

William Hogarth a konverzácia *

ADAM BŽOCH

Ústav svetovej literatúry SAV, Bratislava

ABSTRAKT

Rytina anglického žánrového a satirického maliara a grafika Williama Hogartha (1697–1764) *A Midnight modern Conversation* patrí už od čias svojho vzniku (1733) k často komentovaným a interpretovaným umelcovým dielam. Na pozadí dvoch podrobných dobových komentárov tejto rytiny, pochádzajúcich od Georga Christopa Lichtenberga (1786 a 1794), obracia štúdia pozornosť na doteraz málo tematizované Hogarthovo zobrazenie spoločenskej družnosti z hľadiska teórií konverzácie, resp. družnosti v 18. storočí a z hľadiska filozofie ľudskej prirodzenosti (prírody).

Medzi satirickými rytinami anglického výtvarného umelca Williama Hogartha (1697–1764) nachádzame jednu z roku 1733, ktorá má v názve konverzáciu – *A Midnight modern Conversation*. Hogarthov výjav, označovaný niekedy aj ako „Punčová spoločnosť“, bol od polovice 18. storočia natolko rozšírený a populárny, že ešte za výtvarníkovho života i krátko po jeho smrti buď ako celok, alebo v podobe fragmentov zažil podľa všetkého viacnásobnú európsku remedializáciu v rytinách ďalších umelcov, na obálkach pamfletov, na divadelnom javisku a zrejme aj v kabinete voskových figurín – zobrazením viacerých postáv z tohto grafického listu v životnej veľkosti. Východiskom Hogarthovho grafického listu je výtvarníková maľba z roku 1732 s rovnakým názvom.

Hogarthovu medirytinu vysvetľoval v rokoch 1786 a 1794 v rámci svojich cyklov venovaných výkladu výtvarníkovho grafického diela nemecký osvietený filozof Georg Christoph Lichtenberg (1742–1799), ktorý obrátil pozornosť tak na kompozičné a štýlové prvky Hogarthovho diela, ako aj na realitu, nachádzajúcu sa takpovediac „za“ týmto dielom. Hoci Lichtenberg, ktorý interpretoval dohromady dvadsaťosem Hogarthových grafických listov a výtvarných sérií, nebol jediným a ani prvým

* Štúdia vznikla vďaka podpore Operačného programu Výskum a vývoj pre projekt: Európske dimenzie umeleckej kultúra Slovenska (kód ITMS 26240120035) Ministerstva školstva, vedy, výskumu a športu SR, spolufinancovaného zo zdrojov Európskeho fondu regionálneho rozvoja.

This contribution is the result of the project implementation: European dimensions of the artistic culture in Slovakia supported by the Research and Development Operational Program funded by the ERDF.

vykladačom diela tohto výtvarníka,¹ jeho interpretácie sa dodnes považujú za najvýznamnejšie, no zároveň aj za jeden z vrcholov hermeneutiky výtvarných diel v 18. storočí, a to aj napriek tomu, že v očiach kritikov musí jeho metóda asociatívneho výkladu občas čeliť obvineniu, že Lichtenberg niekedy „našiel v Hogarthových dielach zámery, na ktoré by sám nepomyslel“² – to znamená, že sa niekedy odklonil od „vykladania“ a podľahol pokušeniu „vkladania“ významu do diela, ktorý v ňom nemusí byť reálne prítomný. V prípade záujmu o Hogarthovo stvárnenie fenoménu konverzácie bude však azda aj napriek tejto výhrade možné oprieť sa pri úvahe nad jeho *A Midnight modern Conversation* o Lichtenbergove komentáre, a to jednak vďaka interpretovmu citu pre jednotlivé významové vrstvy výtvarných detailov, jednak práve vďaka asociatívnosti jeho výkladu; asociatívnosť, resp. imaginatívnosť Lichtenbergových interpretácií sa javí ako nevyhnutný predpoklad pre prístup k samotnému javu konverzácie ako ústrednej zobrazenej činnosti, ktorá na Hogarthovej medirytine poskytuje len veľmi obmedzený semiotický priestor pre presnejšie uchopenie tohto diania, odohrávajúceho sa v rovine reči, resp. v interakcii slova a tela v dvojrozmernom priestore.



William Hogarth: *A Midnight modern Conversation* (1733)

V názve Hogarthovej medirytiny figuruje síce konverzácia ako centrálné dianie, no doteraz jej ako osobitnému fenoménu prakticky nikto nevenoval patričnú interpretačnú pozornosť. Pokiaľ ide o samotný názov grafiky, Lichtenberga zaujal u Hogartha oveľa väčší problém času, ktorý tu vystupuje ako viacnásobný paradox „polnoci“, času na hodinách (štvrtá ráno) a reálneho času, resp. svetelných pomerov

v uzatvorenej miestnosti (interpret poukázal na to, že hodiny podľa všetkého meškajú a výtvarník zachytil jemnou svetelnou symbolikou neskorší čas – pravdepodobne desiatu hodinu – na čo môže poukazovať svetlá škvrna na ciferníku), čo implikuje excesívne predĺženie družného posedenia ďaleko do rána. Lichtenberg venoval takisto len veľmi letmo pozornosť priestoru, v ktorom sa dianie na grafickom liste odohráva. V prvej verzii autorovho komentára z roku 1786 figuruje ešte ako názov Hogarthovej grafiky *Mitternachts-Club*,³ čo poukazuje na uzatvorenú pánsku spoločnosť anglického klubu, ktorá sa tu zo sociologického hľadiska vyznačuje pomerne vysokou heterogénnosťou. V oboch verziách Lichtenbergovho komentáru nachádzame postreh, že „zmiešanějšía spoločnosť bez žien ako táto je sotva mysliteľná“.⁴ Sociologicky významná neprítomnosť ženského prvku v anglickom pánskom klube je zároveň (druhotne) zodpovedná za to, na čo sa konverzácia v uzatvorenej spoločnosti klubu ako pánska jazda napokon hrozí zvrhnúť, alebo na čo sa aj naozaj zvrhne – na bezuzdnú pijatiku. Samotný pojem „conversation“ je tu vďaka tejto skutočnosti rovnako paradoxný ako pojem „midnight“ – podobne totiž, ako grafika nezobrazuje skutočné *polnočné* posedenie, rovnako málo zobrazuje konverzáciu ako „krásny“ alebo „dobrý rozhovor“, teda najmä ako distingvovanú a kultúrnu verbálnu zábavu⁵ a prináša skôr obraz opitosti „do nemoty“, alebo v najlepšom prípade lalot opilcov, vykrikovanie, prípadne viac či menej nástojčivé monológy, no popri tom žiaden náznak pozornosti, ktorú by počúvajúcí venovali rečníkom. Aká konverzácia je teda na Hogarthovom liste zobrazená?

