkání s něčím záhadným, temným a přitom fascinujícím.

V Divišově barevné škále i podání motivů rezonuje atmosféra evokovaná verši: počáteční napětí a strach z pouti nocí střídá svíravá úzkost dívky v umrlčí komoře, již Diviš znázorňuje jako minimální absolutně uzavřený prostor, jakousi celu, jež útočiště neslibuje ani v nejmenším. To odpovídá hloubce dívčiny úzkosti i jejímu možnému „odsouzení“, vydání na pospas umrlcům. Zdánlivě donekonečna se zmnožující kostlivci a obludní kostliví tvorové obklopují celu v jakémsi víření; Skálová (2005, 180) tu připomíná středověký tanec smrti, tedy hlubší souvislosti sémantiky spojené se smrtí či smrtelností člověka. Zobrazení však současně sugeruje naprostý zmar živé hmoty: špinavě žlutavé tóny asociují ztrátu barvy, tlení, rozklad. To je představa, která se nevztahuje ani tak k dívčí hrdince balady, ostatně v závěru chválené křesťanskou komunitou za kajícnost – takto znázorněná úzkost z nebytí má, zdá se nám, mnohem blíže k úzkosti z nebytí, jež zasahuje pochybujícího jedince (takového, jakým je třeba Máchův vězeň). A nepochybně se vztahuje k úzkosti moderního člověka nevěřícího. Podobně jako Sklenář tak Diviš

zvýrazňuje osamělost lidské bytosti jak ve skutečné samotě, tak v tíži rozhodování, v situaci, již přijala, ale už nedovede změnit, v pověřčivém strachu z temných znamení, v hrůze poznání i nejvyšší úzkosti z pozbytí možné spásy, k níž interpret přidává úzkost z „ničeho“. Jediný drobný znak naděje připustí Diviš v závěrečné ilustraci, v naivně podaných figurkách kohoutů „plašících smrt“.

Zásadní proměna chápání světa Erbenových příběhů a subjektivizace zkušenosti jimi zprostředkované ve Sklenářových a Divišových ilustracích samozřejmě neznamenala přerušeni realistické ilustrační linie.¹³ Ta pokračuje v poválečném období reedicemi vydání z počátku čtyřicátých let (ilustrace Karla Štěcha, 1942 či Václava Karla, 1940, oboje vícekrát reeditované), v padesátých letech i v nových cyklech (Václav Sivko, 1953; Emil Kotrba, 1959). Zároveň však neustává ani proces emancipace ilustrační tvorby od preference scéničnosti, lidovosti a venkova směrem k *vizualizaci fikčních světů*, jejichž referenci je *jedinečné čtení Kytice*. To do jisté míry platí už pro práce Ludmily Jiřincové, jež se vyvíjely od série litografií (1951) až po ilustrace doprovázející výbor z Erbenova díla *Poklad* (1958). Jsou to ilustrace zajímavé i z hlediska našich vstupních parametrů barvy, jasu a kontrastu. Dominují jim jemně modelované ženské postavy převážně v mlžné atmosféře s velmi jemnými přechody mezi vzdušnou a materiální (často rostlinnou) texturou (*Poklad*, *Lilie*), z níž se postavy „vynořují“. Konkrétní prostředí (interiér na počátku *Svatebních košil*) bývá jen naznačeno, a křesťanské symboly v něm rozmyty do neurčitosti (v tomto případě ovšem může být důvodem jak umělecký záměr, tak dobové ideologické okolnosti). Jak postřehl Vyhlídal (2014, 71–72), některé postavy se zdají obráceny do sebe, jako by svou situaci spíše reflektovaly. Náznorným příkladem je první ilustrace k *Svatebním košilím*: lampičkou jemně nasvícená statná dívka se splyvajícími tmavými vlasy se na klekátku nemodlí, nepláče, ale spíše rozjímá. V rozjímání je zastížen i nahý, do sebe schoulený Záhoř: silný, muskulózní, avšak ve své nahotě „odhalený“ i v přeneseném slova smyslu, zranitelný; jeho vlasy se už zdají srůstat s okolní vegetací. Tímto zpodobením aludujícím

