

Svět literatury. Časopis pro novodobé literatury.

Roč. XIX, číslo 3, Praha: Univerzita Karlova v Prahe, Filozofická fakulta, 2009.
216 strán. ISSN 08628440

Svět literatury je odborný časopis so zameraním na novodobú literatúru a literárnu teóriu. Časopis bol založený roku 1990 v Ústave pre českú a svetovú literatúru ČSAV s cieľom reformovať akademické časopisy pre cudzie literatúry. Východiskom sa stali princípy ako medziodborové skúmanie svetovej literatúry, otvorenosť medzinárodnému uvažovaniu o literatúre, v ktorom dochádza k stretu českého a zahraničného vedeckého prostredia. Časopis je zároveň alúziou na tradíciu pražského štrukturalizmu a rovnomennú knihu Felixa Vodičku. Od roku 1993 ho vydáva Filozofická fakulta Univerzity Karlovej v Prahe dvakrát ročne, príspevky sú anonymne recenzované a obsahujú väčšinou anglické resumé. Vedúcim redaktorom časopisu je prof. Vladimír Svatoň, renomovaný český rusista a komparatista. Okrem významných českých vedcov v ňom publikovali aj ďalšie svetové osobnosti, ako napríklad Stephen Greenblatt (Veľká Británia), Carlos Fuentes (Mexiko) alebo Urs Heftrich (Nemecko).

Časopis kladie dôraz na komparatívny prístup k jednotlivým národným literatúram. Jeho cieľom je prekročiť ich národnú ohraničenosť a hľadať kultúrne súvislosti v európskom a svetovom priestore prostredníctvom tematických blokov. Pohľad do obsahu predchádzajúcich čísel poukazuje napríklad na teoretické diskusie o komparatistike, ďalej o translátológii alebo rozprávání a naratológii. Ďalšími pertraktovanými témami boli pojmy imaginácie a krásy v dejinách literatúry,

monotematické časti venované španielskemu filozofovi Josému Ortegovy y Gassetovi alebo románu *Don Quijote* a jeho odrazu v európskej kultúre. Naznačené tematické okruhy potvrdzujú medziliterárne a interdisciplinárne ambície časopisu a tým sa usilujú postihnúť čo najväčší okruh recipientov.

V podobnom duchu je koncipované aj v poradí tridsiate deviate číslo časopisu z roku 2009. Práce, združené pod názvom *Projekty interpretace*, otvárajú číslo a tvoria priestor kritickej diskusii o teóriách a metateóriách v 20. storočí. Emil Volek, hispanista a anglista, pôsobiaci na univerzite v Arizone, poukazuje vo svojej štúdii *Mapování teorie/teorie mapování* na úsilie literárnych a kultúrnych štúdií v 20. storočí o vytvorenie akejsi jedinečnej paradigmy, jedného rámca, ktorý by bol schopný obsiahnuť všetky prvky čiastkových teórií. Tento „monolitní panteoretický systém“ je pomerne utopický a autor k nemu priraduje ďalší extrém, ktorý v druhej polovici 20. storočia predkladá R. Barthes, a to požiadavku takpovediac vlastnej teórie pre každý text. V tejto situácii hľadá Volek východisko v odvolaní sa na svoju staršiu prácu *Metastrukturalismus* (1985), ktorej cieľom je „rekonstruovat specifické domény teorie literatury a kultury po módních obdobiích, kdy převládal strukturalismus, dekonstrukce a postmodernismus“. Dôsledkom rekonštrukcie vzniká „typologie prostorů“, konštrukty, kde sa organizujú rozličné teórie filozofie. Tomáš Koblížek na rozdiel od E. Voleka neuvažuje v metateoretickej

rovine; jeho *Teorie fikčních světů: kritická reflexe* oživuje klasickú otázku vzťahu literatúry a skutočnosti. Martin Ritter, ktorý sa zaoberá dielom nemeckého filozofa a esejistu Waltera Benjamina (1892–1940), si vo svojom príspevku všima Benjaminovu recepciu romantizmu, konkrétne v básňach Friedricha Hölderlina (1770–1843).

Pojem vznešeného sa vinie úvahami od antických mysliteľov k francúzskemu klasicizmu a završuje sa až v postmoderne. V bloku *Poetika v historických proměnách* sa v historickom priereze dostávame z antickej rétoriky a jej záujmu o fenomén vznešeného cez stredoveké severské mytológie až k opätovnému záujmu o mytológie na konci 18. storočia.

Záviš Šuman sa sústredil na koncepciu vznešeného v antickom prostredí v práci *Longinovo pojednání ,O vznešeném‘* antického učenca rétoriky a poetiky Cassia Longina. Problematikou smrti v stredovekom staroseverskom básnictve (v eddickom a skaldskom básnictve a na kamenných runových nápisoch) sa pod názvom *Nárek a triumf. Vzťah ke smrti v poezii doby vikínské* zaoberá Jiří Starý. Záujem o severskú mytológiu dokumentuje parciálne aj uvažovanie o Novej mytológii v práci Evy Blinkovej Pelánovej pod názvom *Oživení mytologie na konci 18. století*.

Väčšinu príspevkov alebo spisovateľov, o ktorých sa v prácach zaradených do bloku s názvom *Na vrcholu a za vrcholem moderny* diskutuje, spája špecifický vzťah k modernému umeniu, či už ide o Jaroslava Haška, Leva Nikolajeviča Tolstého alebo Thomasa Manna. Zložitosť zmien v európskom modernom umení a literatúre na prelome 19. a 20. storočia je možné badať aj v ich recepcii v českom kultúrnom prostredí v prvých desaťročiach 20. storočia. Ich vplyv si všima Vladimír Papoušek v článku *Paradigma nové moderny*. Autor, ktorý pôsobí v Ústave bohemistiky na Juhočeskej univerzite v Českých Budejoviaciach, poukazuje na modernistické tendencie už u autorov ako Richard Weiner, Jaroslav Hašek alebo Josef Čapek. Opačný antimodernistický trend je možné sledovať v štúdií Michala Fouseka *Unamunův ,Mír ve válce‘* –

Tolstého ,Vojna a mír‘. V podobných úvahách má svoje významné miesto aj hudba, ktorá je stredobodom záujmu ďalšieho príspevku. Jozef Fulka, literárny vedec, filozof, prekladateľ, porovnáva vo svojej štúdií *Hudba jako idealita* literárne spracovanie hudby ako „něčeho smyslově nevnímání“ v dielach dvoch autorov prvej polovice 20. storočia: u T. Manna je to román *Doktor Faustus*, v prípade M. Prousta *Hľadanie strateného času*.

Naratológii, ako to bolo uvedené vyššie, sa venovali aj predchádzajúce čísla *Světa literatury*. V českej literárnej vede badať v posledných rokoch rastúci záujem jednak o teoretické východiská rozprávania (spomenúť tu možno preklady Seymoura Chatmana, Shlomith Rimmon-Kenanovej alebo Wolfa Schmidta; dôležitý je tu aj český preklad *Lexikonu teorie literatury a kultury*, ktorého editorom je významný nemecký naratológ A. Nünning), teoretické príspevky českých naratológov ako napríklad Petra A. Bílka, D. Hodrovej alebo v tomto čísle spomínaného L. Doležala a jeho prácu *Heterocosmica*. V neposlednom rade treba upozorniť aj na Tomáša Kubíčka a jeho teoretickú prácu *Vyprávěč* (2007) a naratologické kapitoly k románom Milana Kunderu *Vyprávět příběh* (2001). Na niektorých uvedených autorov sa v sekundárnej literatúre odvoláva aj autor posledného príspevku, slavista Marián Pčola, keď analyzuje súčasný román Sašu Sokolova (1945) *Škola pro hlupákov*. Z množstva možných aspektov naratologickej analýzy sa u neho dominantnou stáva časovopriestorová organizácia. Aj tu sa ukazuje, že štrukturalisticko-imanentistický prístup naratológie je nepostačujúci: výslednej naratívnej podobe literárneho textu potrebujeme porozumieť, aj keď sa niekedy zdá, že románu chýba akákoľvek logická naratívna organizácia, respektíve sa ju snaží rozbiť v tom zmysle, že tradičné naratologické kategórie na ňom nie je možné uplatniť. Potenciál naratológie je však široký a v posledných rokoch to dokumentujú aj jej presahy do iných odborov (história, psychológia).