V zásade máme dve možnosti, ako vzhľadom na zobrazené dianie chápať pojem „conversation“ v titule Hogarthovho grafického listu: buď čisto satiricky, a tým v spojení s pojmom „modern“ opäť paradoxne (Lichtenberg toto spojenie prekladá vo svojom druhom komentári ako „Unterhaltung im neuesten Geschmack“), čo sa dlhý čas považovalo za intendovaný zmysel autorovho diela, alebo hodnotovo tolerantnejšie a viac v smere súčasného anglického „conversation“ ako akýkoľvek neviazaný rozhovor so zosilneným dôrazom na tradičné „bytie spolu“ („con-versatio“), pri ktorom reč nemusí zohrávať kľúčovú úlohu.

Výrazná moralistická tendencia, obsiahnutá v prvom – rýdzo satirickom – pohľade, prináša ak nie priamo predstavu zlyhávajúcej verbálnej komunikácie, tak aspoň obraz úpadku formy tzv. krásneho rozhovoru, ako sa chápal od talianskej renesancie (s rekurzom na antiku) až po francúzske konverzačnú kultúru 17. a 18. storočia; rozdrenie zobrazenej spoločnosti v dôsledku alkoholizácie ide ruka v ruku s individualizáciou hovoriacich a mlčiach, no zároveň regresívne so stratou ich individuálnej totožnosti v opitom stave; Hogarthovi súčasníci sa v jednotlivých postavách na liste usilovali hľadať nielen typy, ale v dvoch prípadoch, ako spomína Lichtenberg, sa im podľa všetkého darilo nájsť aj portréty konkrétnych osôb, hoci sám umelec nepodal v tomto smere nijaký komentár. Grafika teda v každom prípade satiricky znázorňuje, nakoľko sú nielen spoločenské typy, ale v očiach súčasníkov aj celkom konkrétni jednotlivci v anglickom klube schopní, resp. neschopní navzájom spoločensky komunikovať.

Druhý, tolerantnejší prístup, vedie k akceptovaniu konverzácie v tej podobe, v akej prebieha v reálnom živote a nekladie nijaké nároky na ideál „bytia spolu“ ako na

„krásny rozhovor“, nepodmieňuje teda družnosť duchaplným a vysoko kultivovaným konverzovaním riadeným spoločenskými normami a takým charakteristickým pre parížsky salón 17. a 18. storočia. Tento tolerantnejší pohľad koriguje premrštené nároky na spoločenskú družnosť a na jej vonkajšiu formu; fakticky znamená najmä odklon od normatívnosti spoločenského styku a zodpovedá duchu reality, ktorý sa uberá vlastnou cestou.

Paralelu k tomuto životnému realizmu kontrastujúcemu s ideálnym a normatívnym chápaním toho, ako má život vyzeráť, nachádzame zhruba v tom istom čase v dvoch rôznych predstavách o inej kultúrnej aktivite, totiž o záhradníctve – v protiklade medzi koncepciou francúzskeho a anglického parku. Uhladená konverzácia s jasným stredobodom pozornosti (tým býva v prostredí európskych salónov dáma, domáca pani, resp. saloniéra⁶), s prísnyimi pravidlami *bienséance*, s predstavou pestovanosti a harmónie, ale aj s príslušnou okázalosťou a vysokou mierou štylizovanosti a vonkajškovosti zodpovedá v plnej miere ideí klasicistického (pôvodne barokového) parku, ktorá dosiahla svoj vrchol vo francúzskych záhradách podľa vzoru versailleských parkov za vlády Ľudovíta XIV. Aj obľúbený labyrint francúzskej záhrady je koncipovaný podľa striktné matematických (geometrických) pravidiel – predstavuje nevyhnutnú úpravu prírody pre potreby racionálne kultivovaného ľudského ducha, ktorý sa síce smie na chvíľu v rozumnom poriadku prírodného sveta stratiť, no rovnako sa v ňom musí vedieť aj podľa pravidiel geometrie zorientovať a opäť nájsť; tieto záhrady sú výrazom klasicistického a (rano)osvietenského úsilia o spútanie prírodného živlu, a tým aj o spútanie ľudskej prirodzenosti. S rovnakou racionalistickou vervou, s akou Voltaire protestoval proti zemetraseniu v Lisabone ako nerozumnému excesu prírody, sa versailleskí záhradníci už v 17. storočí usilovali nožnicami a triezvou záhradnou architektúrou prispôsobovať prírodu plánu, ktorej základným pravidlom bola symetria ako záruka vnútorného súladu sveta a ľudského ducha. V konečnom dôsledku je koncepcia francúzskej záhrady výrazom snahy nadradeného rozumu o harmóniu človeka a prírody prostredníctvom pretvorenia a skultivovania prírodného prostredia, čo podčiarkuje aj samotné slovo „nature“, označujúce vo francúzštine i angličtine (v nemčine je to analogicky „Natur“) v rámci klasicistickej estetiky, ale aj osvietenskej filozofie tak živú prírodu, ako aj (ľudskú) prirodzenosť.

Anglický park, ktorý sa už od prvej polovice 18. storočia vyznačuje veľkorysým plánom, „jemne zvlnenými trávnatými plochami, nepravidelnými vodnými zariadeniami, najmä serpentínovými jazerami, prirodzene vysadenými skupinami stromov a malebnými výhľadmi na významné stavby“,⁷ pričom zachováva do veľkej miery pôvodný profil krajiny, zodpovedá naproti tomu väčšmi v realite ukotvenému osvietenско-deistickému chápaniu prírody a obrazu človeka, podľa ktorého je svet i človek dielom Božím, do ktorého Stvoriteľ už ďalej nezasahuje a nechá ho kráčať slobodne svojou cestou.⁸ Fascinácia anglickým parkom, prenášajúca sa v 18. storočí vďaka cestovateľskému nadšeniu osvietenských vzdelancov z Anglicka do celej Európy, je v konečnom dôsledku výrazom sympatií voči tolerantnejšiemu chápaniu ľudskej i prírodnej prirodzenosti, než aké poskytoval karteziánsky pohľad na svet.⁹ O tom, ako anglické záhradné umenie nepriamo zasahovalo do medziludskej komunikácie, svedčí okrem iného aj vysoká frekvencia módného citoslovca „aha“, resp. „ha“ v nemčine

druhej polovice 18. storočia, ktoré sa sem dostalo vďaka rozšírenému používaniu anglického (pôvodne neutrálneho) podstatného mena „haha“, označujúceho znížený hraničný priestor, väčšinou vodnú priekopu v parku alebo v záhrade, čo opäť súvisí s objavením sa anglického parku a jeho nečakanými priesvitmi a prekvapujúcimi perspektívami, oddelenými často od pozorovateľa hlbokou priekopou, nebrániacou však vo výhlade.¹⁰ Konverzačný román, aký predstavuje na začiatku 19. storočia *Pýcha a predsudok* Jane Austenovej, prináša mnohé príklady prekvapivých stretnutí postáv v rozľahlých anglických lesoparkoch a záhradách, a tým nečakané možnosti improvizovane rozvinúť pokiaľ možno čo najprirodzenejší (najprirodzenejšie pôsobiaci) spoločenský rozhovor.¹¹ Samotný rozhovor sa tu prispôsobuje prostrediu anglického parku, ktorý sa môže stať spätne metaforou slobodného rečového prejavu, resp. dokonca jazyka ako takého.¹²