13 Jako realistický tu pro zjednodušení označujeme v zásadě mimetický způsob výtvarné reprezentace, aniž by nutně znamenal racionalistický koncept světa, který by vylučoval postavy magické či zásvětní.

jak téma křesťanské, tak mytologickou metamorfózu včleňuje Jiřincová výjev do obou vrstev kulturní tradice.¹⁴

(U)tkvení postav v čase se na první pohled nezdá příliš souladné s razantním tokem děje Erbenových balad; jenže Jiřincová patří k autorům, kteří ilustrace záměrně osvobozují od nadvlády příběhu. Navíc pro jeden z podstatných aspektů fikčního světa balad našla nový výraz, či vlastně spíše důraz: už mnohokrát bylo připomenuto, že nositelkami životní tíže, událostí, strádání a bolesti – subjekty i objekty dějů jsou tu převážně ženy (Jirát, 1944; Macura, 1990; Mocná, 2017, a další). Logicky se tedy ve většině realisticky pojatých scénických ilustrací objevují jako hlavní jednající postavy v komunikaci nebo (inter)akci. Jejich ženskost bývá vyjádřena dlouhými vlasy a sukněmi, popřípadě ženskými prvky folklorně stylizovaného oděvu (šátky, čepce, šňerovačky, zástěry...). Pokud je v ilustracích ženská tělesnost nápadná, pak souvisí s celkovou výtvarnou stylizací (sošnost Procházkových postav, 1940b), nebo s onou mužsky přímočarou erotizací ženského těla (Krs, čtyřicátá léta, 2009). Možná první, kdo dokázal sklenout přitažlivost ženského těla se zmarem a samotou, byl Zdeněk Sklenář v ilustraci k baladě *Holoubek* (1942a). Jiřincová využívá svou techniku jemné modelace k tomu, aby svým ženským postavám dala vedle dětsky bezbranných tváří také oblé, měkce a bezbranně působící tělo (aniž by zcela vyloučila postavu mužskou). V ilustraci k *Pokladu* je objem postav modelován i slabým odleskem zlata a štíhloucká matka je tímto vyzařováním zjevně zaskočena: ochranný k sobě vine dítě a spíše bezděky si přitahuje šátek k bradě:

14. Není naším úkolem navrhnout či dokládat genetické vztahy ilustrací k individuálním dílům, modelům a směrům výtvarného umění, tento postup nejen přísluší, ale také přináší užitek historikům umění. Asociace s konkrétními díly navíc nepochybně vyvstávají v tomto procesu „pomaleho, blízkého intermediálního čtení“, nikoli nevyhnutelně v procesu běžné čtenářské recepce. Jejich zapojení do interpretačního procesu s sebou proto nese jisté riziko nadinterpretace. Přesto se jim v případě prací L. Jiřincové lze jen těžko ubránit: uvedená ilustrace *Svatěbních košil* se kompozicí i atmosférou vztahuje k několika podobám kající Maří Magdalény, jak je nacházíme v díle Georgese de La Tour ze třicátých až čtyřicátých 17. století. A byť je logicky prosté dalších ikonografických prvků, asociuje zpodobení Záhoře zase svatého Jeronýma rozjímajícího v pustině. Je ovšem třeba přiznat, že významový dopad identifikace takových vazeb spočívá jen v potvrzení tématu rozvažování či sebereflexe postav.

staré ženské gesto obrany proti nepohodě! Na další rozvinutí tématu ženské tělesnosti čekala ilustrovaná vydání *Kytice* téměř třicet let.