Juraj Dvorský

**Daniel Grůň: Archeológia výtvarnej kritiky.
Slovenské umenie šesťdesiatych rokov a jeho interpretácie.**

Bratislava: VŠVU a Slovart, 2009. 206 strán. ISBN 978-80-8085-980-0

Súbor štúdií Daniela Grůňa o výtvarnej kritike šesťdesiatych rokov pod nie najpriliehavším názvom *Archeológia výtvarnej kritiky. Slovenské umenie šesťdesiatych rokov a jeho interpretácie* zaznamenáva prvenstvo. Ako literárny historik uvediem len niekoľko poznámok.

Grůňove štúdie som čítal paralelne s esejou Fedora Matejova *Čo zostáva*, publikovanou v prvom tohtoročnom čísle Slovenskej literatúry. Autor v nej uvažuje, čo zostáva z poézie šesťdesiatych rokov na pozadí dobovej kritiky alebo literárnej vedy vôbec. F. Matejov je esejista, pracuje s nadhľadom, ktorý si môže dovoliť. D. Grůň sa drží textov, viac reprodukuje ako analyzuje. Na rozdiel od Matejova rozlišuje historický obraz umenia šesťdesiatych rokov a jeho interpretácií a akýsi mýtus šesťdesiatych rokov, ktorý zakladá na tomto výroku P. Vilikovského z roku 2007: „To, čo im dodávalo zvláštny pôvab (totiž šesťdesiatym rokom, pozn. M. H.), boli, ako sa ukázalo, dve veľké ilúzie – jedna takpovediac lokálna, že metódou ‚mierneho pokroku v medziach zákona‘ sa napokon z československého socializmu podarí uhniesť znesiteľný režim, a druhá globálna, že prírodné zdroje i hranice slobody sú nekonečné. Koniec desaťročia – tak lokálov, ako aj globálov – z oboch ilúzií radikálne vylicil.“ D. Grůň túto duchaplnú myšlienku zacitoval, nezaujal k nej nijaký postoj a viac sa k nej nevrátil. Takže nevedno, či s ňou súhlasí alebo nie. Podľa môjho názoru tá lokálna ilúzia nebola ilúziou, bola uskutočniteľná, o čom svedčí fakt, že ju dokázala potlačiť iba vojenská sila. Na odstránenie ilúzií nie sú potrebné tanky. Napokon po dvadsiatich rokoch sme sa k nej vrátili, tanky neprišli a my sa ju pokúšame uskutočniť ďalších dvadsať rokov a ešte stále sme ten znesiteľný režim celkom neuhlietli. Stále sa nám vracia onen voľakedajší reálny socializmus sovietskeho strihu.

V Grůňovej práci sa používajú dva postu-

py: kultúrno-politický a umelecko-historický a druhý predstavujú štúdie o individuálnych koncepciách umenia, ktoré majú zovšeobecnené názvy, ako napríklad *Abstraktné umenie a návrat k princípom avantgardy* (O. Čepan), *Proti démonom modernosti? K paradoxom interpretácie sochárstva* (D. Tatarka a ďalší), *Nová figurácia a humanistické perspektívy umenia* (M. Mojžišová a ďalší) atď. Záver tvorí krátka úvaha *Niekoľko poznámok k vizuálnej poetike 60. rokov*, v ktorej autor porovnáva a nachádza analógie medzi umením a poéziou.

Čitateľ štúdií musí oceniť hneď na prvé čítanie ich dôkladnosť a široký historicko-teoretický kontext, do ktorého autor jednotlivé témy zasadzuje. Pokladám však za šťastie, že obsah knihy nezodpovedá zámeru formulovanému v úvode. V texte *Na úvod* je toľko nejasností a konfúznosti, že miestami zachádza až do nezrozumiteľnosti. Nedočkám si predstaviť, čo hovorí táto formulácia: „reformné myslenie“ predstavuje model, ktorým sa mnohé texty z tohto obdobia prejavujú navonok v rovine používaných rétorických figúr, ale zároveň je to aj akýsi predpoklad toho, že mnohé texty mohli vôbec vzniknúť. Preto opis toho, čo bolo o aktuálnom umení vypovedané, a diagnostiku predpokladov a funkcií tohto vypovedania ako mechanizmov spoločenskej prevádzky označujeme termínom archeológia.“

Hlavné postavy Grůňových štúdií O. Čepan a D. Tatarka nie sú kritici. Kritikmi boli R. Matuščík, T. Štraus, I. Mojžišová a pochopiteľne aj mnohí iní. Prvým dvom venuje D. Grůň najväčšiu pozornosť. O. Čepana charakterizuje ako teoretika, ktorý zaujíma „striktne štrukturalistickú pozíciu“. Dáva ju do súvislosti s abstraktným umením ako návratom k princípom avantgardy. V štúdiách o M. Čunderlíkovi a R. Filovi, v ktorom ide o oživenie princípov surrealizmu, používa aj princíp antropologickej

konštanty, ktorú pri Čunderlíkovi pomenúva aj antropomorfizmom. O návrate k ruskej avantgarde možno hovoriť v súvislosti s Čepanovým programotvorným pôsobením vo výtvarnej skupine Konfrontácie. Pojem antropologickej konštanty Grúň chybné vykladá ako marxistický, ona však súvisí s teoretickou činnosťou A. Bretona a marxisti ju kritizovali ako prejav ahistorizmu, len Závaš Kalandra ju bránil. U nás ju podľa Bretona a Mukařovského použil Klement Šimončič v polemike s názormi abbého Bremonda o „čistej poézii“.

Grúň podobne ako Matejov používa paralely a vplyvy českej literárnej a výtvarnej teórie aj kritiky. Grúň porovnáva koncepciu O. Čepana s názormi Jiřího Padrtu. Kým Padrta zotrúva pri konštruktivizme upevňovanom ruským suprematizmom, Čepan vychádza v ústrety psychoanalýze v surrealistickej modifikácii. Na M. Heideggera sa odvoláva Ján Bakoš pravdepodobne v sprostredkovaní svojho učiteľa historika umenia Václava Richtera, ktorý sa roky usiloval napísať filozofiu umenia s pomocou filozofa Jana Patočku.

Čepanova univerzálnosť avantgardy nadobúda podobu abstrakcie vysokého stupňa, ktorou sa zotierajú konkrétne napätia a protirečenia historických a spoločenských javov. Nesúhlasím s takýmto záverom, ako ani s jeho definíciou slovenského romantického mesianizmu, ktorá hovorí, že je to „ideovoestetický názor, ktorý jednoducho upevňuje limitne-univerzálne črty romantického svetonázoru pred jeho konkrétne-historickými determinantmi a jeho historickou praxou“. Nesúhlasím ani s tézou o očisťovaní avantgardy, pokladám ju za jej sterilizáciu. Avantgardu bolo treba prekonávať.

V kapitole *Proti démonom modernosti?* ide o zásah D. Tatarku do výtvarného umenia, ktorý Grúň zaznamenáva, ale nehodnotí jednoznačne. D. Tatarka sa totiž v istom momente postavil kriticky až odmietavo proti svojmu umelcovi – sochárovi Rudolfovi Uhrovi, proti „démonovi abstrakcie vo výtvarnom umení“. Keďže Tatarka chápe kultúru nielen ako kultivovanie, ale aj ako kult, a dôraz položil na slovo kult – vzývanie,

cestu kultivovania opracúvaním výtvarnej matérie do stavu krajnej abstrakcie u R. Uhra odmietol. Treba azda ešte dodať, že Tatarka sa upevňoval v túžbe po nesmrteľnosti človeka, ako ju zažil u španielskeho filozofa Miguela de Unamuna. Inšpiroval sa ešte André Malrauxom a jeho presvedčenie, ktoré sa stalo predmetom ironizovania zo strany Valéra Mikulu (pochopiteľne, po niekoľkých desaťročiach), sa upevnilo a nepoľavilo. Ani podľa Grúňa ho nemožno neakceptovať, aj keď Grúň s ním tiež po odstupe niekoľkých desaťročí, zdá sa, celkom nesúhlasí.

