

K problematike textovo-obrazovej metafory v obrazovej knihe *

IVETA GAL DRZEWIECKA – DANA LEŠKOVÁ

Pomenovaním *obrazová kniha* sa v našom prostredí zvykne označovať osobitý žáner kníh, ktoré kombinujú verbálnu a vizuálnu naráciu.¹ Hoci to nie je výhradnou podmienkou, obrazové knihy sú určené najmä detským čitateľkám a čitateľom. Z toho vyplýva aj ich menší rozsah (spravidla 32 – 48 strán), veľkorysá ilustrátorská výbava a, naopak, minimalistický, avšak myšlienkovy pregnantný text. Slovo a obraz sa na významovej výstavbe týchto fikčných textovo-obrazových naratívov podieľajú rovnocenne. Podávajú kompaktnú umeleckú výpoveď – na rozdiel od tradičných ilustrovaných kníh, v ktorých je text zvyčajne geneticky prvotný a svojbytný, od svojej výtvarnej interpretácie existenčne nezávislý. Tvorbu obrazovej knihy charakterizuje „totálny dizajn“; od počiatku býva projektovaná ako bimodálny znak a takto vystupuje aj v procesoch recepcie. Intermediálna povaha týchto žánrových foriem literatúry poskytuje tvorcom špecifické možnosti vzájomného kombinovania textu a obrazu. Zároveň prináša inovácie v rovine „čítania“, pretože daný typ lektúry v porovnaní s tradičnou ilustrovanou knihou organizuje literárny a výtvarný materiál odlišným spôsobom a jeho semiotická heterogenita si od čitateľa/diváka vyžaduje uplatnenie iných recepcných mechanizmov. Táto skutočnosť naznačuje potrebu odlišného i zložitejšieho spôsobu skúmania a teoretickej reflexie.

V súčasnej tvorivej produkcii v uvedenom žánri vznikajú „diela s filozofujúcim rozmerom“ (Stanislavová 2017, 150), ktoré tematizujú otázky ľudského bytia, hľadania vlastnej identity, medziludských vzťahov a podobne. Spôsob tvorivého uchopenia týchto tém v textovo-obrazových naratívoch možno označiť za *metaforický*, pokiaľ metaforu/metaforickosť chápeme v extendovanom terminologickom význame – ako myslenie v analógiách, ktoré sa môže navonok manifestovať v celom spektre analogizačných výrazových prostriedkov (bližšie napr. Krupa 1997; Bohunická 2013). Do tejto skupiny je popri atributívne definovanej metafore možné zahrnúť metonymiu, prirovnanie, alegóriu, symbol, personifikáciu, reifikáciu a ďalšie trópy, ktorými sa usúvzťažňujú dve entity na báze mapovania ich vnútorných (štruktúrnych, funkčných) podobností. Metaforický charakter produkcie v zmienenej žánrovo-tematic-

* Štúdia je čiastkovým výstupom z riešenia grantových projektov VEGA 1/0095/18 „Umelecká hodnota, trivialita, brak a gýč v literárnej, výtvarnej a hudobnej tvorbe pre deti a mládež“, APVV-15-0071 „Človek s hendikepom v literatúre pre deti a mládež“ a KEGA 011PU-4/2018 „Umelecké stvárnienie straty, smrti a bolesti v literatúre pre deti a mládež“.

kej oblasti podnecuje samotná povaha tematizovaných fenoménov, ktorých kognícia obsahuje výrazne subjektívny, často obťažne komunikovateľný rozmer. Metaforická expresia vo všeobecnosti poskytuje vhodné inštrumentárium na externalizáciu individuálneho poznania: po metafore siahame, „ak sa v bežnej skúsenosti nevieme alebo nechceme vyjadriť doslovne“ (Gáliková 2011, 29). V umeleckej výpovedi je metaforickosť zároveň výrazom antipozitivistického kognitívneho postoja, ktorý tvorcovi i recipientovi umožňuje aktívne, heuristické konštruovanie reality a jej zmyslu: „Keď básnici používajú metafory, predpokladáme, že tak robia preto, aby vypovedali niečo nové – alebo ‚vypovedali nevypovedateľné‘. Preto sú metafory kognitívne silnejšie než ‚bežné‘ používanie jazyka“ (Bal 2006, 149).

Predkladaná stať, ktorá je pokusom o interdisciplinárny prienik do textovo-obrazovej metaforiky, reaguje na skutočnosť, že prevažná časť teoretických úvah sleduje manifestácie metafory v rámci homogénnych systémov (Forceville 2016), najčastejšie jazyka a literárneho textu, a teda neposkytuje dostatočný analyticko-interpretatívny aparát na prieskum konštituovania a recepcie metafory v hybridnom médiu obrazovej knihy.² Riešenie vytýčenej problematiky konkretizujeme na *tematike smrti*. Opierame sa o knižné tituly dostupné v slovenskom alebo českom preklade, ktoré nám poskytli empirický materiál pre explikáciu a exemplifikáciu rôznych aspektov textovo-obrazovej metafory. Voľba tejto „ťažkej“ a „ťaživej“, v detskom svete stále tabuizovanej témy nie je náhodná, primárnym motívom nášho výberu však nie je prieskum axiologických rozmerov vytypovanej oblasti knižnej tvorby. Metaforickým vyjadrením (či už v médiu jazyka, alebo obrazu) sa dá vyhnúť doslovnosti, opisnosti alebo naturalizmu, a zároveň vyjadriť to, čo sa priamo vyjadruje iba ťažko. Smrť je mimoriadne abstraktným, (nielen) pre dieťa ťažko pochopiteľným a predstaviteľným javom. Z kognitívneho hľadiska ide o myšlienkový konštrukt – produkt ľudskej konceptualizácie skutočnosti. Vo fyzickej realite teda nemá nijaký konkrétny, zmyslovo vnímateľný náprotivok, je pozorovateľná iba cez svoje vonkajšie prejavy. Oproti iným abstraktným konceptom (napr. *číslo, láska, spoločnosť*) sa subjektívna konštitúcia konceptu smrti nemôže oprieť ani o bezprostrednú vnútornú skúsenosť: človek môže *vykonávať aritmetické operácie, byť zamilovaný, cítiť sa členom spoločnosti*, nemôže však *autenticky zažiť a reportovať stav vlastného konca a nebytia*. Aj keď žiaľ nad stratou blízkych či premýšľanie o posmrtnom živote sú reálne, samotná esencia smrti zostáva za hranicami ľudského poznania.