Historicky má čtení ženské role v *Kytici* dvě sociálně e(ro)tické dimenze: ženu v roli (hřešící) matky a (hřešící) manželky/milenky. Individuálnímu (tj. máchovskému) typu českého romantismu dominuje mužský subjekt. Vpravdě ženské čtení *Kytice* je především aktualizací odvislou od proměn chápání postavení i identity ženy (srov. Kynčlová, 2010), u nás z mnoha důvodů velmi pozvolných. Je to však čtení legitimizované právě onou převahou ženského elementu v baládách; zásadním způsobem do něj zasáhla Helena Konstantinová ilustracemi výboru z Erbenova díla *Znění zlatého zvonu* (1986).¹⁵ V její ilustraci k *Holoubkovi* můžeme stejně jako u Sklenáře spatřovat millaisovskou aluzi: na hladině se ale nevznášejí bohaté kadeře, nýbrž vlasy potrhané a roztržené, důsledek ženina zoufalství. Tvář připomíná dítě vyděšené situací, jíž sice zcela nerozumí, ale tuší, že je zlá. Ženino tělo se nadále zdá plynout, ale oděno v rubáši; z jedné strany uzavřeno v jakémsi vodním vaku, z druhé zrcadlově oválným balvanem: Jako by ta utrápená bytost nemohla uvěřit, že má být ještě takto rozdrčena, je-li už zdrčena svým proviněním. Konstantinová nechává prožitek viny fyzicky prolnout s trestem: zatímco voda měkce přijímá i vražednici, těžký kámen je znakem kolektivního odsudku, jímž Erben baladu uzavírá.

Její předchůdkyně Jřincová eliminovala akci a ženské postavy ukazovala vystavené většinou nespecifikované situaci: snad v této soustavě není možno spatřovat rezonanci jednoho ze základních filozofických principů *Kytice*, osudovosti, jíž člověk nemůže uniknout. Konstantinová postupuje synekdochicky: postavu zastupuje tělo, tělo zase jeho část, zvláště všude tam, kde je jeho celistvost narušena. Jak už bylo zmíněno,

15 Grafická úprava tohoto vydání je názornou ukázkou až příliš volného, ba neuznalého chápání ilustrací jako „výtvarného doprovodu“: barevné ilustrace k *Vrbě*, *Pokladu* a *Kytici* jsou koncentrovány na začátku mezi rozloženými položkami titulní strany (s. 2–3, 6–7, 14–15; snad z ekonomických důvodů na jednom archu?). V textu *Kytice* samé žádné ilustrace nejsou, objevují se bez jakékoli logiky až před dalšími oddíly výboru (oddíl *Písň* uvádí ilustrace k *Holoubkovi*, *Poznamenání* druhá ilustrace k *Vrbě*, oddíl *Z ostatní poezie* druhá ilustrace k *Holoubkovi*, oddíl s Erbenovým pojednáním o lidové písni a skurilní vzpomínkou uvádí ilustrace poněkud enigmatická, snad odkazující k oněm „bukům na pahorku“).

v tradičních scénicky pojatých ilustracích *Vrby* nacházíme buď poradu pána s čarodějnici (motiv spíše pohádkový), anebo ještě častěji osudový okamžik, kdy manžel kácí vrbu, jež začíná jevit ženskou podobu. Výtvarnice naopak v obou ilustracích akcentuje trvání, tiché a něžné spolubytí stromového kmene a ženského těla. V ilustraci ke *Zlatému kolovratu* zastupuje zohavené dívčí tělo zaoblené „torzo torza“, z něžž – se „rozlévá živobyť“ do tvaru andělských křídel.¹⁶ Jak už jsme konstatovali v návaznosti na nálezy M. Lenderové, kromě přímých pojmenování je tělesnost v Erbenových verších často implikována, spojená se strádáním a zraňováním těla. Konstantinová tuto složku plně využívá jako svůj interpretační klíč, a to i v pozitivním významu:

Zatímco ve starších ilustracích k *Pokladu* se opakovala reprezentace matky jako utrápené ženy, ať už dychtící po pokladu nebo trestané za svou nerozvážnost zoufalstvím, první pozitivní výjevy mateřského objetí nacházíme na přebalech vydání s ilustracemi Antonína Procházky a Josefa Hlaváčka (1941 a 1945; stejně jako amplifikace motivů tragických může být dobově motivována i volba nadějného námětu coby prvního setkání čtenáře s knihou). Připomeňme, že ve chvíli, kdy matka odnáší zachráněné dítě, se s ní s poklady začíná bořit a žena s úzkostí volá o pomoc k bohorodičce. V novějších vydáních obraz matky s dítětem v náručí aluduje či přímo imituje zobrazení madony.¹⁷ U Konstantinové jsou v této konstelaci obličeje matky i dítěte anonymizovány absencí