Vcelku možno povedať, že Grúňova práca nie je knihou o kritike, ale o teoretických koncepciách, na základe ktorých vznikli interpretácie diela niektorých umelcov (M. Čunderlíka, R. Filu, L. Paštéku a ďalších). Kritike šesťdesiatych rokov sa bude treba ešte venovať osobitne. Najmä Radoslavovi Matuščíkovi; bol totiž nielen kronikárom, ale predovšetkým kritikom.

A ešte na okraj úvah o tom, čo je kritika v šesťdesiatych rokoch. O tom nám veľa napovedia úvahy o kritike tých čias. Odpoveď na túto otázku treba hľadať predovšetkým v kritike samej. Učebný text Václava Černého nám toho veľa nepovie. O tom, čo je kritika, sa totiž hovorilo a písalo veľa. Najviac sa nad touto otázkou zamýšľal na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov Mikuláš Bakoš a postupne viacerí kritici. Zaujímavý a málo povšimnutý je článok – polemika I. Mojžišovej s kritikom R. Matuščíkom. Ešte predtým sme proti dojmovej kritike najprv zdôrazňovali, že by sa mala zvedečiť (s touto devízou vstupoval do kritiky aj mladý F. X. Šalda). To však neznamenalo, že by sa mala odosobniť, práve naopak. Kritici boli totiž inšpirovaní politicko-ideologicky a o umení sa hovorilo veľmi málo. Od polovice šesťdesiatych rokov sa situácia zmenila a „chvála odbornosti“ sa mohla stať dokonca, brzdou. Proti ideologickej normatívnosti sa zdôrazňovala umelecká forma, to znamená „že by nemalo ísť o to, „čo“ sa maľuje, ale o to, „ako“ sa to robí. Na tieto slová reagovala I. Mojžišová takto: „Z uprednostnenia kvalít formy potom nevyhnutne plynie, že na jednej strane dochádza

k preceňovaniu výtvarníkov zameraných na dobre urobený zovňajšok, a na druhej strane si počkajú na primerané ocenenie tých, ktorým ono právo patrí... Pokusy o kanonizáciu formálnej analýzy sú v úplnom rozpore s jestvujúcim myslením o modernej kultúre. Veď povaha moderného umenia predpokladá orientáciu interpretov smerom práve opačným, posunom k filozofii umenia, ktorá je korektívom jednostrannosti, i takých, ktoré plodí umenie samo.“

Kritika šesťdesiatych rokov oslobodzovateľa teda na jednej strane umenie (aj seba) od

závislosti na ideologických postulátoch, napr. triednosti a stranickosti a falošného, rozumej socialistického realizmu, a na druhej strane od závislosti na povrchno chápanej a usku-točňovanej modernosti, ktorá sa neraz menila na módnosť. S povrchnou modernosťou či módnosťou si mali poradiť sami umelci, pochopiteľne s pomocou kritiky. Niektorí si poradili, niektorí nie. V takejto situácii sa nachádzame aj dnes.

Grúňova kniha je užitočná a bolo by načase, keby takéto knihy vyvolávali diskusiu.

Milan Hamada

**Mikuláš, Roman – Wozonig, Karin S. (eds.):
Chaosforschung in der Literaturwissenschaft.**

Wien: LIT Verlag, 2009. 136 strán. ISBN 978-3-643-50037-3

Zborník štúdií zverejňuje v nemeckom jazyku napísané príspevky z medzinárodnej vedeckej konferencie *Výskum chaosu a literárna veda: vzorný príklad interdisciplinárnosti alebo nedorozumenie na úrovni disciplíny?*, ktorú usporiadal Ústav svetovej literatúry SAV začiatkom roka 2009 v Bratislave z iniciatívy literárneho vedca Romana Mikuláša. Vedecké podujatie predstavovalo aj pokus oboznámiť slovenskú odbornú verejnosť s úvahami o vzťahoch literárnej vedy s exaktnými vedami, konkrétne teóriou chaosu, keďže výskumy aplikovateľnosti teórie chaosu na humanitné vedy zatiaľ na Slovensku neprebiehajú. Moju recenzentskú pozíciu určila aj skutočnosť, že je nutné položiť si základné otázky, či vôbec, a ak áno, aké metodologické možnosti a v akej literárnovednej oblasti by mohla teória chaosu priniesť do nášho odboru. V nasledujúcich riadkoch sa pokúsím podeliť sa o svoje – odhaľujúce pohľad zvonku – čitateľské skúsenosti zo zborníka.

Ako empirická skúška teoretických úvah zahrnutých v štúdiách zborníka mi výborne poslúžil text Endreho Kukorellyho *Ez így* (In: *Újraolvasott negyed század*. Ed. B. Bodor. Budapest: Szépirodalom Társasága, 2007, s. 89–108), ktorý som čítala paralelne a ktorý sa zaoberá literárnohistorickým vývinom v Maďarsku

od šesťdesiatych rokov po súčasnosť. Metodologickou voľnosťou postmoderného autora maďarský spisovateľ vlastne naznačil rôznorodosť možných aspektov: nemožnosť ohraničiť elementy a súvislosti, ktoré ovplyvnili vývin počínajúc kultúrnymi a spoločenskými súvislosťami a pokračujúc cez estetické, inštitucionálne až po osobné; ďalej načrtol aj nevypočítateľnosť produkčných a recepcných konzekvencií, ktoré nielen reagujú na literárnohistorický vývin, ale ho aj generujú. Text Endreho Kukorellyho tak opísal akýsi dynamický, nelineárny, a preto chaotický sa javiaci svet literárnych procesov: neuchopiteľný a nezložiteľný tradičným spôsobom do literárnohistorického naratíva, spoliehajúceho sa na lineárne, dokonca časovo-kausálne vzory myslenia.

Nadšení prívrženci využitia teórie chaosu v literárnej vede presviedčajú čitateľa o tom, že teória chaosu ponúka iné vzory myslenia. Ako píše Dieter Wrobel vo svojej štúdií, paradigma (alebo vzor myslenia) lineárnosti, podložená newtonovským prírodovedným chápaním, označila prvky, ktoré nevedela zaradiť do svojho lineárneho konceptu, za náhodné a vytlačila ich z centra skúmaného javu na perifériu. (Inak, rozličným chápaním náhodného v medziach literatúry a literárnej vedy

v stredoeurópskom kontexte, ktoré v ňom mali aj isté opozičné zafarbenie voči ideologicky motivovanému lineárnemu svetonázoru, sa zaoberá ďalšia štúdia zborníka, v ktorej Pavol Matejovič porovnáva rôzne koncepcie náhodného z pera autorov ako Jaromír Bartoš, Stanislaw Lem, Oskar Čepan, Peter Zajac, Zdeňek Neubauer, Miroslav Petříček a Rafal Koschany.) Dieter Wrobel zosummarizoval v príspevku impulzy z teórie chaosu heuristického i modelujúceho charakteru, ktorých využitie v rámci spoločenských a humanitných vied poskytlo možnosť pochopiť a opísať dovtedy nesppracované javy. V súvislosti s literárnou vedou chápe teóriu chaosu ako istý základ postmodernej produkčnej estetiky, ktorá si vypestúva vlastnú estetickú prax ako naratív, odrážajúci vo svojej literárnej hre aj štrukturálne analógie. Naratív chaosu sa podľa autora využíva v literárnej praxi napríklad ako téma, motív a takisto ako kompozičný princíp, zosieťujúci dejové prvky. Medzi ďalšie koncepty využívané v literárnovednom myslení a inšpirované prírodovednými prístupmi, ako teória systémov a konštruktivizmus, sa pokúsil umiestniť teóriu chaosu aj zostavovateľ zborníka a organizátor konferencie Roman Mikuláš. Ich využiteľnosť vidí najmä na poli literárnej komparatistiky, teórie estetického pôsobenia, dejín literatúry, keďže poskytujú výskumné metódy, ktorými možno uchopiť povahu nelineárneho literárneho procesu, charakterizovaného sriedaním fáz poriadku a zdanlivého chaosu.