VONKAJŠIA REPREZENTÁCIA ABSTRAKTNÝCH KONCEPTOV

Ako možno vytušiť z počiatočnej úvahy, problematika metafory v textovo-obrazových naratívach implikuje na prvom mieste otázku ohľadom možnosti vonkajšej reprezentácie, „objektívizácie“ (spredmetnenia) abstraktných konceptov do intersubjektívne komunikovateľnej znakovnej podoby. Odpovede na ne sa nezaobídu bez zaujatia stanoviska k ich povahe a formovaniu v mentálnom priestore. Z konštruktivistickej perspektívy, ktorú najvýraznejšie reprezentujú pozície irealizmu a nominalizmu vo filozofii Nelsona Goodmana (1996), poznanie nie je pasívnym odrazom reality, ale jej aktívnym utváraním v ľudskej mysli. Poznávanie teda nie je objavovaním entít, vlastností, princípov, vzťahov a štruktúr, ktoré by existovali „osebe“ v onto-

logickom svete. Koncepty sú ako významové útvary bytostne závislé od percepčnej a kognitívnej aktivity poznávajúceho subjektu a ako také sú ukotvené v rámci referenčného rámca vytváranej „verzie sveta“.

Slovami sa dajú pomenovať mentálne reprezentácie hmotných objektov (napr. *dievča, pes, jablko*), ale aj abstraktných skutočností – konceptualizovaných stavov, dejov, vlastností či časopriestorových vzťahov (napr. *mladosť, pohyb, krása, hore*). Výpovede prirodzeného jazyka sú však ako „reprezentácie reprezentácií“ nutne reduktívne:

To, čo si říkáme, se stále nehybně vznáší mezi slovníkem a tím, co se pokoušíme sdělit a co sdělujeme stále nedostatečně. Slovo, jež je registrované ve slovníku, je v proudu řeči použito tak, že se nekryje s žádným ze svých kodifikovaných významů: všechny přesahuje, protože jeho jedinečné použití není nikdy souměřitelné s všeobecnou normou [...]: obojí tu musí být současně (Petříček 2014, 20).

Zvlášť to platí v prípade abstraktných konceptov: bývajú často vágne, tzv. *fuzzy pojmy* (napr. *mladosť, krása*), alebo spadajú medzi tzv. *primitívne pojmy*, ktorých význam je implicitný a zrozumiteľný aj bez ťažko realizovateľnej definície (napr. *bod, bolesť*). Ich včleňovanie v rámci kognitívnej štruktúry je do značnej miery intersubjektívne variabilné, pretože oproti konkrétnym pojmom ochotnejšie podliehajú subjektívnym asociáciám a kultúrnym konotáciám. Ak by sme chceli tieto skutočnosti priblížiť prostredníctvom témy avizovanej v úvode, slovo *smrť* z čisto vecného, lexikálneho hľadiska odkazuje na procesy vyhasínania a následného stavu vyhasnutia životných funkcií osoby alebo organizmu, jej/jeho trvalého a nezvratného zániku, všeobecnejšie aj na zničenie alebo ukončenie neživotných vecí, javov, dejov (bližšie napr. heslo [death], *English Oxford Living Dictionaries*). Koncept smrti je však v kognitívnej štruktúre subjektu kreovaný celým komplexom emócií, spomienok, predstáv, názorov, postojov, ktoré túto „biologickú“, pojmovo-abstraktnú definíciu presahujú svojimi väzbami ku konkrétnej skúsenosti človeka v interakcii s okolitým svetom.

Konkrétne-názorné myslenie sa tradične považuje za poznávací proces nižšieho radu. Ako však naznačujú teórie a empirické výskumy fungovania ľudskej mysle (napr. teória duálneho kódovania, Paivio 1971; teória mentálnych modelov, Johnson-Laird 1983; experimentálne výskumy obrazovej predstavivosti, Kosslyn 1994), mentálne reprezentácie utvárané na báze zmyslových vnemov (teda analógové predstavy) sú s mentálnymi reprezentáciami pojmovo-propozičnej povahy (ktoré sa obvykle stotožňujú s verbálnou symbolizáciou) prepojené v kognitívnych procesoch i vo výsledných pojmovo-asociačných sieťach. Sú vo vzájomne komplementárnom vzťahu, pričom „některým typům myšlení lépe slouží výrazové prostředky, které neobsahují diskrétní a arbitrární [t. j. v princípe jazykové] symboly“ (Ryanová 2015, 83). Vzhľadom na to, že predstavám dominujú väzby k vizuálnej modalite, v danej súvislosti sa často hovorí aj o *vizuálnom myslení*³ alebo *myslení obrazom* (Petříček 2009).

Na prvý pohľad je zjavné, že slovo a obraz poskytujú odlišné možnosti vonkajšej reprezentácie: niektoré myšlienky („typy informácií“) sa jednoduchšie a efektívnejšie vystihujú prostredníctvom zobrazenia, iné slovne, avšak ani jeden spôsob reprezentácie neobsahuje všetky znaky toho, čo zastupuje. Slová sa k označovanej rea-

lite vzťahujú (relatívne) arbitrárne, preto sú vhodnejšie na vyjadrenie generických a abstraktných myšlienkových obsahov. Zobrazenia sú zasa vzhľadom k zmyslovej skutočnosti (relatívne) analogické, motivované vonkajšou podobnosťou s označovaným objektom, a tak lepšie reprezentujú zmyslovo-konkrétne charakteristiky predmetov a priestorové vzťahy medzi nimi (Sternberg 2002). Pojem preto nie je možné podať v jednom vizuálnom koreláte (napr. *zobrazenie konkrétneho psa* exemplifikuje, ale nevyčerpáva *kategóriu pes*), podobne ani (relatívne) konkrétnu predstavu v jednom slove alebo jazykovom výroku. Abstraktné koncepty ako *choroba*, *radosť* či *smrť* nie sú priamo zobraziteľné, pretože v prísnom opticko-mimetickom zmysle možno zobraziť iba niečo, čo má pendant vo fyzickej realite (t. j. objekty a priestorové vzťahy, v prípade dynamického obrazu i časovo-pohybové relácie).

Vzťah zobrazenia k abstraktnému pojmu sa však dá zabezpečiť nepriamo – *metaforicky*, v zmysle, ktorý sme už naznačili v úvode. Abstraktný pojem je možné vyjadriť jeho vizuálnym indexom (k *pojmu smrť* symptomaticky referuje napr. *zobrazenie mŕtvol* alebo *lebky*; jej kauzálnym indexom je napr. *zobrazenie prázdnej stoličky*) alebo obrazovým symbolom s arbitrárne ustanoveným významom (napr. *zobrazenie zhasnutej sviečky*).⁴ Asociované významy abstraktného konceptu sa dajú zachytiť analógiami obrazovej formy (napr. *emocionálnu ťažobu smrti* môže vyjadrovať *abstraktná malba s ponurou farebnosťou*). Významy nefiguratívnych a formálnych charakteristík obrazu sú však v tomto prípade difúzne a hmlisté, pretože sú metonymicky inferované z kontiguitu (styčnosti) dvoch javov v skúsenostnej a kognitívnej štruktúre subjektu (tá istá *abstraktná malba s ponurou farebnosťou* môže rovnako dobre designovať *škaredé počasie*). Často sú od kontextu závislé až do takej miery, že si ich adekvátny výklad vyžaduje „poistenie“ či usmernenie verbálnou denomináciou (napr. názvom obrazu, autorským komentárom).