Ernst Ludwig Riepenhausen (1786) podľa Williama Hogartha

Peter Burke uvádza, že už Hogarthovi súčasníci registrovali výrazné rozdiely medzi francúzskym a anglickým konverzačným štýlom, ktorý bol menej prehnane ceremoniálny a menej zameraný na komplimenty.¹³ Hoci prúd konverzačných príručiek a príručiek slušného správania smeroval v 18. storočí z Francúzska do Anglicka a Angličania prebrali mnohé z formálnych noriem civilizovanej konverzácie od Francúzov (napr. akomodáciu – prispôbenie sa v rozhovore konverzačnému partnerovi, ďalej tabuizáciu egocentrického správania a priameho protirečenia, obmedzenie doberania si konverzačného partnera na priateľské a dobromyseľné poznámky, zákaz

prerušovania partnerovej reči, resp. zákaz skákania do reči, primeranosť dĺžky vlastného prejavu, vyhýbanie sa priamemu fyzickému kontaktu, najmä tzv. „buttonholding“, teda ťahaníu partnera za gombík), niektorými konkrétnymi radami sa anglické príručky odlišujú od svojich pôvodne francúzskych vzorov (napr. nepoužívanie sylogizmov, rozličných teatrálnych výrazov alebo francúzskych slov, univerzitného a právnického žargónu atď.)¹⁴ a anglický spôsob konverzovania pôsobil najmä na súdobých zahraničných pozorovateľov celkovo oveľa priamejšie a niekedy aj drsnejšie než francúzsky spôsob pestovaného rozhovoru; William Hogarth sa o istom svojom súčasníkovi vyjadril, že jeho konverzácia sa „vyníma popri iných mužoch ako Tizianove maľby popri Hudsonových“,¹⁵ čím mal na mysli rozdiely v uhladenosti prejavu svojej doby, resp. medzi anglickým svojrázom a svojrázom talianskeho, resp. benátskeho Cinquecenta.

Hoci na Hogarthovej grafike *A Midnight modern Conversation* úplne chýbajú prírodné či záhradné motívy, to, čo sa tu nespochybniteľne tlačí do popredia, je ľudská prirodzenosť taká, aká je – nespútaná, neorganizovaná a spontánna. Alkohol jej danosti len prechodne utužuje a zvýrazňuje. Na Hogarthovej rytine vidíme skupinky ľudí, ktoré sú navzájom od seba izolované; nespája ich nič okrem spoločne konzumovaného punču a vína, no u tých, čo ešte vládku (alebo chcú) rozprávať, by sme len ťažko mohli hovoriť o „polyfonickosti“, pretože celok, ktorý hlasovo produkujú, by mal najskôr kakofonické vyznenie. Určité zaostrenie na rôznorodosť alebo pluralitu konverzačného diania na grafickom liste prinášajú dve Riepenhausenove (zrkadlovo obrátené) „zhustenia“ jednotlivých fyziognómií, vytvorené v roku 1786 účelne pre malý formát Lichtenbergovho *Göttingského vreckového kalendára* (keďže celá rytina by sa doňho nebola zmestila). Zmes úsilia o komunikáciu a ignorancie, monológov a mlčania vytvára zrkadlo ľudskej spoločnosti, ktorá sa na obraze nezišla s konkrétnym pragmatickým účelom, ba môžeme pochybovať aj o akomkoľvek inom účeli okrem individuálneho potešenia zo spoločnej pijatiky. Koherencia spoločnosti zasadená do anglického klubu akoby bola daná výlučne ním. Je evidentné, že táto rôznorodá spoločnosť, v ktorej sa (ak veríme Lichtenbergovi) nachádza popri pastorovi právnik, filozof, lekár – teda predstavitelia štyroch fakúlt, ale aj vojak a obchodník, sa zišla ku „konverzácii“ dobrovoľne; dobrovoľnosť (sloboda) je popri nepragmatickosti tým základným tmelom, ktorý ju drží pohromade. Tento výjav je možno dokonca alegóriou istého typu sociálnej družnosti, ktorý sa od utopických predstáv krásnej spoločnosti, prežívajúcich do začiatku 19. storočia v Schillerovej estetike, radikálne líši svojou neviazanosťou a zdanlivou rozbitosťou. Nemožno si azda predstaviť priepastnejší rozdiel, než aký jestvuje medzi vzťahmi jedenástich postáv na Hogarthovej grafike a Schillerovou predstavou „estetickéj spoločnosti“, ktorú vyjadril známymi slovami: „Pre ideál krásneho styku nepoznám priliehavejší obraz ako dobre tancovaný a z mnohých zložitých obrátok skomponovaný anglický tanec. Z galérie vidí divák nespočetné pohyby, ktoré sa najpestrejším spôsobom križujú, živo a zámerne menia svoj smer, *no nikdy sa nezrazia*. Všetko je usporiadané tak, že jeden už uvoľnil miesto, keď prichádza druhý, všetko tak šikovne a napriek tomu nevyumelkovane do seba zapadá, akoby každý sledoval len svoju hlavu, a napriek tomu sa nikdy nepostaví do cesty inému. Je to najvýstižnejší symbol potvrdzovanej vlastnej slobody a rešpektova-

nej slobody toho druhého.“¹⁶ Sloboda, ktorú v sebe obsahuje takýto obraz „dobre tancovaného anglického tanca“, založený na zvnútornení prísnych pravidiel, je evidentne iná než zdanlivo anarchická sloboda panujúca v anglickom klube u Hogartha. Dalo by sa však aj povedať, že tu ide o dve rozličné predstavy o spoločenskom styku, pričom Schillerova predstava korešponduje svojím úsilím o vytvorenie „druhej prirodzenosti“ s francúzskym klasicizmom, a to aj napriek autorovým antipatiám voči jeho dekadentným formám, akých bol svedkom vo svojich časoch, najmä voči „najrafinovanejšej družnosti, v ktorej lone si egoizmus vytvoril svoj systém a nevydal družné srdce“.¹⁷ Schillerovu predstavu o komunikujúcom spoločenstve však zároveň spája s klasicizmom aj idea krásy, pozostávajúca zo zdania a z hry, ktorú on sám povýšil na ideál štátu – hoci, ako sám poznamenal vo svojich *Listoch o estetickej výchove človeka*, tento stav „sa dá nájsť len v niektorých zriedkavých vybraných krúžkoch, kde správanie neriadi bezduché napodobňovanie cudzích mravov, ale krásna prirodzenosť, kde človek prechádza najkomplikovanejšími vzťahmi s odvážnou prostotou a pokojnou nevinnosťou a nepotrebuje zraňovať cudziu slobodu, aby presadzoval svoju, a ani zahadzovať vlastnú dôstojnosť, aby prejavil pôvab“.¹⁸