Prípadové štúdie prinášajú analýzu, resp. opis jednotlivých javov literárneho procesu, s využitím inštrumentária teórie chaosu. V tejto súvislosti je zaujímavá štúdia Ulrike Goldschweer, ktorá sa zaoberá charakterom a spôsobom transferu poznatkov z teórie chaosu do kulturológie a literárnej vedy. Autorka zdôrazňuje funkciu metafory ako „nástroja“ prenosu, umožňujúceho rozšírenie perspektív prijímajúcej disciplíny. Do problematiky emergencie vedomostí z internetových diskusných fór, opisateľných pojmom kolektívnej inteligencie, vstúpil Thomas Wägenbauer výskumom kváziliterárnej formy televízneho seriálu ako produktu, ktorý odráža aj podne-

ty svojich recipientov, zosieťovaných do kolektívu tzv. „fanklubu“, a vykazuje emergentný ráz svojho zrodu.

Preferovanú tému v rámci výskumov chaosu predstavujú otázky kreativity, ktorým sa venuje ďalšia štúdia. Cez štruktúrovaný rozbor prác performerera Ferdinanda Schmatza a jeho vyjadrení o tvorivom akte dospieva literárna vedkyňa Sybille Moser k názoru, že v rámci systémovosti možno nestabilné kreatívne momenty a procesy empiricky opísať argumentmi nelineárneho prístupu. Pre potreby opisu ambivalencie literárneho textu Susanne Hartwig vyčleňuje z terminológie teórie chaosu pojem atraktor, pretože v ňom vidí možnosť zlučenia dvoch protichodných vlastností literárneho procesu: dynamiky a stability, ktoré skúma na recepcii dramatických textov. Výskum chaosu inšpiroval aj Friedricha G. Wallnera pri náčrte jeho interdisciplinárne chápaného konceptu *konštruktívneho realizmu*, prítomného v publikovanej štúdii v literárnych rozboroch, v ktorom rozoznáva skutočnosť (svet, ktorým žijeme) a realitu (svet, ktorý si na základe našich poznatkov vykonštruujeme).

Otázku, ktorú som si položila pred začatím čítania a ktorú si percipient občas zopakuje aj počas čítania, si kladie aj úvod zborníka: znamená teória chaosu východisko pre postmodernú literárnu vedu, alebo je to blud, akýsi uzol v labyrinte bezvýchodiskového procesu hľadania vzorov myslenia, aspektov nazerania a prostriedkov vnímania neprehľadných literárnych procesov? Zostavovateľka Karin S. Wozonig sa vo svojej štúdii pokúsila odpovedať na všetky kritické a skeptické poznámky (pochádzajúce v prvom rade zo strany prírodných vied) ohľadom zneužívania a nevyužiteľnosti teórie chaosu v literárnej vede. Presvedčivo poukazuje na to, že systém kultúry je obdobne samoorganizujúci a komplexný systém ako príroda, pri skúmaní ktorého sa môžu a dajú dokonca veľmi užitočne využiť poznatky a skúsenosti pochádzajúce z teórie chaosu, a to tak pri chápaní literárnych objektov, ako pri štúdiu produkčných a recepčných predpokladov. Vytvára tým teoreticky podložený návrh na

pochopenie a uchopenie toho komplexného diania, ktorého nepochopiteľnosť a neuchopiteľnosť naznačuje vo svojom texte citovaný

maďarský spisovateľ a ktorý nazývame tak jednoducho literárnym procesom.

Judit Görözdi

Bodo Zelinsky (Ed.): Russische Buchillustration.

Köln Weimar Wien: Böhlau Verlag, 2009. 267 strán.

ISBN 978-3-412-22505-6

Výpravná, na kriedovom papieri vytlačená, takmer 270-stranová publikácia venovaná dejinám ruskej knižnej ilustrácie, ktorá vyšla v nemeckom vydavateľstve Böhlau ako deviaty zväzok špecializovanej edície mapujúcej umenie európskej i svetovej knižnej grafiky, prináša popri bohatom obrazovom materiáli (vyše 200 obrázkov) v rade širšie kultúrnohistoricky zameraných, ale aj niekoľkých užšie špecializovaných prípadových štúdií kompetentný prehľad i analýzu ruskej knižnej ilustrácie od jej začiatkov (od štyridsiatych rokov 19. storočia) do osemdesiatych rokov 20. storočia. Ide o dielo určené historikom umenia, ale aj literatúry a v neposlednom rade všetkým tým, ktorí sa zaujímajú o ruské kultúrne dejiny v nezvyčajných „rezoch“.

V úvode upozornil zostavovateľ, kolínsky slavista Bodo Zelinsky, že „knižná ilustrácia je bez ohľadu na svoj umelecký rang a inovačný výkon ako výtvarné stvárnenie textov čosi druhotné, to znamená časovo neskoršie a interpretujúce predlohu“. Toto východisko sa javí ako produktívne pri posudzovaní azda väčšiny knižných ilustrácií, ktoré predstavuje publikácia. Nemožno ho však považovať za pravidlo, pretože do sveta (ruskej) knihy zasiahla synkretickým a procesuálnym chápaním umenia aj avantgarda (v suprematistickej i futuristickej knižnej ilustrácii obraz mnohokrát nevznikal k textom, ale spolu s textami), a jej ozveny zaznamenávame aj v osemdesiatych rokoch. Napriek tomu treba zdôrazniť, že výskum problematiky knižnej ilustrácie sa nevyčerpáva sledovaním vzťahov medzi slovom a obrazom; intermediálny rámec je širší a daný mnohorakými vzťahmi medzi artefaktom knihy, remeselnými možnosťami a výtvarnými názormi.

Dejiny ruskej knižnej ilustrácie ako súhra rôznych názorov na knižnú kultúru i typografické remeslo a individuálnych, prípadne skupinových umeleckých prístupov či umeleckých ideológií predstavujú nosnú tému viacerých štúdií prvej časti publikácie. Na príkladoch zo začiatkov ruskej knižnej ilustrácie Jens Herlth poukázal na interakciu rozvíjajúceho sa knižného trhu, techniky polytypáže a vplyv francúzskej ilustrátorskej módy (najmä tzv. fyziognómii), pričom naznačil cestu k repinovskému realizmu ako k jednému z budúcich pilierov domáceho ilustrátorského umenia. Menej problémovo zameraná je štúdia Marianne Wiebe, venovaná začiatkom moderny a umeleckej skupine „Svet umenia“. Z neobjasnených dôvodov presahuje aj do oblasti divadla; autorke sa však popri vplyvoch západoeurópskej výtvarnej moderny (Beardsley, Klinger a ďalší) podarilo o. i. ukázať aj silnú inklináciu k téme Petrohradu (žiaľ, bez výkladu umeleckej motivácie). Oveľa pregnantnejšie a so zmyslom pre detail formulujú problémy ruskej knižnej grafiky ako intermediálnej súhry autori štúdií o ranej avantgarde (Victor Kravets) a ilustrácii dvadsiatych rokov (Baruna Steinke). V Kravetsovom podaní došlo vo futuristickej avantgarde k deštruovaniu artefaktu knihy ako kultúrneho fetiša, čo vyplynulo z presvedčenia v prvenstvo obrazu (podľa Chlebnikovovho hesla „slovo má odvážne nasledovať obraz“). Knižná grafika ranej ruskej avantgardy pritom upadla do predknižného umeleckého štádia, v ktorom dominoval archaický výtvarný znakový systém a otvoril sa o. i. priestor špecifickej démonológii, živenej z domácich kultúrnych zdrojov, ale aj z ideológií európskej moder-

ny. B. Steinke ukázala, ako knižná grafika v časoch revolúcie a občianskej vojny vedela v období materiálnej núdze nadviazať na jestvujúcu umeleckú ideológiu „knižnej chudoby“ (K. Malevič, O. Rozanová) a postupne smerovala k analytickému výtvarnému prístupu (P. Filonov). Azda najeklatantnejším, „kongeniálnym“ príkladom súhry revolučného básnického slova a obrazu sú dve vydania Blokovej poémy *Dvanásť* (ilustrátori Annenkov, Masjutin), ale ruská avantgardná knižná grafika pozná aj ďalšie vyvrcholenia, a to tak mimo Ruska (Berlín, Paríž), ako aj mimo tradičných ruských kultúrnych centier (napr. vo Vitebsku ako na kuriózne križovatke židovskej kultúry a nového suprematizmu, alebo v Tbilisi, v mieste „exotického kvetu neskorého futurizmu“). „Konštruktivistickú knihu“ (El Lissickij, Rodčenko, Stepanovová) pritom možno považovať za jeden z vrcholov ruskej (po)revolučnej výtvarnej avantgardy.