V histórii umenia sa ako hojne využívaná možnosť obrazového vyjadrenia abstraktných konceptov ukazuje ich figuratívne pripodobenie k živým bytostiam, veciam, prírodným javom, ktoré zodpovedá sémantickým operáciám personifikácie, antropomorfizácie, zoomorfizácie, reifikácie či naturifikácie (napr. *smrť* vyobrazená ako *postava s kosou zahalená v plášti*, *kostlivec*, *lebka s prekríženými hnátmi*, *čierny havran*). Hoci sú takéto „stelesnenia“ zvyčajne ukotvené ikonograficky, ich konkrétne obrazové realizácie môžu variovať v atributívnych detailoch, smerovať pozornosť k rozličným konotáciám abstraktného pojmu, a tým aj naplňať kognitívne funkcie kreatívnej, živej metafory.

Z tohto stručného, značne zjednodušeného kognitívno-semiotického náčrtu sa dá tušiť, že v textovo-obrazovej výpovedi (zvlášť, ak je témou niečo tak abstraktné a bytostné ako smrť) sa rozohráva hra zobraziteľných a nezobraziteľných aspektov slova, vypovedateľných a nevypovedateľných aspektov obrazu (bližšie pozri Drzewiecka 2013). Pojmy a predstavy, slová a obrazy vytvárajú odlišné schémy epistemickej organizácie sveta, v dôsledku čoho vzniká napätie medzi koncepciou a imagináciou: „slová [...] narážajú na neprekročiteľnú hranicu vypovedateľného. [Obraz sa pokúša] prostredníctvom viditeľného doplniť to, čo je z hľadiska vypovedateľného nemožné. [...] ukazuje to, čo sa dá len ukázať. [...] je obrazom, ktorý sa nedá previesť do reči“ (Michalovič 2014, 9).

TEXTOVO-OBRAZOVÁ METAFORA V OBRAZOVEJ KNIHE

Niektoré obrazové metafory sú pomerne explicitnými vizualizáciami existujúcich jazykových metafor (Forceville 2016), čo sa v ilustračnej interpretácii textu môže prejavovať ich trivialitou, ale napríklad aj komickými výrazovými kvalitami. Predpokladajme však, že metaforám vo filozofujúcom diskurze obrazovej knihy nejde o zdvojovanie literárnej výpovede a potvrdzovanie jej zmyslu redundanciou obrazu. Metaforizáciou sa tu uľahčuje porozumenie a súčasne poskytuje priestor pre tvorivé a meditatívne nahliadanie abstraktnej, kognitívne, emocionálne či inak náročnej témy.

V súčasnosti sa metafora najčastejšie definuje ako vzťah analógie medzi dvomi konceptmi alebo konceptuálnymi doménami (Lakoff – Johnson 2002; Fauconnier – Turner 2008; porovnaj napr. Steen 2010). Pre spresnenie je potrebné uviesť, že ide o *jednosmerný* vzťah medzi zdrojovou (*source*) a cieľovou (*target*) doménou (Lakoff – Johnson 2002), ktorý vyzýva k identifikovaniu totožností – kognitívne mapovaniu konkrétnych charakteristík zdrojovej domény, ktorými má byť pochopená, prežitá a objasnená spravidla abstraktnejšia, resp. menej poznaná cieľová doména. Ako zdôrazňuje napríklad Charles Forceville (2016), obe domény evokujú sieť črt a konotácií, predstáv, postojov, emócií a presvedčení, v tomto zmysle o nich treba uvažovať skôr ako o sémantických komplexoch. Metafory sú predovšetkým poznávacím nástrojom: „protože tak značné množství pojmu pro nás důležitých jsou buďto pojmy abstraktní, nebo nejsou v naší zkušenosti jasně vyhraněny (city, myšlenky, čas atd.), potřebujeme si k nim zjednat přístup s pomocí jiných pojmu [už konceptualizovaných zkušeností], jimž rozumíme jasněji (prostorová orientace, předměty atd.)“ (Lakoff – Johnson 2002, 131). Túto koncepciu metafory možno vzťahovať aj na vizuálne médium a špecifický druh obrazovej metafory, ktorú charakterizuje juxtapozícia alebo prepojenie dvoch zobrazení apelujúcich na diváka, aby odvodil ich implicitnú konceptuálnu väzbu (Chandler – Munday 2011).

Textovo-obrazová metafora, o ktorú sa zaujímate, je druhom multimodálnej metafory, pričom jej cieľová a zdrojová doména sú reprezentované v odlišných režimoch, resp. znakových modalitách (Forceville 2006). Mohlo by sa zdať, že zobrazenie v nej plní funkciu zdrojovej domény, sýti abstraktnejšie, ťažšie predstaviteľné pasáže literárneho textu svojou zmyslovou konkrétnosťou. Táto funkcia zobrazenia je v obrazovej knihe samozrejme prítomná – aj vzhľadom na ontogenetické predispozície detského adresáta, u ktorého prevláda konkrétne-názorné myslenie a ktorý disponuje zatiaľ iba obmedzenými čitateľskými kompetenciami. V textovo-obrazových fikciách však metaforické „skonkrétňenie“ prebieha v dvoch rovinách; nielen v rovine obrazovej, ale aj v rovine textu, pretože literárna narácia je už zo svojej podstaty typom figuratívneho diskurzu: tvaruje svet, v ktorom sa príbeh odohráva, ustanovuje jeho „materiálne objekty“ (aktéri, prostredie), tému rozvíja prostredníctvom dynamiky jeho časopriestorových premien (akcie postáv, prírodné udalosti a pod.).