Kontrast k Hogarthovmu zobrazeniu zábavy v anglickom klube môže azda vniesť trochu svetla do kontextu výtvarníckej grafiky ako alegórie spoločnosti. Ako ukázal Hans-Georg von Arburg, Hogarthova grafika má však aj svoj umelecko-historický kontext; svojím názvom nadväzuje na tradíciu obrazového typu „conversation pieces“, ktoré sa v Anglicku rokov 1720 až 1740 tešili mimoriadnej obľube. Tento druh žánrového maliarstva, ktorý sa do Anglicka dostal pôvodne z Francúzska a z Holandska, prinášal „reprezentatívne skupinové portréty šľachtických alebo meštianskych rodín, pri ktorých nešlo natoľko o individuálny portrét“, ale skôr o typizáciu a zbavenie individuálnych črt.¹⁹ Hogarthova grafika sa od „conversation pieces“ anglických maliarov – výtvarníckych súčasníkov, akými boli George Stubbs, Arthur Devis alebo Johann Zoffany – však líši predovšetkým jasným satirickým zámerom – von Arburg vidí (v súlade s tendenciou Lichtenbergovho výkladu) v Hogarthovej grafike oprávnené „satirický obraz osvietenkej spoločnosti“²⁰ a Gerhard Neumann ide dokonca ešte ďalej, keď prostredníctvom Lichtenbergovej interpretácie nachádza u Hogartha údajne „parodické... obrátenie paradigmy poslednej večere“,²¹ čo však nemožno z Lichtenbergových komentárov bezprostredne vyčítať. Styčným bodom Hogarthovej medirytiny a anglických „conversation pieces“ je v každom prípade pojem konverzácie vo význame stredovekého „bytia spolu“, pri ktorom verbálna komunikácia nemusí byť tým najdôležitejším prvkom.

Nemecké slovo „Unterhaltung“ – ako tu Lichtenberg preložil „conversation“ – má blízko k inému anglickému pojmu, ktorý nachádzame v názve inej Hogarthovej medirytiny nazvanej *Election-Entertainment*. Aký veľký je však rozdiel medzi týmto „entertainment“ a „modern conversation“! Na medirytine *Election-Entertainment*, zobrazujúcej viac než tri tucty postáv, ide o účelnú družnosť, ktorej cieľom je získavanie volebných hlasov do parlamentu, resp. udržiavanie sympatií zväčša už predtým kúpených voličov prostredníctvom pohostenia. Toto zobrazenie je pochopiteľne takisto satirické. Pokiaľ ide o verbálnu stránku „zábavy“ na tomto zobrazení, jej konečným cieľom je len to – ako by povedal August Strindberg –, aby sa pravý účel zahádza-

niekoľkými lopatami slov, alebo v najlepšom (nezakrytom) zmysle frontálna perzúázia, teda násilné (nástožčivé) verbálne presvedčanie voličov. Lichtenberg vypichol na obraze okrem iného tento výjav, ktorý preňho opäť výtvarne izoloval Riepenhausen: „Scéna podplácania: Metodistického krajčíra, ktorý má takisto odovzdať hlas, uvádza mocne do pokušenia kandidátov agent. Zdá sa, že (krajčír – A. B.) je spravodlivý, a preto sa v jeho hlave odohráva spor argumentov, preto ten uprený pohľad. Agent mu ponúka hrst zлата; jeho malý chlapec mu ukazuje, že nemá topánky a už len biedne pančuchy... Jeho žena... sa usiluje zavážiť tým, že ho jemne ťahá za vlasy.“²²



William Hogarth: *Election - Entertainment* (1755)

Na obraze blaženej „modernej konverzacie“ pri punči v anglickom klube nena-
chádzame ani verbálne kamuflovanie pravých pohnútok, ani verbálnu perzua-
zívnosť, ktorá by viedla k rečovému alebo fyzickému konaniu alebo aspoň k viditeľným mor-
álnym či intelektuálnym dilemám či akémukoľvek druhu otvorenej interaktívnosti.
V prípade troch nástožčivých rečníkov a ich náprotivkov v centre obrazu ide rétorická
perzuazívnosť podľa všetkého do prázdna, konverzační partneri totiž prijímajú prúd
reči hovoriacich flegmaticky, ba dokonca ani nie je isté, či ich naozaj počúvajú. Nulo-
vá konverzačná interakcia počúvajúcich je podľa všetkého rovnakým dôsledkom al-
koholizmu, ako ním je vysoký stav excitovanosti hovoriacich, no je možné, že alkohol
len zvýraznil flegmatickú črtu ich charakterov. Traja počúvajúci vytvárajú celkovo
dojem bútlavých vrúb, hoci Lichtenberg sa nazdáva, že v prípade dvojice vľavo od ná-
doby s punčom zachytil v pohľade počúvajúceho (právnika) záblesk „zastaveného
úsmevu s určitým vzťahom k reči svojho suseda, prednášajúceho azda prípad, pri
ktorom by sa dalo niečo zarobiť; alebo, ak myslí, je to len tak, ako si cítia prsty na