Návrat k výtvarnému realizmu tematizuje štúdia Wolfganga Schriecka, ktorá prináša prehľad ilustrátorov zväčša klasickej ruskej a svetovej literatúry od tridsiatych do sedemdesiatych rokov 20. storočia. Tu väčšmi než kdekoľvek inde platia zostavovateľove slová z úvodu o časovom posune a interpretácii literárnej predlohy. Umelecky prinieslo toto dlhé obdobie málo nového; súviselo to s doktrínou socialistického realizmu, ale aj s estetickým chápaním média knihy v stalinistickom ZSSR, ktoré malo svojou monumentálnosťou nie náhodou pripomínať dobovú „architektúru fasád“. Funkcia ilustrácie sa zredukovala na dekoratívnu a na realistickú ekfrázu klasického textu, no sovietsky stalinizmus (a to zostalo v spomínanej štúdii nevyslovené) tým petrifikoval aj kánon svetovej literatúry. Výpočet ocenení sovietskych ilustrátorov na povojnových medzinárodných výstavách (Brusel, Moskva, Bratislava atď.) zodpovedá schéme stalinistickej kultúry (reprezentatívnu), z ktorej sa kniha, resp. knižná ilustrácia vymanila až v osemdesiatych rokoch vďaka umeleckým aktivitám leningradského undergroundu: Ako ukázala Julia Zogel, autorka ďalšej štúdie, ten vedome nadviazal na „chudobnosť“

knižnej grafiky z revolučných čias a úplným odmietnutím oficiálnej kultúry si vydobyl autonómnou umeleckú pozíciu. Leningradská skupina Miťki, subverzívne operujúca medzi politickou provokáciou, ironizáciou súčasnej každodennosti a sebausúvzťažňovaním s ruskou (sovietskou) avantgardou, vytvorila typ autorskej knihy, o ktorej nemá zmysel uvažovať ani v čisto literárnych, ani výtvarných kategóriách. Komiksy Miťkov sú komplexné kultúrne produkty, využívajúce tak slovo, ako aj obraz a pohrávajúce sa s tradíciou knihy. To, že sa viacerí umelci z tejto skupiny stali v deväťdesiatych rokoch ilustrátormi „etablovaných“ knižných produktov (k najúspešnejším patrí V. Šinkariov), svedčí o enormnom vplyve bývalej leningradskej subkultúry, ale aj o inovatívnej schopnosti ruskej knižnej grafiky. Otvorená zostáva otázka, či sú Miťki jediným paradigmatickým príkladom inovujúcej sa ruskej knižnej grafiky po roku 1991.

Publikácia *Russische Buchillustration* prináša v druhej svojej časti „diela ruskej literatúry v ilustrovaných vydaniach“ výber „crème de la crème“ ruskej knižnej ilustrácie od začiatkov po súčasnosť. Konceptia výberu literárnych diel je kánonická: oblúk tu siaha od troch rôznych vydání *Piesne o pluku Igorovom*, cez štyri vydania Puškinovho *Borisa Godunova*, jedno *Eugena Onegina* a dve vydania Gogoľových *Mŕtvych duší*; Dostojevskij je tu zastúpený päťkrát (z toho troma vydania *Krotkej*), ďalšími autormi sú V. Sologubov, N. Leskov (ten celkovo päťkrát, z toho tri vydania jeho *Laváka*), L. N. Tolstoj (dvakrát) F. Sologubov, L. Andrejev, ale aj D. Charms (dvakrát), I. Cholin a V. Vysockij. Rovnocenný dôraz sa pochopiteľne kladie na výtvarníkov – v centre pozornosti sa ocitá dialóg medzi textom a obrazom, pričom ilustrácia sa vníma zásadne ako umelecká interpretácia textu, v súzvuku s koncepciou, deklarovanou v úvode publikácie. Autori jednotlivých analýz (väčšinou sú to tí istí, čo do publikácie prispeli kultúrnohistorickými štúdiami) akoby nepoznali nijaké priestorové obmedzenia a často so zmyslom pre tie najmenšie literárnohistorické, resp. umeleckohistorické detaily prezentujú hĺbkovú hermeneutickú prácu

výtvarného stvárnenia klasických literárnych textov. Priam ukázkovým príkladom môže byť Herlthova analýza Aginových ilustrácií Gogolových *Mŕtvych duší* z roku 1846, resp. 1892, pri ktorej autor vo svojom porozumení Aginových výtvarných fyziognómii zostúpil až kamsi na dno Gogolovej negatívnej antropológie, či Zelinského interpretácie Chagallových ilustrácií toho istého románu, uverejnených v Paríži roku 1948; Zelinského interpretácie zaplňajú s veľkou dávkou tak estetickej

erudície, ako aj múzickej inšpirovanosti voľne priestory medzi Gogolovým textom a Chagallovými stvárneniami. Hoci oba príklady tu vyberám náhodne, kvalitatívne tvoria zároveň akési *pars pro toto*, pretože spojenie disciplinárnej dvojdomosti s múzickosťou, či dokonca s istou nadšenosťou pre plnosť a krásu súhry slova, obrazu a materiálneho artefaktu (knihy), prináša celá interpretačná časť publikácie *Russische Buchillustration*.

Adam Bžoch

Marita Sturken, Lisa Cartwright: Studia vizuální kultury.

Portál. Praha 2009. 472 strán.

ISBN: 978-80-7367-556-1

Súčasnosť, presýtená vizuálnymi vnemami, nás ustavične a všemožnými prostriedkami núti pozeráť na obrazy z celého sveta a tak sa niekedy môže zdať, že stojíme v jeho centre. Veľmi často však ide skôr o akési zastieranie očí: čím viac vidíme, tým menej rozoznávame, a obrazy, ktorými sme zaplavovaní, sa často stávajú nástrojmi ohlupovania a rôznych manipulácií. Najmä fotografia a film, ktoré dnes zastupujú akési ľudové médiá, sa stali jedným z najmocnejších prostriedkov ovplyvňovania myslenia ľudí.

Na druhej strane, súčasná presýtenosť obrazovými vnemami často vedie až k akejsi „únave z vizuality“: Veľa ľudí si vytvára podmienený reflex obrazy ignorovať, a tak upútať ich pozornosť na niektoré zaujímavé vizuálne formy – napríklad na obrazy v galérii –, môže byť ozajstná výzva, nehovoriac o úsilí zápasit s týmto pasívnym nezaujmom a motivovať verejnosť, aby narušila svoj každodenný stereotyp. Preto možno len uvítať český preklad knihy *Studia vizuální kultury* od amerických autoriek Marity Sturkenovej a Lisy Cartwrightovej, ktorú nedávno vydalo pražské nakladateľstvo Portál.