V rámci skúmaného tematického okruhu obrazových kníh nadobúda smrť spravidla personifikovanú podobu *živej* bytosti, ktorá je súčasťou fikčného sveta príbehu; dokonca je obdarená ľudským vedomím, myslením, cítením a konaním, čím sa pri-

bližuje *ľudskému* skúsenostnému priestoru. Napríklad literárna zložka obrazovej knihy *Ja som Smrť* (Helland Larsenová – Schneiderová 2016, s. p.) je koncipovaná ako priama reč postavy, ktorá rozpráva o svojom poslaní: „Ja som Smrť. Prichádzam navštíviť drobné zvieratká s hebkou srstou, veľké zvieratá s chobotom či ostrými zubami. Môžem prísť skôr, než sa prebudia vtáky, alebo až po tom, ako vyjde slnko. [...] Niektorí zažnú, keď ma vidia prichádzať. Iní zatiahnu závesy a dúfajú, že ich obídem [...].“ Fyzickú podobu Smrti (rovnako aj priestor, ktorého existenciu implicitne predpokladáme z jej výrokov) je na báze textu možné rekonštruovať iba ťažko, len ako hmlistú a veľmi subjektívnu čitateľskú predstavu. Na stránkach knihy je Smrť vizualizovaná ako krehká bytosť v neurčitom odeve, ktorý pripomína tmavý plášť. Na kapucni má pripevné kvety *živých* farieb, po svete jazdí na ružovom bicykli, dotýka sa zvierat, nazerá ľuďom do ich domovov, mení svoju veľkosť. V obrazovej zložke knihy sa objavuje veľa ďalších figuratívnych prvkov, o ktorých sa text priamo nezmiňuje (najčastejšie sú to motívy lesného života, kvetinovej lúky, obydlia, pasáže a pod., ktoré disponujú bohatým symbolickým a evokatívnym potenciálom). Zahŕňa takisto mnoho iných aspektov výtvarnej formy (kompozičné usporiadanie, farebnosť, perspektíva a i.), ktoré môžu zostať nepovšimnuté, ale aj podrobené pokusom o verbálnu interpretáciu, teda konceptualizáciu. V istých momentoch sa zmysel obrazu dourčuje, objasňuje termínmi figuratívneho i nefiguratívneho jazyka (pomenovaním), inokedy sa zasa zdanlivo jasný význam obrazovej figúry spochybňuje alebo znejasňuje relevantným rámcom literárnej fikcie. Vzápätí sa však pozície textu a obrazu striedajú: zmysel textu sa ozrejmuje až pohľadom na zobrazenie fiktívneho sveta, alebo ho to, čo vidíme, naopak rozostreje, zneisťuje či popiera.

IMERZIA A INTERAKTIVITA V RECEPCII TEXTOVO-OBRAZOVEJ METAFORY

Recepciu metafory v textovo-obrazových fikčných naratívoch sa pokúsime naznačiť prostredníctvom recepčných mechanizmov imerzie a interaktivity, ktoré ponúka koncepcia Marie-Laury Ryanovej (2015). Autorka vymedzuje rozdiel medzi recepčným chápaním média ako „metafory sveta“ a „metafory hry na akoby“. V našom prípade ich budeme vzťahovať na obrazovú knihu. Vzťah komplementarity konkrétneho a abstraktného v rovinách obrazu a jazyka v obrazovej knihe je zároveň symetrický so vzťahom imerzívnosti a interaktivity v ponúkanom koncepte: „imerze je modus [...], při němž se vtěluje mysl; interaktivita [...] je zkušenost čisté mysli plující nad všemi konkrétními světy ve věčném univerzu sémantických možností“ (415). Hlavný rozdiel medzi nimi M. Ryanová pomenúva ako odlišnosť v preferovaní recepčného modu imerzívnosti (v pohltení svetom prezentovaným médium) na jednej strane – či modu interaktivity (vedomým prijatím pravidiel hry ponúknutých médium) na strane druhej. Autorka oba mody chápe ako vzájomne komplementárne:

To nepopírá, že některé [médiá] [...] se více podobají hrám [...] a jiné spíše světům [...]. I když je ale pro povahu textu [a obrazu] obvykle jedna metafora vhodnější než druhá, obě nabízejí úhel pohledu, z něhož lze zjistit věci, které jsou druhému hledisku neviditelné. [...] [Inak] nikdy neoceníme jazykové [a obrazové] hry, které se hrají ve světě textu [a obrazu], nebo světy, jimiž pomocí jazykové hry [a hry obrazu] manipulujeme (235).

Na tomto mieste sa pokúsime načrtnúť, akými recepcnými mechanizmami umožňuje obrazová kniha podvojnú stanovisko imerzívno-interaktívnej recepcie, teda recepciu obrazovej knihy ako „metafory sveta“ i „metafory hry“ zároveň. Je zrejme, že „komplementárnosť metafor [znamená] také to, že obě dimenze nemůžeme prožít najednou. Musíme se tudíž periodicky ponořovat nebo vynořovat, abychom splnili – a plně prožili – naši podvojnou roli člena světa textu [a obrazu] a hráče v [obrazovo-] textové hře“ (235).

Imerzíva (časová, priestorová, emocionálna) recepcia, pri ktorej nepocítujeme jazykovo-obrazovú reprezentáciu a médium je vnímané ako transparentné, nie je podľa autorky len negatívnym príznakom nerozlišujúceho, pohlcujúceho čítania, ale je zároveň i recepcnou nevyhnutnosťou čitateľského „vstupu“ do fiktívneho sveta tvoreného médium. Ako M. Ryanová uvádza, „[p]řekonání znaků je třeba odsuzovat jen tehdy, když [transparentnost média] způsobí jejich trvalý zánik, když je imerze tak hluboká, že znemožní návrat na povrch“ (210).

Čitateľský „vstup“ do textu a pohltie textom sú v prípade obrazovej knihy posilnené predovšetkým jej výtvarnou zložkou, ktorá je z hľadiska výrazových špecifik potencionálne imerzívnejšia ako textová zložka obrazovej knihy, pretože „[n]a rozdíl od obrazů, které diváka okamžitě teleportují do svého světa, umožňuje jazyk pouze pozvolný vstup do světa textu“ (152). Odlišná povaha slova a obrazu (ako hmotného objektu) podľa Davida Summersa vyvoláva aj ich odlišnú mieru imerzívnosti: „substituci matky *slovesm* nemůžeme jednoduše srovnávat se substitucí matky *objektem*“ (2005, 136). Obrazová zložka umožňuje jednoduchší recepcný vstup i do tých rovín myslenia, v ktorých je lineárna textová rekonštrukcia pre recipienta náročnejšia, ušetrí tak „čtenáři námahu při vytváření kognitivní mapy, a tím usnadn[í] mentální vizualizace, které podporují vtažení (*immersion*) čtenáře do díla“ (Ryanová 2010, 43). Autorka ďalej uvádza, že čitateľ sa v textovom naratívnom priestore orientuje inak ako v priestore obrazu:

[M]édia, která temporalizují tok informací, jako například jazyk a film, neusnadňují mentální konstruování prostorových vztahů, protože na rozdíl od obrazů a jevištního provedení dramatu, zobrazují objekty spíš postupně jeden po druhém než souběžně. [...] [N]eúplnosti v jazyce jako zprostředkovatel[i] prostorové reprezentace [můžu být] vykompenzované grafickou mapou narativního světa (42 – 43).