nohách ľudí, ktorým už dávno odrezali nohy“.²³ Sociálna neurčenosť postavy hovoriaceho v tejto dvojici je dôsledkom absencie výraznejších symbolických znakov na jeho habite – ani jeho oblečenie, ani účes, ani gestá nám nepomáhajú spoľahlivo ho zaradiť do spoločenskej vrstvy, stavu alebo profesnej skupiny; Lichtenberg sa nazdáva, že v jeho postave sa do klubovej spoločnosti votrel „patrón, o ktorom sa nedá poriadne vedieť, čo je, či *paškvilant*, *burcujúci kazateľ*, *veršotepec* alebo *prefikanec*; azda podľa požiadaviek mešca a čias niečo zo všetkých štyroch“²⁴; v prvej verzii svojho hogarthovského komentára vyslovil Lichtenberg ešte domnienku, že by mohlo ísť o kritika alebo colného pomocníka,²⁵ rozhodne teda o osobu, ktorá vzbudzuje aký-taký rešpekt alebo aspoň neistotu či obavu, vyplývajúcu z jej profesionálnej identity; „nedbanlivé gesto“ dozadu a nahor ohnutého predlaktia však rozhodne nepoukazuje na šľachtica a skôr pripomína „kobyľku“; muž má „papuľu, v porovnaní so sladkými ústami advokáta“, údajne „plače“ a celkovo pôsobí, akoby sa „sťažoval na nespravodlivosť sveta“.²⁶ Lichtenberg síce nepodáva vysvetlenie, prečo by v prípade tejto nejednoznačnej osoby malo ísť o „veršotepeca“, no môžeme sa domnievať, že určitú úlohu tu zohrala sugescia wertherovskej módy – poukazovala by na to nielen plačlivosť (výraz básnického sentimentalizmu), ale aj nenapudrovaná (neupravená) parochňa, ktorá patrila v Lichtenbergových, nie však ešte v Hogarthových časoch k medzinárodne rozšírenej výbave poetov ovplyvnených zovňajškom Goetheho mladého Werthera. Ak monológ tejto osoby nepadne na úrodnú pôdu, môže to byť celkom logicky aj preto, lebo svet sentimentálneho preromantika nie je zlučiteľný s obrazom sveta jeho spolubesedníka – prakticky zameraného juristu.



Ernst Ludwig Riepenhausen (1786) podľa Williama Hogartha

Ako spoľahlivo identifikoval Lichtenberg, pri dvojici „komunikujúcich“ v pravom rohu obrazu ide v prípade flegmatického poslucháča o politika, „užívajúceho si pokoj a nechávajúceho iných užívať si. Vo výraze tváre tohto štátnika je všetko také pokojné, všetko také spoľahlivé; je si taký istý svojou vecou... Z vrecka mu vytŕčajú dva politické listy protikladných strán, *The London Journal* a *The Craftsman*, aspoň tu sú spojené v mieri“²⁷ hoci práve spôsob, akým si pripaluje fajku (sviečkou si omylom zapálil manžetu), odhaľuje satiricky nedostatky jeho sebavedomého konania – „aká je to *politika* a čo za uskutočnenie dobrej myšlienky!“²⁸ Postavu, ktorá sa na tohto človeka obracia, kvalifikuje Lichtenberg v prvej verzii svojho komentára ako „pomerné starého pasažiera, ktorý sa však vždy oblieka podľa módy... Možno je to Francúz, a nebol by to zlý nápad, predstaviť filozofiu, aspoň určitú, vo figúre francúzskeho dvorného ateistu“²⁹ V druhej verzii svojho komentára, napísanej po Francúzskej revolúcii, zmenil Lichtenberg na túto postavu názor a jednak svoju úvahu rozšíril o súvislosť so sediacim po jeho pravici, jednak s dianím, ktoré spolupripravovali francúzski osvietenici: „Zdá sa, že je to cudzinec. Ťažko to bude *Nemec*; ten by v takej blízkosti cirkvi lepšie držal s ňou. ... Dokonca aj od vína paralyzovaná ruka vedľa neho na stole hovorí, k čomu ústa ešte len hľadajú slová, ale zrejme ich čoskoro nájdu. Nie je možné, aby to takto dlho zostalo. Takýto *kráter* sa nezatvorí bez nejakej revolúcie.“³⁰ (Rovnako dobre je však možné, že postava nehovorí, ale zíva.)

Lichtenberg nemusel byť ďaleko od pravdy v tom, že „cudzinec“ by mohol byť praktický filozof alebo novinár, ktorý si za spolubesedníka inštinktívne vybral politika; poukazoval by na to napokon aj susedný pár „výberových príbuzenstiev“, ktorý predstavuje do mlčania zahalený pastor a ďalší rečník, dvíhajúci jednou rukou pohár a druhou mu kladúci na hlavu svoju vlastnú parochňu. Lichtenberg v tom vidí symbolické gesto pochlebovača a tomuto rečníkovi sa odvážil vložiť do úst slová, ktoré vôbec neznejú nepravdepodobne: „Na skoré biskupstvo pre pána pastora!“ Tajomný, poloprítomný úsmev na pastrovej tvári by pritom mohol znamenať tichý súhlas, (falošnú) skromnosť, pokrytectvo alebo aspoň potmeňúdsť. V prípade tejto dvojice nachádzame chýbajúcu interakciu ešte na jednej úrovni, ktorej Lichtenberg nevenoval pozornosť: rečník (o jeho sociálnom statuse nič nevieme) sa usiluje svojím postojom strhnúť na seba a na pastora pozornosť všetkých prítomných. Rečník sa postavil, aby predniesol prípitok, nikto však oň nemá záujem a nikto naň nereaguje.

Podobná absencia interakcie je viditeľná aj v prípade „bytosti, ktorá sa v popredí opiera o operadlo stoličky, alebo sa vznáša, alebo kráča, alebo stojí“³¹ a ktorú Lichtenberg identifikoval podľa uzlov na parochni ako lekára a chirurga, resp. v prípade postavy ležiacej na zemi (Lichtenberg v nej podľa kokardy na klobúku spoznal anglického dôstojníka) a samozrejme spáča v ľavom rohu obrazu. Z hľadiska pragmatiky reči nie je až také dôležité, či interakciu vyvolajú slová alebo fyzická aktivita; hoci by mal byť prúd vína, ktorý lekár vylieva na ležiaceho vojaka, azda nástojčivejším spúšťačom reakcie než slovné povzbudenie, ležiaci sa ním podľa všetkého nedá dostatočne vyprovokovať a potvrdzuje tým len všeobecnú komunikačnú letargiu tejto „konverzujúcej“ spoločnosti.

Osobitnú pozornosť venoval Lichtenberg dvom pofajčievajúcim postavám na ľavej strane obrazu, obráteným k sebe chrbtom. Hoci tu ide o najeklatantnejší prípad verbálnej „non-communication“, zdá sa, že práve pri tejto dvojici vyťažil Lichtenberg vo svojej druhej interpretácii Hogarthovho obrazu najviac matérie pre ďalšie možné úvahy o medziľudskej komunikácii. O postave obrátenej pozorovateľovi chrbtom nie je možné povedať nič, zato oveľa viac o tej, ktorá je otočená k pozorovateľovi tvárou; Lichtenberg sa dokonca nazdáva, že ide o najtriezvejšieho člena punčovej spoločnosti, na čo by mohol poukazovať jednak záдумčivý pohľad tejto postavy, jednak hra jej prstov.