Pre nezaväznaného čitateľa môže táto veľkorysá (takmer päťstostranová) publikácia slúžiť ako dobrý úvod na zorientovanie sa v oblasti vizuálnej kultúry – v odbore, ktorý sa v priebehu posledných desaťročí koša-

to rozvetvuje rôznymi smermi a prináša so sebou množstvo rozličných koncepcných perspektív a prístupov. V USA a vo Veľkej Británii – v krajinách, kde sa vizuálne štúdie etablovali ako samostatný univerzitný odbor, sa dnes otvárajú pre poslucháčov prednášky z dejín umenia, filmových štúdií, antropológie, filozofie a pod. Je teda zrejme, že ide o odbor interdisciplinárneho charakteru, kladúci dôraz predovšetkým na výskum šírenia a spoločenského dosahu vizuálnych objektov a praktík. Pokiaľ ide o genézu vzniku samotného odboru, často sa v tejto súvislosti pripomína postupný odklon od tradičných dejín umenia, ktoré svojimi ustálenými metódami (znalectvo, formálna analýza a ikonografia) zabraňovali kľásť vizuálnym objektom pre dnešného diváka aktuálnejšie otázky, smerujúce hlavne k sociálnym súvislostiam, v ktorých sa daný vizuálny objekt ocitá po svojom vzniku. Hoci ohnisko súčasných diskusií okolo „obratu k vizualite“ je pomerne nestále, predsa možno postrehnúť určitý spoločný moment, ktorý, zdá sa, stojí aj v pozadí úvah tejto knihy. Autorky ukazujú, že vnímanie vizuálnych artefaktov je oveľa komplexnejšou záležitosťou, ako sme boli zvyknutí v tradičnom ponímaní tohto procesu založenom na vnímaní obrazu ako pasívnej, čisto fyziologicky determinovanej percepcii. Prostredníctvom analýzy rôznych sfér vizuálna

(reklama, film, maliarstvo, digitálne obrazy atď.) upozorňujú, že samotné videnie je často „neviditeľné“ a naša vizuálna skúsenosť je hlboko podmienená „kódmí“ kultúry, z ktorej vzišla. Na rozdiel od niektorých modernistických prístupov, ktoré sa jednotlivé disciplíny usilovali vymedzovať a oddeľovať, autorky naopak hľadajú ich styčné body a vzájomné inšpirácie. Podnetná a dnes tak často pripomínaná „interdisciplinarita“ je v texte spojená práve témou „vizuality“ a dovoľuje vnímať súčasnosť (vizuálnu) kultúru oveľa celistvejšie.

Napriek svojej odľahčenej, skôr civilnej a naozaj pútavej forme *Studie vizuální kultury* nie sú knihou, ktorú je nevyhnutné prečítať od začiatku až do konca. Ako v úvodnom predslve v tejto súvislosti poznamenávajú samotné autorky: „Čtenáře... vybízíme, aby knihu používali při běžné interakci s dalšími texty a dalšími médii. Vydejte se ven, do muzeí, komunitních center a do supermarketů a zkuste pozorovat, jak vizualita funguje. Sledujte, jak všude kolem vás dochází k utváření pohledu. Až půjdete k lékaři, všimněte si, jak a kdy při vašem vyšetření začíná hrát roli pohled a vizuální znázornění. Zkuste si uvědomit, kdy pohled překročí únosnou míru. Zprávy nevnímejte pasivně; věnujte pozornost tomu, jak jsou řazené, podané a sestříhané. Dívejte se, jak se na zprávy dívají druzí. Snažte se ve zprávách vidět nejen to, co ukazují, ale i co neukazují“ (s. 15).

Posolstvo je zřejmé: autorkám išlo predovšetkým o to, aby vytvorili akúsi „učebnicu“, ktorá má povzbudiť čitateľa, aby sa začal kriticky a samostatne orientovať v spleti obrazov, ktoré ho obklopujú, a učil sa rozoznávať ich rozličné významové vrstvy.

Pri všetkej heterogenosti problémov a otázok, ktoré táto kniha zachytáva, jednotlivé kapitoly pojí vnútorná súvislosť. Autorky sa v nich postupne venujú médiám kultúrneho priemyslu, globalizovaným obrazom, filmovým záberom, ale aj ďalším „neumeleckým“ vizuálnym fenoménom, s ktorými sa môžeme stretnúť v našom každodennom živote. Práve záujem o „neumelecké“ obrazy, prevzaté napr. z lekárskeho prostredia, nastoluje mnoho kľúčových otázok a zároveň ukazuje, že tieto vi-

zuálne formy môžu byť esteticky a teoreticky rovnako významné ako ktorékoľvek tradične definované umelecké dielo.

Pokiaľ ide o obrazovú časť publikácie, autorky bez najmenšieho zaváhania kladú vedľa seba ukážky zo sveta „vysokého“ a „nízkeho“ umenia a ich prostredníctvom demonštrujú niektoré dôležité pojmy. Napríklad Benjamínova „strata aury“ sa čitateľom asi najjednoduchšie priblíži na príklade Mony Lisy a jej nespočetných reprodukcii v podobe pohľadníc, magnetiek a iných suvenírov, princíp „brikoláže“ zase na príklade zatváracieho špendlíka ako telesnej ozdoby v prostredí punkovej subkultúry a „komodifikácia symbolu“ zase na tričkách s Che Guevarom, ktoré predávajú obchodné reťazce na celom svete.

Knihá môže už svojim začiatkom poslúžiť ako vhodný úvod do štúdia niektorých, dnes už „kanonizovaných“, teórií v oblasti vizuálnych štúdií a tým prispieť k rozšíreniu možností interpretácií obrazov a iných vizuálnych artefaktov v našom kontexte. Svoje rozprávanie autorky otvárajú exkurzom do celej problematiky (kapitola *Obrazy, moc a politika*), ktorý v krátkosti približuje niektoré názory autorít ako Roland Barthes, Michel Foucault, John Berger, Charles Peirce či Allan Sekula. Sú to osobnosti, ktoré nepochybne prinášajú množstvo podnetných inšpirácií týkajúcich sa spôsobov, akými interpretujeme obrazy, no pre bežného (nezainteresovaného) čitateľa sú ich názory väčšinou ťažko „dosaziiteľné“. Cartwrightová a Sturkenová v knihe vystupujú ako ich sprostredkovateľky.

Z pohľadu slovenského čitateľa sa v knihe vyskytuje niekoľko zaujímavých problémových okruhov. Pre historikov a teoretikov umenia bude asi najzaujímavejšia časť venovaná výstavám, zberateľstvu a inštitucionálnej kritike umenia. Pri interpretácií zberateľstva vychádzali autorky z kľúčovej eseje *O zbieraní umenia a kultúre* z pera významného amerického kultúrneho antropológa Jamesa Clifforda, ktorý k zbieraniu pristupuje v reflexii hegemonie západu – v súvislostiach „presadzovania sa vlastníckeho subjektu“. Prostredníctvom jeho mapy „umelecko-kultúrneho systému“ autorky ukazujú, ako sú

zberateľské metódy zložito prepojené s výstavnými praktikami, čím sa zároveň dostávajú k ďalšiemu dôležitému fenoménu, totiž k muzeálnej kritike a k vnímaniu vizuálnych artefaktov v ich inštitucionalizovaných kontextoch. V tejto časti text dopĺňa niekoľko sprievodných ilustrácií – názorných ukážok narušovania tradičných „neutrálnych“ výstavných praktík. Výstižný príklad podvracania na prvý pohľad bezproblémových štandardov vkusu v knihe predstavuje napr. záber na inštaláciu amerického umelca Freda Wilsona, ktorý v rámci svojho projektu vyniesol z depozitára na svetlo otrocké okovy a vystavil ich vedľa strieborného čajového servisu, čím veľmi nemilosrdne pripomenul temné aspekty kultúry a politiky amerického Juhu.

Zaujímavým problémovým okruhom sú aj premenlivé aspekty, ktoré ovplyvňujú spôsoby vnímania obrazov v rámci inštitucionálnych, politických a iných mocenských systémov (kapitola *Modernost: podívaná, moc a vedomie*). Od analýzy tzv. „podmienečného pohľadu“ moderného subjektu autorky vedú čitateľa až k reflexii genderových štúdií a k feministickej kritike. Opierajú sa tu o názory vplyvných feministických teoretičiek ako napr. Lauru Mulveyovú a o jej kritiku

projekcie patriarchálneho usporiadania sveta v tradičnom filme, kde muž je ten, kto sa díva, a žena tá, ktorá je „vystavovaná“.