V obrazovej knihe posilňuje obrazová zložka taktiež ilúziu „trojdimenzionálnosti vlastnej svetu“ (plošná dvojrozmernosť obrazu je vnímaná ilúziou ako trojrozmerná), a tým prehliadanie znakovej povahy reprezentácie obrazu. Kategória priestoru môže mať svoju imerzívnú silu i v textovej zložke, no text vystupuje viac v podobe auto-referenčného znaku; keďže v skutočnom svete zjavný náprotivok nemá, zviditeľňuje predovšetkým jednorozmernosť reprezentácie (u neskúsených čitateľov je znaková podoba jazyka stále viditeľnou reprezentáciou). „Medialita média“ v obrazovej knihe je tak pocítovaná skôr na strane substancie jazyka, pretože je zjavnejšia ako v prípade reprezentácie obrazom. Recipient vďaka textovej zložke objavuje, že existuje niečo, čo je v prípade obrazovej knihy „vstupenkou do fikčného sveta“ a umožňuje „přemístovat čtenáře do alternativní reality“ (Ryanová 2015, 228).

(DE)METAFORIZÁCIA SMRTI V KONTEXTE DETSKEJ RECEPCIE OBRAZOVEJ KNIHY

Výber problematiky obrazovej knihy tematizujúcej smrť je opodstatnený aj vzťahom medzi možnosťami obrazovej knihy a špecifikami existenciálnej témy určenej detskému recipientovi. V textovej časti tejto skupiny obrazových kníh je rôznou mierou oslabená prirodzená naratívita prozaického textu v prospech „obraznosti“ a celkového spomalenia recepcie textovej zložky. Meditatívna rovina textu vyžaduje poetickjšiu recepciu, ktorá už nemá len jednoduchú linearitu vlastnú zjednocujúcemu naratívu, pretože „[v]nímání básně se [...] děje nikoli lineárně, jako jednosměrná cesta textem, ale spíše jako pohyb na houpačce, s jehož pomocí neustále procházíme textem tam a zpět“ (Riffaterre 1990 [Bílek 2003, 114]). Je zřejmé, že „poezie není imerzivní v takové míře jako narativ, protože její vztah ke ‚světu‘ je mnohem problematičtější“ (Ryanová 2015, 122). Táto problematickosť (obrazu i textu) v prípade tematizácie smrti poukazuje na nedokonalé „priléhání jazyka [či obrazu] na svět“ (225), no isté aspekty (ne)vyjadriteľnosti a (ne)zobraziteľnosti môžu v obrazovej knihe vďaka rozdielnym možnostiam konkretizácie a abstrahovania produktívne dopĺňať komplementárne výrazové prostriedky obrazu a textu.

Jazyková reprezentácia je v prípade týchto obrazových kníh často nápadná svojím neobvyklým použitím, čím je recipient vedený k tomu, že zároveň „nasleduje asociatívni konotace, [...] je pozorný k pnutí mezi slovy či obrazy a svými vlastními obsahy paměti“ (228), nielen k jednoduchej naratívnej následnosti. Vďaka neobvyklému usporiadaniu textu do krátkych riadkov pripomínajúcich verše, jazykovým hrám, ktoré skúmajú metaforický (nepriamy) spôsob použitia jazyka (recipovaný napr. ako humor), minimálnemu rozsahu textu, rôznym tematickým asociáciám, hromadeniu podnetov a pod. si dokáže recipient uvedomiť, že vnímané povstáva tiež z textu, jazykovej reprezentácie. Neskôr tak môže deautomatizovať i podobu obrazovej reprezentácie, napríklad súvislosti medzi textovou a obrazovou zložkou, experimentovanie so zápisom textovej zložky (tvarom, farbou, veľkosťou, čítaním zľava doprava na dvojstrane ako celku, inkrustovaním textu do obrazu atď.); tak je to napríklad v knihe *Děvčátko s kosou* (Stavarič – Schwab 2015). Rôzne obrazové demetaforizácie (doslovné transkripcie textu do obrazu), frazeologické (nepriame) jednotky v konfrontácii s priamym vyjadrením na rovine textu i obrazu fungujú prostredníctvom latentného humoru ako metaleptické (Genette 2005), antiiluzívne prostriedky.

V obrazovej knihe *Kačka, smrt' a tulipán* (Erlbruch 2013, s. p.) sú antiiluzívne napríklad vety: „Kačka na to nechcela ani pomyslieť. Hneď jej naskočila husia koža.“; „Niektoré kačky zasa hovoria, že hlboko pod zemou je Peklo, a keď si nebol dobrý, budú ťa tam opekať zaživa.“ V rovine obrazovej reprezentácie je to zasa tmavý tulipán ako atribút smrti podobný kose – Smrť ho ukrýva za chrbtom (v textovej zložke je prítomný len raz – v názve knihy), ďalej výraz tváre postavičky Smrti, ktorý skryte pozmeňuje význam textovej zložky, či tiež miznutie priestoru spolu s miznutím (smrťou) pozorovateľa a pod.

V prípade knihy *Anton a Jonatán* (Gaarder – Düzakin 2014) je v textovej zložke obrazovej knihy emocionálna i priestorová imerzia dosiahnutá postavou plyšového medvedíka ako nepersonálneho rozprávača. V obrazovej zložke knihy je perspek-

tíva vonkajšia (menej imerzívna), dejové scény sledujeme „okom kamery“ (je v nich obsiahnutý i plyšový medvedík).

V knižnej dilógii autoriek Elisabeth Helland Larsenovej a Marine Schneiderovej *Ja som Smrť* (2016), *Ja som Život* (2017) síce epizodické výjavy pozorujeme z pozície tvorcu zobrazenia (externá fokalizácia), no identifikovanie sa s postavou Smrti nám umožňuje hľadiť aj jej očami, teda pozorovať imerzívne, byť „vnútri obrazu“, súčasťou fiktívneho priestoru. Telesná imerzia je v obrazovej zložke týchto obrazových kníh posilnená i recepcným dojmom pohybu, ktorý je docielený zmenou perspektívy: zväčšovaním a zmenšovaním postavy – telesnou účasťou vo fikčnom svete obrazu sa s ňou totiž recipient identifikuje.