Rozdiel medzi prvým a druhým Lichtenbergovým výkladom Hogartha tkvie okrem jeho rozsahu, interpretačnej dôkladnosti a hĺbky v tom, že kým vo svojich prvých komentároch pre *Göttingenský vreckový kalendár* sa musel kvôli nedostatku možnosti vizuálnej reprodukcie celku obmedziť na zobrazenia jednotlivých fyziognómií, ktoré pre kalendár reprodukoval Riepenhausen, v neskorších *Dôkladných vysvetleniach*... mohol zohľadňovať tie najminiaturnejšie detaily (okrem iného interiérové rekvizity), ale aj vzdialenejšie a subtilnejšie fyzické súvislosti medzi zobrazenými postavami, prípadne medzi jednotlivými dvojicami. Pre potreby *Vreckového kalendára* vytvoril Riepenhausen aj reprodukciu oboch chrbtom sa dotýkajúcich mlčiacich postáv, a Lichtenberg už vtedy vyslovil domnienku, že sa „obe azda spolu dohovárali“.³² V druhom komentári túto myšlienku zopakoval a k obrazu oboch naoko nekomunikujúcich uviedol paralelu, ktorá vrhá nečakané svetlo na zdanlivo neprebiehajúcu komunikáciu: „Tento spôsob rozhovoru mi pripomína scénu, ktorú by som zvečnil, keby som bol schopný čokoľvek zvečniť, preto ju musím aspoň pre tento čas opísať: Boli raz dvaja židia, ktorí sa dohovárali na verejnej ulici, a iste často nevidíme takto sa zhováraajúcich ľudí. Obaja boli riadne po *päťdesiatke*, obaja veľmi majetní (ťažkí muži) a s nepochybným obchodným inštinktom. Kde utkali hoci len jednu niť, tam sa už ihneď chytilo množstvo múch. Nestáli pri domoch, ale na vozovke, a to v strede dvoch križujúcich sa ciest. Azda by si zaslúžili, aby z nich spravili odliatok a aby ich tam postavili naveky. Stáli tak blízko vedľa seba, až sa navzájom dotýkali, ale len hornými časťami ramien, pričom *pravé* horné rameno spočívalo na *pravom* toho druhého, takže ten prvý sa musel dívať na juh, zatiaľ čo druhý hľadel na sever. Nevideli, nemohli si vidieť jeden druhému do tváre – a ani to nechceli, z obavy, že by jeden chcel zazrieť tvár toho druhého. Ruky mali podložené. Obaja hľadeli trochu do výšky, načúvali, hovorili ticho a občas krátko prikyvovali do tej časti oblohy, ktorá bola v smere súbežných osí ich zraku. Iste veľa premýšľali, zrejme však videli málo alebo vôbec nič. Veľmi často sa do seba jemne zapierali, akoby sa o seba chceli trieť *deltovými svalmi*, a naozaj sa aj trochu treli. Nevie, či tieto jemné nárazy predstavovali pomlčky, či to bol ratifikačný znak alebo signál, že si úplne rozumejú. Tolko je isté, že to muselo byť dôležité, pretože polovica pohybov a vzájomného poučania prebiehala po hornej časti ramena. ... Zjavne sa rozhovor týkal nejakého plánu s veľkým spoločným ziskom, z ktorého jeden i druhý dúfal v čo najväčšiu výhodu, ten by sa však na konci, nie kvôli spravodlivosti, ale vďaka rovnosti odporu, pravdepodobne rozdelil na rovnaké časti. ... Obaja podávali svoj príspevok k plánu zahalený do tmy prostých slov a znakov

a ku cti ľudstva sa stránili navzájom *ukázať*, kto *koľko* k tomu pribalil zo svojho svedomia.³³

Fyzická mikrokomunikácia, prebiehajúca medzi zdanlivo nekomunikujúcimi, tu dokáže odhaliť, že „konverzácia“ ako „bytie spolu“ môže byť bohatá na znaky, ktoré „konverzujúci“ rozpoznávajú aj napriek absencii reči. Takáto fyzická mikrokomunikácia je azda dokonca to, čo tvorí významnejšiu časť ľudského porozumenia, než príval slov.³⁴ Napokon aj vyhýbanie sa pohľadu druhého človeka môže byť efektívnou komunikačnou stratégiou, ktorá niekedy napomáha porozumeniu u komunikačného partnera, alebo je jeho vyjadrením u počúvajúceho; v každom prípade pomáha zachovať tvár, a všetky oslovované, no mlčiace a odvrátené postavy na Hogarthovej medirytine v sebe obsahujú možnosť zachovania tvári svojich nástojčivo komunikujúcich a slovne útočiacich náprotivkov.

Hogarthova medirytina prináša individualizovaný a dokonale liberalizovaný pohľad na konverzačnú situáciu; navonok rozbitý celok konverzácie je tvorený jednotlivcami, resp. komunikujúcimi dvojicami; celok takto jestvuje len vo vyššom význame ako akceptovaná prirodzená realita. Hogarth okrem toho ukazuje, že na komunikáciu sú vždy potrební minimálne dvaja partneri; kde je však dvojica, tam ešte nemusí nevyhnutne dochádzať k úspešnej komunikácii, a to možno považovať za satirické jadro *A Midnight modern Conversation*. Môžeme však zvonka posúdiť, aká konverzácia je naozaj vydarená? To dokážu len jej účastníci, a mierkou vydarenosti je ich obojstranná spokojnosť.