16 K vyjasnění problému by bylo třeba konfrontace s originály. Ve složce „Ilustrace“ v malířčině portfoliu <https://helenakonstantinova.cz/ilustrace/erben.html>, 23.06.2023, nacházíme k otištěné ilustraci *Zlatého kolovratu* komplementární a ve vztahu k cyklu výjimečnou malbu, na níž se ve světlém proudu vznášejí veliké oční bulvy, nadále bolestně vidoucí. Motiv vznášejících se, přísně hledících očí, s nimiž kontrastuje „prázdná“ dívčí silueta, zapojil do své ilustrace také Jindřich Pileček (2001); připomeňme zde, že portrétní siluety byly v období biedermeieru velmi oblíbené. Miloslav Huptych ve své koláži (2011) motiv vyloupenutých očí spojil s mučednictvím svaté Lucie. U obou autorů jsou však oči více prvkem jejich pestré motivicko-symbolické hry, u Pilečka zneklidňující, u Huptycha provokující, než poukazem k lidské tělesnosti.

17 Vícekrát, vždy ironicky až provokativně využívá tohoto námětu Pavel Růt (2002, v ilustraci titulní básně a balad *Svatební košile a Dceřina kletba*), v dekorativní folklorizující podobě nacházíme madonu také v pohádkově laděných ilustracích Míly Fürstové (2020).

očí¹⁸ a tělo přituleného maličkého děťátka splývá s matčíným. Ženina tvář pootočená k děťátku je zasažena prudkou září obřího zlatavého krystalu, jež můžeme chápat jako materializaci „krystalického bohatství“, jeho podstaty. Motiv krystalu¹⁹ – v autorčině díle ostatně frekventovaný a obvykle spíše pozitivním významem nadaný – rezonuje s Erbenovými verši možná silněji než dřívější detailní zobrazení nádherných síní: to, co matku oslňuje, nejsou jen truhlice se zlatáky či stříbrné poháry, ale neodolatelná emanace bohatství.

Ta se v baladě transformuje do ženinych představ lepšího života „jinde“: „měj se dobře, chyško, tady, / nebudu já v tobě žít!“, ba i jakéhosi názvuku „emancipace“, když se žena zřiká své role: „nejsemť již ta chudá vdova, / péči nesouc v noci ve dne“. Tento význam potvrzuje ve svém „vzdorném feministickém čtení“ Tereza Kynčlová (2011, 94), když zdůrazňuje, že tradiční patriarchální čtení *Pokladu* nepřipouští ani ženskou touhu po osamostatnění, ale ani míru ženské chudoby, a interpretuje proto matčino jednání jako mravní selhání. Oddělíme-li jeho jednotlivé aspekty, vidíme, že matka zaprvé opomíjí své dítě, prohřešuje se tedy proti své patriarchálním řádem určené „povinnosti“ (zatímco otec tak může učinit kdykoli). Zadruhé netouží jen po zmírnění chudoby, ale také po povýšení: „koupím sobě země, hrady, / co paní mě budou ctít“ (P); matku podle těchto slov tedy zasahuje nejen mamon, ale také pýcha. Jirátem (1944) identifikovaný „majestát zákona“ se tu tedy projevuje i v sociálním smyslu: matka je trestána také za to, že se povyšuje. V tomto smyslu balada přitakává jak Jirátovu přiřazení Erbenova

18 Může se tak odkazovat k zavírání očí před leskem pokladu, o němž bylo pojednáno výše. Absencí či jen náznakem očí se vyznačují i další ilustrace cyklu. Možná je trojí interpretace: zaprvé to není postup pro výtvarnici neobvyklý; zadruhé absence očí znamená potlačení výrazně individualizujícího prvku, a můžeme ji proto chápat jako vizuální protějšek obecnosti Erbenových postav; a zatřetí eliminace zraku zdůrazňuje jiné smysly a tělesnost (matčín dech v ilustraci titulní básně; větev-paže ženy-vrby v první a její ústa v druhé ilustraci: matka se s dítětem nevidí, ale bude s ním „rozprávět“).