Upriamanie pozornosti na obrazovo-jazykovú reprezentáciu v obrazovej knihe nie je také silné, aby zabráňovalo recepcnej imerzii. Jednoduchý príbeh s oslabenou naratívitou textovej zložky môže byť čítaný aj ako nenáročný naratív bez hĺbavej reflexie, avšak recepcia knihy tým bude ochudobnená o viaceré významy. Bez obrazovej zložky by však bol text obrazovej knihy pravdepodobne odsúdený na recepcný nezáujem, pretože sa v nej jeho textovo-metaforická obraznosť ďalej rozvíja, produktívne rozširuje. M. Ryanová hovorí o troch podobách zapojenia do naratívu: „prostoro-ová imerze, totiž reakce na scénu; časová imerze, totiž reakce na zápletku; a emocionálná imerze, totiž reakce na postavy“ (2015, 150). Obraz (zobrazená scéna, priestor) ako ďalší imerzívny potenciál obrazovej knihy sa načas môže stať centrom recepcnej pozornosti namiesto záujmu o textový naratív. Recipientovi sa obrazová a textová zložka navyše odhaľuje postupne – počas časového rozvíjania naratívu, v následnosti obrazov, čím obe získavajú istú dynamiku (časový rozmer je fyzicky prítomný i v prevracaní listov obrazovej knihy). Obrazová zložka má však v sebe prítomné aj prvky nejednoznačnosti, mnohé recepcné podnety nasmerované do šírky ďalšieho interpretačného zmnožovania. Takto obe zložky (obrazová aj textová) vytvárajú napätie a možnosť výberu medzi recepcným pohybom vpred (naráciou) a možnosťou rozširovať a prehlbovať recepciu o ďalšie zmnožené podnety (textové či obrazové).

METAFORICKÁ FIKCIA A POZNANIE ONTOLOGICKÉHO SVETA

Ak by recipienti v mode metafory ako hry nedostali ani na chvíľu možnosť „ztratit vedomý materiálnosti jazyka a textového [analogicky i materiálnosti obrazu a obrazového] pôvodu referentů“ (229), ak by neustále reflektovali, že „pred nimi leží zkonstruovaná zápleтка [obrazová a textová metafora], a ne život sám“ (229), oslabili by sa ich recepcné možnosti splynutia so svetom obrazovej knihy a zároveň i záujem o tento svet, pretože „[p]otěšení z textu závisí na čtenářově ochotě uzátvorkovat objektivní znalosti a poddat se iluzi“ (229). Ak by bola metafora sveta úplne vytlačená metaforou textu ako hry, recepcia by ostávala len na povrchu. Napríklad v obrazovej knihe *Kamzíkův velký skok* (Rušar – Paľo 2016) naratívnu rovinu autori potláčajú a nekompensujú dostatočnou metaforickosťou výpovede na úkor pragmatického (didaktického) využitia textu, čo paradoxne odoberá obrazovej knihe možnosť imerzívneho zásahu recipienta.

Naopak, výhoda interaktívneho recipovania metafory ako hry spočíva v príležitosti vytvárať pluralitu možných svetov, v ktorých existujú aj vzájomne „nekom-

patibilní možné světy (například mylná přesvědčení, konflikt světonázorů různých postav, konflikt mezi touhami a skutečností, konflikt mezi upřímným a domnělým přesvědčením, úvahy postav o různých možnostech jednání)“ (Ryanová 2015, 306). To sa stáva dôležitým predovšetkým vtedy, keď má obrazová kniha vypovedať o ťažko prijateľnej a vnútorne tabuizovanej téme, akou je napríklad smrť. Odľahčujúci odstup metafory ako hry vytvára zároveň možnosť zhodnotiť a hlbšie pochopiť ťažko prijateľné či neprijateľné alternatívy, pretože prebiehajú v mode hry. Napríklad v knihe *Návšteva malého smrti* (Crowther 2013) je zblížený aspekt „hry“ a čítania: na prednej predsádke knihy hrá smrť bedminton s postavou naznačenou len nohami, ktoré neskôr stotožníme s postavou Evelíny. Na zadnej predsádke, keď hra skončí (doslovne i metaforicky), si spoločne čítajú knihu.

Metaforizácia témy smrti poskytuje (detskému) recipientovi koncept, ktorý je v istej diskrepancii k tomu, čo môže poznať z ontologického sveta. Imerzia sa zvyšuje i tým „jak moc čtenář potřebuje informace z textu pro své vlastní účely“ (Ryanová 2015, 132). Zároveň v recipientovi vzbudzuje latentné vedomie, že sa nemá čoho báť, nevyvoláva teda reakcie úplne totožné s emóciami podnietenými skutočnými situáciami (dokonca môže paralelne navodzovať potešenie). Emocionálna imerzia dokáže rovnako v obraze i v texte vzbudiť recepčný záujem o postavu a následná recepčná empatia k nej môže zmierniť negatívne individuálne či kultúrne konotácie (identifikácia s postavou smrti v podobe dieťaťa). V niektorých prípadoch je recipient uchránený od prílišnej emocionálnej tenzie a emocionálnej investície (potreby vyriešiť problém) napríklad aj možnosťou interpretovať záver ako pre neho menej bolestný. Ak obrazová kniha súčasne ponúka divergentné recepčné možnosti, nemusí čeliť emócii sklamaní z očakávaného dobrého konca príbehu. Napríklad v knihe *Anton a Jonatán* (Gaarder – Düzakin 2014) si dieťa záver príbehu nemusí vysvetliť ako smrť, ale len ako dočasnú neprítomnosť, ktorá smrť hlavnej postavy nepriamo zastupuje.

Detská recepcia je prístupnejšia imerzii, z vývinového hľadiska deti rozdiel medzi „akoby“ a realitou chápu veľmi skoro (pred štvrtým rokom života). Imerzia v interakcii hry na „akoby“ je zároveň posilnená tým, že deti si nie sú dostatočne isté tým, akými pravidlami sa riešia premeny medzi skutočnosťou a fantáziou (Ryanová 2015, 185), čím sú pripravené očakávať zmenu v každom momente, a sú tak recepčne otvorenejšie. Nakoniec i „hračky [sú] rekvizity, ktoré deti v rámci hry považujú za niečo iného“ (Walton 1990 [Koten 2013, 65]). V tomto zmysle nie je rozdiel medzi ich recepciou a „fikčným textom, ktorý v rámci hry čtenář připisuje (jinak fiktivnímu) vypravěči a dobrovolně předstírá, že čte vyprávění skutečného člověka o reálných událostech“ (65). O analógii detskej hry a recepčných mechanizmoch fikcie uvažujú viacerí autori (pozri napr. Summers 2005).