Určite by sme mohli knihu opisovať kapitolu po kapitole aj ďalej, no podobný postup by asi nebol ničím iným než len sumarizáciou reprodukovanych informácií. Autorky Sturkenová a Cartwrightová nás, zdá sa, postupne upozorňujú na všetky možné témy, ktoré sa nám pri pojme vizuálna kultúra vybavajú. Zameriavajú sa na produkciu a distribúciu obrazov, sledujú ich „toky“ v kontexte globalizácie súčasného sveta, skúmajú rolu vizuality v rozvoji a spoločenskom dosahu konzumnej kultúry, reflektujú rozličné spôsoby, na základe ktorých si obrazy osvojujeme a prikladáme im významy.

Široký záber knihy môže, pochopiteľne, viesť k istým zjednodušeniam. Ak by niekto chcel skúmať niektorý z predostretých fenoménov podrobnejšie, asi by len s touto publikáciou nevystačil. Napriek tomu, ako sme už spomenuli, *Studia vizuální kultury* môžu prispieť k pochopeniu obrazov, ktoré nás obklopujú dnes a súčasne môžu poskytnúť dobrý „odrazový mostík“ pre každého, kto sa zaujíma o rolu vizuálnej reprezentácie v súčasnej kultúre a spoločnosti.

Nada Kančevová

Ivan Gerát: *Obrazové legendy sv. Alžbety. Téma, médium a kontext.*

Bratislava: Veda, 2009. 254 strán.

ISBN 978-80-224-1083-0

Pri výskume stredovekých výtvarných sakrálnych diel sa zväčša vychádza z dobových písomných prameňov. Sledujeme tak vzťahy *skutočnosť vs slovo* a *slovo vs hmota*. Významným prínosom do tejto diskusie je monografia umenovedca Ivana Geráta o obrazových legendách sv. Alžbety, dcéry uhorského kráľa Ondreja II., ktorá žila v rokoch 1207 až 1231.

Publikácia je výsledkom približne desaťročia trvajúceho domáceho a zahraničného výskumu autora v rámci niekoľkých grantových úloh. Sumarizuje výsledky z oblasti skúmania kultu sv. Alžbety v umenovedných

a čiastočne aj historických vedách. Uverejneniu záverečných téz monografie predchádzalo množstvo štúdií a konferenčných príspevkov. Ako autor uvádza v *Predslove*, výsledná publikácia však poznatky spracováva celkom osobitým spôsobom, nezávislým na predchádzajúcich parciálnych výstupoch (s. 8).

Knihou obsahuje okrem samotných štúdií zoznam použitej literatúry a obrázkov, stručný miestny register a obrazovú prílohu s alžbetínskym cyklom z Košíc. Text monografie sprevádzajú poznámky a obrázky pojednávajúcich diel. Grafická úprava publikácie je ná-

paditá. No ani túto prácu neobišlo niekoľko preklepov v texte, ktoré sú však vzhľadom k rozsahu publikácie iba zanedbateľné (s. 21, 45, 90, 116, 161, 196, 199).

Umenoveda si vypracovala pre výskum vizuality textu a obrazu široké spektrum postupov. Otvárame knihu, ktorá svoj objekt, *obrazové legendy*, vníma v košatých súvislostiach. Spolu s textovými legendami vznikali aj obrazové legendy pre sakrálnu priestory a na liturgické účely. V Gerátovej práci sú objektom skúmania viac ako dve desiatky obrazových legiend od druhej tretiny 13. storočia do začiatku 16. storočia, ktoré reagovali na kult sv. Alžbety a utvárali ho. Autor ich vníma z trojitej perspektívy *témy, média a kontextu*. Dáva tým široký priestor úvahám o textových predlohách obrazových scén, o vizuálnej gramotnosti publika alebo o zámeroch objednávateľov diel.

Ivan Gerát začína rozpravu metodologickými otázkami výskumu vzťahu obrazov a textov. Najjednoduchším prístupom je zrekonštruovať príbeh a priradiť k obrazu text, čo patrí medzi úlohy ikonografického rozboru. Hlbšou teologickou a symbolickou analýzou sa zaoberá ikonológia. Autor upozorňuje aj na riziká nadinterpretácie a polyvalentného čítania obrazov (s. 11, 12). Podobný nesprávny prístup k obrazovým pamiatkam pomerne často sprevádza úsilie pochopiť stredoveké umenie. K jeho kritike prispieva aj predkladaná práca. Autor v nej predstavil empiricky overiteľný pohľad na obrazy bez rozsiahlych psychologických ponorov. Pristavil sa pri zvláštnostiach hagiografických konvencií. Dívame sa tak na nie celkom historickú Alžbetu, ale na hagiografický obraz o nej. Tak ako sa v stredovekých textoch stretávame s textovými literárnymi *topoi*, existujú aj vizuálne *topoi*, ktoré sa prejavujú rovnakou kompozíciou a zaužívanými symbolmi. (s. 14). Vďaka nim mohlo stredoveké publikum vizuálne dielo pochopiť.

Jadro práce sa začína analýzou hlavných tém zo života svätice. Predstavujú ich motívy zo života sv. Alžbety, ako napríklad „Narodenie, detstvo a mladosť“, Milosrdné skutky“, „Zbožnosť“, „Zázraky“, „Vdovský osud“,

„Smrť, zomieranie, pohreb a kult ostatkov“. Autor prináša spracovanie, v ktorom vynikne ustalovalenie, vychyľovanie či inovácie ikonografickej tradície danej témy.

Pri hodnotení obrazov sa Gerát zamerával na opis scény a na identifikáciu textových a obrazových zdrojov scény. Jeho práca s textom legiend sa vyznačuje pozorným štúdiom najnovších poznatkov o stredovekých písomných legendách sv. Alžbety. Bádateľ sa snažil zachytiť aj jemné interpretačné odchýlky medzi textom a obrazom. Poukázal, že obrazové legendy nie sú mechanickou ilustráciou textovej legiendy (s. 27) a zamýšľal sa nad rozdielnosťou spracovania témy v písomnej a obrazovej forme. Vo väčšine prípadov pri zostavovaní obrazu zohrávala rolu okrem znalostí z Alžbetinho života požiadavka objednávateľa. K zaujímavostiam Gerátovho výkladu patrí, že načrtnol limity vizuálnej interpretácie gest a prejavov (s. 27). Ukázal, že podľa zamerania scén je možné upresniť alebo dedukovať adresáta diela (s. 31), výstižne zachytil sociálny status milosrdenstva (s. 54), kresťanské chápanie etiky práce (s. 71), chápanie zázraku v stredoveku (s. 98), strety empirických a náboženských predstáv nútiačich myslieť v metaforách (s. 109). Podľa jeho zistení najstaršie alžbetínske cykly ovplyvnili ikonografia milosrdných skutkov a čiastočne aj obrazové legendy starších svätíc.

Čitateľa môže od prvých riadkov zaskočiť hutný výklad obrazových alžbetínskych pamiatok. Potrebné datovacie, autorské a geografické informácie o jednotlivých zobrazeniach postupne získava v texte jednotlivých podkapitol. Nájde tu však aj prípady, keď autor začal analyzovať zobrazenie bez uvedenia základných údajov, napr. pri Neapolskom alebo Lübeckom cykle (s. 23), a spomenul ich až neskôr (s. 31, 82). Čitateľovi, nezasvätenému do alžbetínskej problematiky, môže podobné dávkovanie informácií sťažiť pochopenie textu. Východiskom by bolo systematicky uvádzať už pri prvej zmienke o diele aj základné údaje o ňom.