19 Výtvarnou technikou i amplifikací zvýrazněný drahokam coby synekdochu pokladu najdeme také mezi ilustracemi Vladimíra Tesaře (1970), v nichž se řadí mezi variace klíčových motivů básní. Ještě ve chvíli, kdy ustaraná matka odnáší již klidně spící děťátko, vysílá za ni poklad svou září.

myšlení k *biedermeieru*, tak i *biedermeierovskému* chápání společenské hierarchie jako stabilní a měšťanstva jako významného stabilizačního faktoru: chudým je třeba prokazovat soucit a dobročinnost – znají-li své místo. Helena Konstantinová však eliminovala motiv trestu a do jednoho zobrazení spojila okamžik matčina „zasažení“ pokladem s pozdější chvílí tiché radosti z objetí znovunalezeného dítěte. „Mateřství biologické a sociální“ (podrobněji k těmto pojmům Kynčlová 2011, 98), a dodejme, i *biedermeierovsky* „ctnostné“, přesahuje ilustrátorka tím, že jedinečnou situaci postavy ukazuje jako obecnou emocionální zkušenost. Mateřská povinnost přisuzovaná matce „shora“ i její vykoupení skrze utrpení jsou překlenuty intimní sférou mateřské lásky, vyjádřenou zobrazením postav jako jednoho těla v teple červenavém tónu, jehož jemné vyzařování konkuruje oslnivé záři pokladu. Z těchto vlastností a jejich významů je zřejmé, že jas, světlo, šero a temnota jsou u Konstantinové dominantními prostředky reprezentace i signifikace.

Přestože tyto ilustrace na první pohled vyvolávají „lyrický“ dojem přítomnosti v jednom okamžiku, skrývají v něm často i „trvání“, způsob bytí; anebo naopak v shrnujícím zobrazení integrují dvě scény, jež odkazují k ději (*Poklad* či *Dceřina kletba*, v níž šikmé stupně mohou symbolicky značit rozlomení životních hodnot, ale také šibeniční schody) a zároveň odkazují i k obecné situovanosti lidské, totiž ženské bytosti. V tom se ilustrace H. Konstantinové sblížují s časově vzdálenými a výtvarně naprosto odlišnými přístupy souboru Sklenářova a Divišova. Všichni tři totiž uchopují základní principy Erbenova baladického světa, které literární věda tak často souhrnně vyznačují komplementárními dvojicemi či binárními opozicemi. Erben sám tyto principy zvýrazňuje připomenutím jejich kolektivní platnosti, často v závěru balad: tím je sblížuje s baladou lidovou, s její instrumentální, s Anželinou Penčevou bychom mohli říci „organizující“ funkcí (Penčeva, 2011, 25); alternativně se pro vyjádření této regulační funkce nabízí se i foucaultovský princip „dohledu a trestu“.

Výtvarníci Sklenář, Diviš, Jiřincová a Konstantinová ovšem tuto vazbu individua a kolektiva, subjektu a objektivního řádu transformují: soustřeďují se na jednotlivce, prostředí reflektující pravidla komunitního života deformují (Sklenář), nahrazují prostorem konstruovaným (Diviš), nebo ho zneurčitují (Konstantinová). Důvodem tohoto pojetí, ale

i cílem jejich vyjádření je *zásadní osamělost člověka v klíčových okamžicích existence*, tváří v tvář nenapravitelné vině, neutuchající bolesti a smrti. To samozřejmě neznamená, že jejich čtení Erbena je zcela oproštěno od křesťanského konceptu světa, který za bolest a pokání slibuje po smrti spásu. Nezapomínejme ale přitom, že ilustrace Sklenářovy a Divišovy vznikaly nebo se rodily v době, kdy se zásadně převracely hodnoty a zákonitosti lidského jednání.²⁰ V pojetí těchto interpretů se vykoupení jeví jako nejisté: lidská bytost je vydána na pospas světu, ať už je to vyjádřeno zranitelností těla, nosiče lidské mysli (Konstantinová), nepatrností lidské bytosti vůči možným hrůzám světa, které ji daleko přesahují (Diviš), nebo trvajícím odpovědností v situaci, již člověk přestal kontrolovat (Sklenář). To je způsob uvažování, který jednoznačně nepřítakává ani biedermeierovské, ani romantické vrstvě balad, nýbrž těží z jejich nadčasovosti a vydobývá z nich významovou vrstvu, již bychom – se vši obezřetností – mohli označit jako existenciální.