POZNÁMKY

- ¹ Nemecká recepcia Hogartha je ešte pred Lichtenbergom prítomná u Gottholda Ephraima Lessinga a Christloba Myliusu (prekladateľa Hogarthovej knihy *The Analysis of Beauty*), po ňom u Johanna Joachima Eschenburga a u výtvarníka Ernsta Ludwiga Riepenhausena. V Anglicku patril ešte za Hogarthovho života k jeho popredným interpretom John Ireland. Porovnaj doslov Tilla Kinzela in: Johann Joachim Eschenburg: *Über William Hogarth und seine Erklärer*. Mit einem Nachwort herausgegeben von Till Kinzel. Hannover: Edition Wehrhahn, 2013.
- ² Por. Werner Busch: Lektürepröbleme bei Hogarth: Zur Mehrdeutigkeit realistischer Kunst. In: Joachim Möller (Ed.): *Hogarth in Context. Ten Essays and a Bibliography*. Marburg: Jonas Verlag, 1996, s. 17–35 (17).
- ³ Porovnaj *Lichtenbergs Hogarth. Die Kalender-Erklärungen von Georg Christoph Lichtenberg mit den Nachstichen von Ernst Ludwig Riepenhausen zu den Kupferstich-Tafeln von William Hogarth*. Herausgegeben von Wolfgang Promies. München – Wien: Carl Hanser Verlag, 1999, s. 91.
- ⁴ Tamtiež, s. 91; ďalej: Georg Christoph Lichtenberg: *Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche*. Erster Teilband, Die Erklärung. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1983, s. 34.
- ⁵ Pokusy o definíciu pojmu konverzácie na pozadí jeho historických významov sú početné a lišia sa najmä rozsahom uvádzaných charakteristických črt konverzácie; v dôsledku konsenzu dosiahnutého v novšej výskumnej literatúre sa za jej hlavné znaky považuje najmä kultivovanosť, odstupovosť, neformálnosť, nenútenosť, samoučelnosť a sebareferenčnosť rozprávania, resp. jeho nepragmatickosť (porovnaj Martin Beetz: Leitlinien und Regeln der Höflichkeit für Konversationen. In: Wolfgang Adam (Ed.): *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter*, Teil II, Wiesbaden 1997, s. 563–579, najmä však s. 567; Rüdiger Schnell (Ed.): *Konversation in der Vormoderne. Geschlechter im geselligen Gespräch*. Köln – Weimar – Wien: Böhlau, 2008, s. 7). Zo starších definícií konverzácie možno uviesť výstižnú Francúza Gabriela Tardeho: „Pod konverzáciou rozumiem každý dialóg bez priamej a bezprostrednej užitočnosti, pri ktorom sa rozpráva predovšetkým preto, aby sa rozprávalo, pre zábavu, pre hru, zo zdvorilosti. Táto definícia... nevylučuje... mondénny flirt ani ľubostné rozhovory celkovo,

- a to napriek častej priehľadnosti ich cieľa, ktorý však neprekáža samoučelnej záľubnosti jazykového prejavu.“ In: Gabriel Tarde: *L'opinion et la foule*. Paris 1922, s. 215. Cit. podľa: Jan Mukařovský: *Studie z poetiky*. Praha: Odeon, 1982, s. 215. Vilém Mathesius vyzdvihuje na konverzácii estetický moment a rázi pre ňu označenie „krásny hovor“, o ktorom píše, že „je vedený len pre radosť a nesmeruje k žiadnemu praktickému cieľu alebo k nemu nesmeruje priamo a pred všetkým ostatným. Je to milý zjav spoločenskej družnosti a vo forme zvlášť vypestovanej sa stáva priamo umením.“ Vilém Mathesius: *Společenské základy krásného hovoru*. In: Vilém Mathesius: *Jazyk, kultura a slovesnost*. Praha: Odeon, 1992, s. 393–396, (393).
- ⁶ Porovnaj Verena von der Heyden-Rynsch: *Evropské salony: vrcholy zaniklé ženské kultury*. Praha: H&H, 2004.
- ⁷ Porovnaj Hans-Joachim Müllbrock: *Der englische Landschaftsgarten des 18. Jahrhunderts und sein literarischer Kontext*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1986, s. 5.
- ⁸ Walter T. Rix: William Hogarth und die Aufklärung in Deutschland. In: *Hogarth in Context. Ten Essays and a Bibliography*. Edited by Joachim Möller. Marburg: Jonas Verlag, 1996, s. 117–129 (s. 117).
- ⁹ Porovnaj okrem iného: Valentin Hammerschmidt – Joachim Wilke: *Die Entdeckung der Landschaft. Englische Gärten des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1990.
- ¹⁰ Pozri Armin Burkhardt: Vom Nutzen und Nachteil der Pragmatik für die diachrone Semantik. In: Dietrich Busse (Ed.): *Diachrone Semantik und Pragmatik. Untersuchungen zur Erklärung und Beschreibung des Sprachwandels*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1991, s. 7–36 (s. 26). Pre korektnosť však treba doplniť, že anglické podstatné meno „haha“ etymologicky súvisí s francúzskym citoslovcom „ha“, ktoré do nemčiny fakticky preniklo cez angličtinu.
- ¹¹ Sama Jane Austenová s obľubou navštevovala najmä verejné londýnske Vauxhall Gardens; podľa jej slov sú „záhrady dostatočne veľké na to, aby ma dobre naladili aj mimo dosahu zvuku koncertu“ (cit. podľa: Walten Salmen: *Gartenmusik. Musik – Tanz – Konversation im Freien*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2006, s. 247). K pojmu konverzácie v anglickom 18. a ranom 19. storočí a k jej obrazu v súdobej literatúre pozri Jon Mee: *Conversable Worlds: Literature, Contention, and Community*. Oxford: Oxford Press, 2011 a takisto Bharat Tandon: *Jane Austen and the Morality of Conversation*. London: Anthem Press, 2003.
- ¹² Porovnaj Slavomír Ondrejovič: Jazyk ako anglický park. In: *Týždeň*, 3, 2009, č. 21, s. 24–27.
- ¹³ Porovnaj Peter Burke: *Reden und Schweigen*. Berlin: Wagenbach, 1994, s. 52.
- ¹⁴ Tamtiež, s. 51–53.
- ¹⁵ Cit. podľa tamtiež, s. 52. Hogarth mal na mysli najmä štylistické kontrasty medzi portrétmi benátskeho Cinquecenta a svojho súčasníka londýnskeho portrétistu Thomasa Hudsona (1701–1779).
- ¹⁶ Friedrich Schiller: *Über Kunst und Wirklichkeit*. Leipzig: Reclam, 1975, s. 151.
- ¹⁷ Tamtiež, s. 273.
- ¹⁸ Tamtiež, s. 374.
- ¹⁹ Hans-Georg von Arburg: *Kunst-Wissenschaft um 1800. Studien zu Georg Christoph Lichtenbergs Hogarth-Kommentaren*. Göttingen: Wallenstein-Verlag, 1998, s. 156.
- ²⁰ Tamtiež, s. 157.
- ²¹ Gerhard Neumann: „Rede, damit ich dich sehe.“ Das neuzeitliche Ich und der physiognomische Blick. In: *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium*. (Ed.) Ulrich Fülleborn – Manfred Engel. München 1988, s. 71, cit. podľa Von Arburg (1998), s. 157.
- ²² *Lichtenbergs Hogarth. Die Kalender-Erklärungen von Georg Christoph Lichtenberg mit den Nachstichen von Ernst Ludwig Riepenhausen zu den Kupferstich-Tafeln von William Hogarth*. Herausgegeben von Wolfgang Promies. München – Wien: Carl Hanser Verlag, 1999, s. 111.
- ²³ Georg Christoph Lichtenberg: *Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche*. Erster Teilband, Die Erklärung. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1983, s. 38.
- ²⁴ Tamtiež, s. 34.
- ²⁵ *Lichtenbergs Hogarth. Die Kalender-Erklärungen von Georg Christoph Lichtenberg mit den Nachstichen von Ernst Ludwig Riepenhausen zu den Kupferstich-Tafeln von William Hogarth*. Herausgegeben von Wolfgang Promies. München – Wien: Carl Hanser Verlag, 1999, s. 91.
- ²⁶ Georg Christoph Lichtenberg: *Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche*. Erster Teilband,

Die Erklärung. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1983, s. 45.