V obrazových knihách tematizujúcich smrť práve jazykovo-obrazová podvojná naratívni a úvahovosť umožňuje rozvinúť medzi autorom (autormi) a čitateľom/divákom tvorivé partnerstvo. Recipienta vďaka špecifickým možnostiam obrazu i textu v obrazovej knihe nepohlí len jej svet (imerzia), zároveň bude schopný aj subtilnej interakcie, ktorá môže mať rôzne podoby (napr. produkovanie nových významov, performatívny, afektívny i materiálny rozmer a pod.). Iné textovo-obrazové médiá sú z hľadiska imerzívno-interakčného vzťahu komponované odlišne.⁵

Mnohoznačnosť i vizuálnu odlišnosť po sebe idúcich obrazov v obrazovej knihe dokáže prepojiť a skrátiť elipsou (ako šev) jej textová zložka. Túto funkciu môže mať napríklad názov textu, ktorý je prítomný i v netextových obrazových knihách, meno postavy, textové nápisy a pod. V iných prípadoch zase obrazová zložka dodáva kľúč k interpretácii textovej časti obrazovej knihy. V netextovej knihe *Dědečkové* (Čech 2011) majú textový názov len jednotlivé príbehy a v bublinách sa namiesto textu nachádza obraz. Výtvarná zložka obrazovej knihy je oproti bežnej ilustrácii frekventovanejšia, súvislosť jednotlivých obrazov ako sekvencie je väčšmi vnímaná ako naračná, no pre polysémantickosť obrazu nie až v takej miere ako v prípade typického komiksu. V recepcii obrazovej knihy nás výtvarná zložka síce naratívne posúva vpred, súčasne nás však bohatstvom interpretačných podnetov aj brzdí. Jej textová zložka pohyb vpred spomaľuje: predpokladá naše zastavenie pri neobvyklých (nepriamych, metaforických) textových „obrazoch“, mozaike rôznych podnetov, sledovaní vláskien tematickej súvislosti; urýchljuje ho ale krátkosťou textu, jeho minimalizovaním, jednoduchosťou príbehu.

ZÁVER

Tvorivé experimenty textovo-obrazových naratívov preverujú nielen možnosti a limity dvoch režimov reprezentácie, ale aj prepojenia pojmových a názorných obsahov ľudskej mysle, jej konceptuálnych a asociatívnych sietí. Imaginovaním čítaného a konceptualizáciou videného v nich dochádza k oscilácii textových a obrazových znakov medzi pozíciami zdrojovej a cieľovej domény metafory, striedavej saturácii konceptu predstavou a predstavy konceptom. V pseudoreferenčnom médiu fikcie môžu byť tematizované nielen jednoznačné relácie medzi konceptmi, ale aj medzi-konceptové relácie obsahujúce napätie a zamerané proti skúsenostným stereotypom, rovnako aj skúsenosti, ktoré ešte nie sú konceptuálne stabilizované, či predkonceptové skúsenosti v možných konceptuálnych aspektoch (Stierle 2001). Umelecké témy a námety, ktoré majú iniciačný potenciál v existenciálnej rovine, tak cez imaginárne svety sprístupňujú cesty k poznávaniu skutočného sveta i samého seba.

POZNÁMKY

- ¹ Cudzojazyčné ekvivalenty *picture book* a *Bilderbuch* sa v inonárodných prostrediach používajú s väčšou mierou voľnosti na označenie kníh s výrazným podielom obrazovej zložky. V rámci druhu sa niekedy rozlišujú ďalšie typy obrazových kníh fikčného i nefikčného charakteru (pozri napr. webovú stránku *Guide to Picture Books*). Definovanie *obrazovej knihy* a kritériá, ktoré ju odlišujú od ilustrovanej knihy, nie sú celkom vyhranené a naďalej predstavujú predmet odborných diskusií.
- ² Problematike metafory v nejazykových médiách (resp. semiotických systémoch) je venovaná historicky menšia pozornosť. V súčasnom interdisciplinárnom mapovaní vzťahu jazyka a obrazu sa vizuálnych aspektov metafory dotýkajú napríklad teoretické práce Williama J. T. Mitchella (2017), Mieke Bal (2006), Davida Summersa (2005), Nelsona Goodmana (2008) a ďalších.
- ³ Termín v umenovednom diskurze etabloval psychológ umenia Rudolf Arnheim (1969).
- ⁴ Pripomeňme, že Charles Sanders Peirce (1997), autor trichotomickej typológie znakov založenej na vzťahu *representamentu* (externej značky) s označovaným objektom, považuje väčšinu znakov za typologicky zmiešanú, s prvkami ikonickými, indexickými i symbolickými, z ktorých však vždy niektorý typ prevažuje.

- ⁵ Napríklad v prípade komiksu je imerzívnosť posilnená aj textovou zložkou média (ak je jazyk zapísaný v bublinách ako reč postáv, ktorá graficky vychádza z úst postáv, plní i funkciu zblížovania jazykovej reprezentácie so skutočnosťou a tiež textu a obrazu). Thierry Groensteen hovorí o verbálnej funkcii v komikse aj ako o realistickej: „[K] verbálni aktivity postáv se pojí jakýsi efekt reálnosti, a to z toho jednoduchého dôvodu, že v živote lidé proste hovoří“ (2005, 154). Vizualna zložka obrazovej knihy je oproti konvencionalizovanému komiksovému obrazu zmnosená, menej jednoznačná, rozbiehavejšia a recepcne náročnejšia.

PRAMENE

- Crowther, Kitty. 2013. *Návštěva malé smrti*. Prel. Tereza Horváthová. Praha: Baobab.
- Čech, Pavel. 2011. *Dědečkové*. Praha: Albatros.
- Erlbruch, Wolf. 2013. *Kačka, Smrt a tulipán*. Prel. Ján Gavura. Prešov: Občianske združenie Sniečkovo.
- Gaarder, Jostein – Akin Düzakin. 2014. *Anton a Jonatán*. Prel. Jarka Vrbová. Praha: Albatros.
- Helland Larsenová, Elisabeth – Marine Schneiderová. 2016. *Ja som Smrt*. Prel. Eva Lavříková. Uloža: Knižná dielňa.
- Helland Larsenová, Elisabeth – Marine Schneiderová. 2017. *Ja som Život*. Prel. Eva Lavříková. Uloža: Knižná dielňa.
- Rušar, Daniel – Luboslav Paľo. 2016. *Kamzíkův velký skok*. Praha: Portál.
- Stavarič, Michael – Dorothee Schwab. 2015. *Děvčátko s kosou*. Prel. Michaela Škultěty. Praha: Portál.