Prameny

Erben, K.J.

- (1924). *Kytice*. Ilustrace: V. Souček. Praha: Zemědělské knihkupectví A. Neubert.
- (1927). *Kytice z pověstí národních od Karla Jaromíra Erbena*. Ilustrace: J. Zrzavý. Praha: Dr. Otakar Štorch-Marién.
- (1928). *Kytice z pověstí národních*. Ilustrace: František Vrobel. Praha: Vojtěch Šeba.
- (1939). *Kytice z pověstí národních od Karla Jaromíra Erbena*. Frontispis: C. Bouda. Praha: Vladimír Pour.
- (1940a). *Kytice z pověstí národních*. Ilustrace: V. Karel. Praha: Vilém Šmidt.
- (1940b). *Kytice*. Ilustrace: A. Procházka. Brno: Jan Pojer.
- (1942a). *Kytice z pověstí národních*. Ilustrace: Z. Sklenář. Třebechovice pod Orebem: Antonín Dědourek.
- (1942b). *Kytice z pověstí národních*. Ilustrace: K. Štěch. Praha: Vilém Šmidt.
- (1944). *Kytice*. Ilustrace: J. Jareš. Praha: Rebcovo nakladatelství.

²⁰ Konstantinová své ilustrace vzniklé za totality vnímala jako „útočiště svobodné tvorby“ (v. 2011, <https://www.sanquis.cz/index1.php?linkID=art3689> (22.07.2023)).

- (1945). *Kytice z pověstí národních*. Ilustrace: J. Hlaváček. Železný Brod: Jaroslav Jiránek.
- (1953). *Kytice z pověstí národních Karla Jaromíra Erbena*. Ilustrace: V. Sivko. Praha: SNKLHU.
- (2001). *Kytice z pověstí národních*. Ilustrace: J. Pileček. Praha: Bonaventura.
- (2002). *Kytice z pověstí národních*. Ilustrace: P. Růt. Praha: Dokořán.
- (2013). *Kytice*. In: K. J. Erben: *Kytice. České pohádky*. Ed.: M. Otruba, T. Stejskal. Brno: Host.
- (2009). *Kytice z básní Karla Jaromíra Erbena*. Ilustrace: B. Krs. Plzeň: Galerie města Plzně.
- (2011). *Kytice*. Ilustrace: M. Huptych. Praha: Práh, s.r.o.

Výbory

Erben, K.J.

- (1920). *Svatební košile*. Ilustrace: V. Hofman. Praha: Zátíší, Knihy srdce i ducha; B.M. Klika.
- (1942c) *České balady, romance a legendy*. Ed. J. Hloušek. Ilustrace: P. Laichter. Třebechovice pod Orebem: Antonín Dědourek.
- (1952). *Svatební košile*. Ilustrace: A. Diviš. Praha: Vyšehrad.
- (1958). *Poklad*. Výbor; eds. R. Lužík, J. Křesálková, J. Kolář. Ilustrace: L. Jiřincová. Praha: Naše vojsko.
- (1959). *Kytice z pověstí národních*. Výbor, ed. V. Kamelský. Ilustrace E. Kotrba. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- (1986). *Znění zlatého zvonu*. Ed. K. Dvořák. Ilustrace: H. Konstantinová. Praha: Československý spisovatel.

Literatura

- Brand, J. (1974). *Bohumil Krs*. Plzeň: Západočeské nakladatelství.
- Čermák, K. (2003). *Soupis knižních vydání Kytice; Kytice a její nakladatelé; Kytice a její ilustrátoři*. In: *Kytice v nás. Sborník ke 150. výročí prvního vydání básnické sbírky Karla Jaromíra Erbena*. Ed. E. Bílková. Jičín: Městská knihovna Jičín, s. 16–43, 44–47, 48–61.
- Dabert, D. (2011). *Filmové adaptace romantických děl (Z polských a českých inscenáčních zkušeností)*. In: *Karel Jaromír Erben a úloha paměťových institucí v historických proměnách*, sv. 2. Eds. K. Piorecká, I. Navrátil. Semily: Státní okresní archiv, s. 195–210.
- Jindráček, V. (2019/2020). *K žánrovému systému prostředků Erbenovy Kytice*. „Český jazyk a literatura“, 70, 2019/2020, č. 1, s. 7–13.