²⁷ Tamtiež, s. 40.

²⁸ Tamtiež.

²⁹ *Lichtenbergs Hogarth. Die Kalender-Erklärungen von Georg Christoph Lichtenberg mit den Nachstichen von Ernst Ludwig Riepenhausen zu den Kupferstich-Tafeln von William Hogarth.* Herausgegeben von Wolfgang Promies. München – Wien: Carl Hanser Verlag, 1999, s. 92.

³⁰ Georg Christoph Lichtenberg: *Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche.* Erster Teilband, Die Erklärung. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1983, s. 41.

³¹ Tamtiež, s. 38.

³² *Lichtenbergs Hogarth. Die Kalender-Erklärungen von Georg Christoph Lichtenberg mit den Nachstichen von Ernst Ludwig Riepenhausen zu den Kupferstich-Tafeln von William Hogarth.* Herausgegeben von Wolfgang Promies. München – Wien: Carl Hanser Verlag, 1999, s. 93.

³³ Georg Christoph Lichtenberg: *Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche.* Erster Teilband, Die Erklärung. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1983, s. 43–44.

³⁴ Ako príklad môžeme uviesť dve slávne výtvarné stvárnenia mužskej večernej spoločnosti v uzatvorenom priestore, Leonardovu *Poslednú večeru* a Rembrandtovu *Nočnú hliadku*, kde sa zjavne takisto neuskutočňuje verbálna komunikácia a konverzačné porozumenie prebieha prostredníctvom iných znakov. U Rembrandta (na ktorého malbe je prítomná jedna ženská postava) je to hra gest a zbrani, u Leonarda akcia sto tridsiatich prstov, ktorá podľa Andrého Chastela dokonca úplne supluje jazyk. Pozri André Chastel: *Umění gesta v renesanci.* In: André Chastel: *Leonardo da Vinci anebo Vědy o malířství/Gesto v umění.* Brno: Barrister & Principal, 2008, s. 53–78 (s. 74).

LITERATÚRA

ADAM, Wolfgang (Ed.): *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter.* Teil II, Wiesbaden: 1997.

ARBURG, Hans-Georg von: *Kunst-Wissenschaft um 1800. Studien zu Georg Christoph Lichtenbergs Hogarth-Kommentaren.* Göttingen: Wallenstein-Verlag, 1998.

BURKE, Peter: *Reden und Schweigen.* Berlin: Wagenbach, 1994.

BUSSE, Dietrich (Ed.): *Diachrone Semantik und Pragmatik. Untersuchungen zur Erklärung und Beschreibung des Sprachwandels.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1991.

ESCHENBURG, Johann Joachim: *Über William Hogarth und seine Erklärer.* Mit einem Nachwort herausgegeben von Till Kinzel. Hannover: Edition Wehrhahn, 2013.

FÜLLEBORN, Ulrich – ENGEL, Manfred. (Eds.): *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. Ein internationales Symposium.* München: Wilhelm Fink Verlag, 1988.

HAMMERSCHMIDT, Valentin – WILKE, Joachim: *Die Entdeckung der Landschaft. Englische Gärten des 18. Jahrhunderts.* Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1990.

HEYDEN-RYNSCH, Verena von der: *Europské salony: vrcholy zaniklé ženské kultury.* Praha: H&H, 2004.

CHASTEL, André: *Leonardo da Vinci anebo Vědy o malířství/Gesto v umění.* Brno: Barrister & Principal, 2008.

LICHTENBERG, Georg Christoph: *Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche.* Erster Teilband, Die Erklärung. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1983.

MATHESIUS, Vilém: *Společenské základy krásného hovoru.* In: Vilém Mathesius: *Jazyk, kultura a slovesnost.* Praha: Odeon, 1992.

MEE, Jon: *Conversable Worlds: Literature, Contention, and Community.* Oxford: Oxford Press, 2011.

MÖLLER, Joachim (Ed.): *Hogarth in Context. Ten Essays and a Bibliography.* Marburg: Jonas Verlag, 1996.

- MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Studie z poetiky*. Praha: Odeon, 1982.
- MÜLLENBROCK, Hans-Joachim: *Der englische Landschaftsgarten des 18. Jahrhunderts und sein literarischer Kontext*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1986.
- ONDREJOVIČ, Slavomír: Jazyk ako anglický park. In: *Týždeň*, 2009, č. 21, s. 24–27.
- PROMIES, Wolfgang (Ed.): *Lichtenbergs Hogarth. Die Kalender-Erklärungen von Georg Christoph Lichtenberg mit den Nachstichen von Ernst Ludwig Riepenhausen zu den Kupferstich-Tafeln von William Hogarth*. München – Wien: Carl Hanser Verlag, 1999.
- SALMEN, Walten: *Gartenmusik. Musik – Tanz – Konversation im Freien*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2006.
- SCHILLER, Friedrich: *Über Kunst und Wirklichkeit*. Leipzig: Reclam, 1975.
- SCHNELL, Rüdiger (Ed.): *Konversation in der Vormoderne. Geschlechter im geselligen Gespräch*. Köln – Weimar – Wien: Böhlau, 2008.
- TANDON, Bharat: *Jane Austen and the Morality of Conversation*. London: Anthem Press, 2003.

WILLIAM HOGARTH AND CONVERSATION

William Hogarth. Conversation. Theories of Conversation in 18th Century.

The engraving *A Midnight modern Conversation* by the English genre and satirical painter and print-maker William Hogarth (1697–1764) belongs to the artist's most discussed and interpreted works ever since its creation in 1733. On the basis of two detailed period commentaries on this engraving by Georg Christoph Lichtenberg (1786 and 1794), the study draws attention to Hogarth's representation of sociability from the point of view of theories of conversation and conviviality in the 18th century, and from the point of view of the philosophy of human nature.

Prof. Mgr. Adam Bžoch, CSc.
Ústav svetovej literatúry SAV
Konventná 13
811 03 Bratislava
adam.bzoch@savba.sk

Katolícka univerzita v Ružomberku
Filozofická fakulta
Katedra germanistiky
Hrabovská cesta 1
034 01 Ružomberok
adam.bzoch@ku.sk