LITERATÚRA

- Arnheim, Rudolf. 1969. *Visual Thinking*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- Bal, Mieke. 2006. *A Mieke Bal Reader*. Chicago – London: The University of Chicago Press.
- Bílek, Petr A. 2003. *Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu*. Brno: Host.
- Bohunická, Alena. 2013. *Variety metafor*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave.
- Drzewiecka, Iveta. 2013. *Grafopoetika: k estetickým a poetologickým aspektom grafickej vizualizácie básnického textu*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove.
- English Oxford Living Dictionaries*. Dostupné na: <https://en.oxforddictionaries.com> [cit. 24. 7. 2018]
- Fauconnier, Gilles – Mark Turner. 2008. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- Forceville, Charles. 2006. „Non-verbal and Multimodal Metaphor in a Cognitivist Framework: Agendas for Research.“ In *Cognitive Linguistics: Current Applications and Future Perspectives*, ed. Gitte Kristiansen et al., 379 – 402. Berlin – New York: Mouton de Gruyter.
- Forceville, Charles. 2016. „Pictorial and Multimodal Metaphor.“ In *Handbuch Sprache im multimodalen Kontext*, ed. Nina-Maria Klug – Hartmut Stöckl, 241 – 260. Berlin – New York: Mouton de Gruyter.
- Gáliková, Silvia. 2011. „Metafora v kognitívnom modelovaní.“ *World Literature Studies* 20, 3: 28 – 40.
- Genette, Gérard. 2005. *Metalepsa: od figúry k fikcii*. Prel. Andrej Záthurecký. Bratislava: Kalligram.
- Goodman, Nelson. 1996. *Způsoby světatvorby*. Prel. Vlastimil Zuska. Bratislava: Archa.
- Goodman, Nelson. 2008. „Sedm výhrad proti podobnosti.“ Prel. Jakub Stejskal. *Aluze: revue pro literaturu, filozofii a jiné* 12, 2: 65 – 70.
- Groensteen, Thierry. 2005. *Stavba komiksu*. Prel. Barbora Antonová. Brno: Host.
- Guide to Picture Books* (webová stránka). Dostupné na: <http://www.prattlibrary.org/locations/children/index.aspx?id=4116> [cit. 14. 5. 2018]
- Chandler, Daniel – Rod Munday. 2011. „Pictorial metaphor“ (heslo). In *A Dictionary of Media and Communication*. Oxford: Oxford University Press. Dostupné na: <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100326355> [cit. 14. 5. 2018]

- Johnson-Laird, Philip N. 1983. *Mental Models: Toward a Cognitive Science of Language, Inference and Consciousness*. Harvard: Harvard University Press.
- Kosslyn, Stephen M. 1994. *Image and Brain: The Resolution of the Imagery Debate*. Cambridge: MIT Press.
- Koten, Jiří. 2013. *Jak se fikce dělá slovy*. Brno: Host.
- Krupa, Viktor. 1997. „Podobnosť ako základ metafory?“ *Jazykovedný časopis* 48, 2: 81 – 88.
- Lakoff, George – Mark Johnson. 2002. *Metafory, kterými žijeme*. Prel. Mirek Čejka. Brno: Host.
- Michalovič, Peter. 2014. „Takmer neviditeľný pásik.“ In *Obraz a slovo/Slovo a obraz*, Miroslav Petříček, 6 – 10. Bratislava: Slovart – Vysoká škola výtvarných umení.
- Mitchell, William J. T. 2017. *Teorie obrazu*. Prel. Ondřej Hanus – Lucie Chlumská – Andrea Průchová. Praha: Karolinum.
- Paivio, Allan. 1971. *Imagery and Verbal Processes*. New York: Holt – Rinehart – Winston.
- Peirce, Charles Sanders. 1997. „Grammatica Speculativa.“ In *Sémiotika: Ch. S. Pierce, C. K. Ogden & I. A. Richards, Ch. W. Morris, H. B. Curry*, ed. a prel. Bohumil Palek, 29 – 154. Praha: Karolinum.
- Petříček, Miroslav. 2009. *Myšlení obrazem*. Praha: Herrmann a synové.
- Petříček, Miroslav. 2014. *Obraz a slovo/Slovo a obraz*. Ilustrované dielami Rudolfa Filu. Bratislava: Slovart – Vysoká škola výtvarných umení.
- Ryanová, Marie-Laure. 2010. „Narativní prostor.“ Prel. Veronika Čurdová. *Aluze: revue pro literaturu, filozofii a jiné* 14, 3: 38 – 46.
- Ryanová, Marie-Laure. 2015. *Narativ jako virtuální realita: imerze a interaktivita v literatuře a elektronických médiích*. Prel. Eva Krásová. Praha: Academia.
- Stanislavová, Zuzana. 2017. „Zahraničná poézia a próza pre deti a mládež v slovenských prekladoch od 60. rokov minulého storočia po súčasnosť.“ In *Text a ilustrácia v prekladovej tvorbe pre deti a mládež na Slovensku: od 60. rokov 20. storočia po súčasnosť*, ed. Zuzana Stanislavová, 11 – 166. Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity.
- Steen, Gerard. 2010. „Metaphor“ (heslo). In *Ryan Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, ed. David Herman – Manfred Jahn – Marie-Laure Ryan, 305 – 307. London – New York: Routledge.
- Sternberg, Robert J. 2002. *Kognitívni psychologie*. Prel. František Koukolík. Praha: Portál.
- Stierle, Karlheinz. 2001. „Co je recepce u fikcionálních textů.“ In *Čtenář jako výzva: výbor z prací Kostnické školy recepční estetiky*, ed. Miloš Sedmidubský – Miroslav Červenka – Ivana Vízdalová, prel. Ivana Vízdalová – Miroslav Červenka, 199 – 242. Brno: Host.
- Summers, David. 2005. „Reálná metafora: pokus o novou definici ‚konceptuálního‘ zobrazení.“ In *Vizuální teorie: současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*, ed. Ladislav Kesner, prel. Ladislav Kesner – Lucie Vidmarová, 121 – 154. Jinočany: Nakladatelství H&H.

Picture book. Text-pictorial narrative. Text-pictorial metaphor. Reception. Cognitive aspects.

The article deals with the issue of metaphor in the semiotically heterogeneous medium of picture books. The contemporary production of books in the genre of fictional text-pictorial narratives is characterised by a philosophical point of view on ontological topics. The metaphorical way of their expression makes more abstract thoughts, less known realities or non-conceptualised experience accessible by means of more concrete “terms” of figurative language and depiction. In order to solve this issue, we focus on explicating and exemplifying the topic of death. Our research is based on outlines of possibilities and limits of external representation of abstract concepts by means of text and picture. We analyse the text-pictorial metaphor and reciprocal alternation of texts and pictures in the positions of its target and original domain. The reception of the text-pictorial metaphor is explained by receptive mechanisms of immersion and interactivity – by the distinction between the “world” metaphor and metaphor “as game”, which is provided by Marie-Laura Ryan’s approach.

Mgr. Iveta Gal Drzewiecka, PhD.
Kabinet výskumu detskej reči a kultúry
Pedagogická fakulta
Prešovská univerzita v Prešove
Ul. 17. novembra 15
080 01 Prešov
Slovenská republika
iveta.drzewiecka@unipo.sk

Mgr. Dana Lešková, Ph.D.
Katedra komunikačnej a literárnej výchovy
Pedagogická fakulta
Prešovská univerzita v Prešove
Ul. 17. novembra 15
080 01 Prešov
Slovenská republika
danka.leskova@unipo.sk