- Jiráť, V. (1967/1944). *Erben čili majestát zákona*. In: V. Jiráť. *Duch a tvar*. Ed. K. Krejčí. Praha: Československý spisovatel, s. 129–148.
- Karkanová, H. (2002). *Antonín Procházka v ilustraci a grafice*. In: *Antonín Procházka 1882–1945*. Eds. J. Hlušíčka a další. Brno–Praha: Muzeum města Brna, Moravská galerie v Brně, Obecní dům, Praha, s. 143–157.
- Konstantinová, H. (2011). *Jak ochotit kouř. Rozmlouvala Irena Jirků*. „Sanquis“, č. 91, s. 14, <https://www.sanquis.cz/index1.php?linkID=art3689> (22.07.2023).
- Kynčlová, T. (2010). *Feministické vzdorné čtení a genderová analýza na příkladech z Erbenovy Kytice*. In: *Česká literatura v perspektivách genderu: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky. Jiná česká literatura (?)*. Ed. J. Matonoha. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Akropolis, s. 91–103.
- Lenderová, M. (2011). *Tělo, tělesnost a barvy v Erbenově Kytici*. In: *Karel Jaromír Erben a úloha paměťových institucí v historických proměnách*, sv. 2. Eds. K. Piorecká, I. Navrátil. Semily: Státní okresní archiv, s. 67–76.
- Mocná, D. (2017). *Možnosti literárněhistorické interpretace*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.
- Mukařovský, J. (1971/1936). *Protichůdci. Několik poznámek o vztahu Erbenova k básnickému dílu Máchovu*. In: *Cestami poetiky a estetiky*. Eds. K. Chvatík, B. Svozil. Praha: Československý spisovatel, s. 203–220.
- Penčeva, A. (2011). *Erben – problematický baladik a problematický romantik*. In: *Karel Jaromír Erben a úloha paměťových institucí v historických proměnách*, sv. 2. Eds. K. Piorecká, I. Navrátil. Semily: Státní okresní archiv, s. 25–33.
- Skálová, V. (2005). *Ilustrace k baladám Karla Jaromíra Erbena*. In: V. Skálová a T. Pospiszyl: *Alén Diviš 1900–1956*. Praha: Nadace Karla Svolinského a Vlasty Kubátové, s. 172–194.
- Šmahelová, H. (2011). *Karel Jaromír Erben: Mezi anachronií a mýtem*. In: H. Šmahelova. *V síti dějin literatury národního obrození*. Praha: Karolinum, s. 327–337.
- Šmejkal, F. (1984). *Zdeněk Sklenář*. Praha: Odeon.
- Tureček, D., a kol. (2012). *České literární romantično. Synopticko-pulzační model kulturního jevu*. Brno: Host.
- Vodička, F. (1990/1970). *K vývojovému postavení Erbenova díla v české literatuře: Sémantická intence Erbenovy poezie a její dvojí původ*. „Česká literatura“, roč. 38, č. 5, s. 385–404.
- Vyhliďal, M. (2014). *Ilustrovaná vydání Erbenovy Kytice v letech 1890–2012*. Diplomová práce (Mgr.). Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. Dostupné z https://theses.cz/id/a56fa2/vyhliďal_diplomka.pdf (29.6.2023).

- **ALICE JEDLIČKOVÁ** – senior researcher at the Institute of Czech literature, Czech Academy of Sciences, Prague. Research interests: diachronic poetics and theory of narrative (she is the editor of, and the main contributor to the 2022 collective monograph *Narativní způsoby v české próze 19. století (Narrative Modes of the 19th Century Czech Fiction)*, including description (co-author of the interdisciplinary inquiry *Viditelné popisy*, 2016; *Visible Descriptions: Visuality*,

Suggestivity and Intermediality); intermediality: transmediation as marker of cultural continuity (current article in “Poznańskie Studia Slawistyczne,” and in vol. 23, 2022), and genealogy of intermedial thinking (co-author of the diachronic survey in *Za obrysy média*, 2020; adapted as *Emerging Contours of Media*, forthcoming 2024).