Obraz vždy fungoval v čase a priestore. Každé obrazové médium komunikovalo s prijímateľom osobitne, pričom každé z nich

malo svoje výhody a limity. Obrazové médiu sa vo výskumoch najčastejšie chápe ako didaktický faktor stredovekej kultúry. Prípadné rozdiely vo vzdelanosti boli súčasťou tvorby, rozširovania a vnímania obrazových zobrazení. Zložitejším zobrazeniam porozumel len „teologicky pripravený divák“ (s. 162). Gerát jasne dokazuje, že obrazové médium nemalo byť iba sprostredkovateľom písomnej kultúry. Popri didaktickej funkcii mali obrazy budovať individuálnu a kolektívnu pamäť. Mali význam pri identifikácii spoločenských, pri vývoji kultúrnych stimulov alebo medializácii kultu podľa potrieb zadávateľa (s. 154, 161 – 163). Jednotlivé časti diel s alžbetínskou tematikou autor posudzuje v rámci celku, napr. otázku, kam patria chórové okná v Marburgu v rámci priestoru celého kostola. (s. 157).

K nedostatkom výkladu patrí, že nepodáva celkom zrozumiteľné poznatky v prípade relikviára hlavy sv. Alžbety. Nebolo jasné, kde sa relikviár nachádza a pre koho vznikol (s. 148). Oltárnu tabuľu so sv. Alžbetou z Galérie mesta Bratislavy text chybné datuje rokom 1330 namiesto roku 1430 (s. 169, 170). Opis Alžbety na ľavom reliéfe portálu košického dómu uvádza, že pod jej korunou vidno „starostlivo upravený účes“ (s. 172). Ide však o kruzeler, sofistikovanú ženskú pokrývku hlavy modernú v 14. storočí v nemeckých oblastiach. Popri iných kvalitných fotografiách košického oltára sv. Alžbety sa celkom nepochopiteľne objavuje aj značne neaktuálna fotografia archy ešte pred reštaurovaním oltára (s. 179).

Najútlejšia kapitola knihy čitateľa oboznamuje s prostredím vzniku mimoriadne významných alžbetínskych obrazových pamiatok. Skúmaná matéria sa zužuje na relikviár, chórové vitráže, košický, bardejovský a levočský oltár a ďalšie. Gerát sa snaží dopátrať čo najbližšie k dôvodom vyhotovenia obrazov a k osobám, ktoré stáli za ich vznikom. Opisuje priebeh Alžbetinho svätorečenia a *translatio* v rámci celkovej situácie v Marburgu, ktorá viedla k vzniku najstarších zobrazení (s. 183 – 186). Dotýka sa cirkevných dejín, rádu nemeckých rytierov a františkánov a podobne aj kráľovských, aristokratic-

kých a meštianskych záujmov na kulte. Tým prepája obraz a dejiny jeho vzniku.

Obrazové legendy Gerát neskúmal chronologicky, ale v celom kontexte významu vizuality. Vyhol sa chronologickému postupu, v ktorých bývajú uväznené rozpravy o stredovekých pamiatkach. Namiesto toho autentické zachytil zložky obrazovej vizuality, ktoré obyčajne pramenia v textovej predlohe. Nejde iba o interpretáciu textu vo vzťahu k obrazu. Stredoveký text poskytol obrazu *tému*. Kým sa proces od textu k obrazu dočkal výslednej podoby, vplyvali na ňu vizuálne možnosti *média* a dejinný kontext. Podobný prístup si vyžaduje interdisciplinárne „podkutý“ výskum, ktorý tu nachádzame.

Gerátova monografia predstavuje v slovenských pomeroch nový pohľad na ikonografiu a obrazové nosiče. Osobité miesto v nej zaberá alžbetínsky hlavný oltár košického dómu, ktorému sa pozorne venoval v každej kapitole. Jeho závery priniesli nové poznatky a impulzy k ďalšiemu bádaniu neskorého stredoveku na Slovensku. Diskusia o komponentoch, ktoré sa zúčastňujú na ideovom a praktickom vyhotovení obrazu, bude pokračovať ďalej. Svojou monografiou do nej Ivan Gerát aktívne prispel.

Aj keď bola stredoveká kultúra kultúrou písaného slova, pri kulte svätcov sme svedkami silnej funkcie obrazov. Kult svätcov vychádzal z písaného slova, ale život mu dala vizualita, ktorú v pamäti ľudí vytvorili ako textové, tak aj obrazové legendy.

Katarína Nádaská

Literatura na hranici jazykú a kultur.

Praha: Filosofická fakulta University Karlovy, 2009. 192 strán.
ISBN 978-80-7308-284-0

Literatura na hranici jazykú a kultur – taký je názov knihy publikovanej nedávno FF UK v Prahe, v ktorej sú zastúpené rôzne okruhy komparatívneho prístupu k literatúre. Neohraničená šírka obsiahnutých problémov pramení z potreby opustiť úzky priestor národnej slovesnosti, typický pre tradičné literárnohistorické práce, ako i pre vysokoškolské vzdelanie založené na systéme poznatkov v rámci viac-menej izolovaného vývinu národných literatúr. Ako sa dočítame už v úvode, nejde o ojedinelú snahu vymaniť sa z poľa monolingvistického chápania literatúry. Svedčia o tom pravidelné stretnutia spolupracovníkov časopisu *Svět literatury*, zamerané na tri okruhy: premeny teoretického uvažovania o poňatí literárneho kontextu; identifikácia spoločného priestoru; identita jednotlivca (jeho výtvorov) a prechod do iného priestoru (preklad). Prvoradým podnetom k prehodnoteniu či rozšíreniu komparatívneho záberu je nejednoznačný charakter novovekého vývoja, ktorý napriek globalizačným tendenciám oživuje aj identitné záujmy, vyplývajúce zo slobodnejšieho vnímania jednotlivca v duchu jeho náboženských, etnických, rasových či regionálnych koreňov.

Uvedená dvojakosť sa odráža v rozrôznenosti výskumov, ktoré sa pohybujú v nejednoznačne definovanom priestore. Na jednej strane technický a vedecký pokrok vedie k stieraniu hraníc medzi národmi, na druhej strane pôsobia špecifické lokálne záujmy určované religióznou uzavretosťou. Ide o paradoxné skĺbenie heterogénnych prvkov, o rozdvajenie, ako hovorí V. Svatoň, medzi nacionalizmom a európanstvom. Preto sa v dnešnom svete môžeme stretnúť s tým, že procesy „obrodzovania“ nie sú dosiaľ uzavreté. Príslušnosť individua podľa historickej príslušnosti k etniku, národu či rase sa tak dostáva do konfliktu s technickým univerzalizmom a je pretrvávajúcim plodom interfe-

rencie, zrážok alebo uzmierovania v duchu tolerancie a porozumenia.

Pojem identity ako zámerne budovaného princípu sa tým oslabuje, pretože naň už natoľko nepôsobí myšlienková alebo ideologická norma predchádzajúcich foriem národnej existencie. Táto skutočnosť otvára množstvo prístupov komparatívne zacielených analýz, podmienených povahou skúmaného materiálu.

Spomedzi jednotlivých príspevkov, ktoré sa z teoretického a historického hľadiska zaoberajú možnosťami presahu národnej literatúry ako výsledku medzikultúrneho dialógu, spomeniem výberovo a so stručnou charakteristikou niektoré závažné aspekty alebo podnety. V prvom okruhu problémov, určených potrebou oživiť alebo prehodnotiť známe *Tendencie a pojmy*, sa mi javí aktuálny Svatoňov prístup. Zdôrazňuje totiž úlohu spisovateľa v situácii, keď už nestačí pracovať výlučne s literárnym faktom ako jedinou skúmateľnou realitou. Keďže v literatúre nejde len o uplatnenie jazykového systému, ale aj o jeho zrod v procese ľudskej komunikácie, je užitočné brať do úvahy znovuoživenie tvorivého subjektu vo viacrozmerom chápaní. Ako tvrdí autor, do tohto životného kontextu nemôžeme celkom preniknúť. Zásluhou hermeneutického vzkriesenia „verbum interior“ však jestvuje možnosť, že univerzálny charakter literárneho rukopisu, späť aj s vonkajšími spoločenskými činiteľmi, nám umožní konfrontovať rozličné jazyky s mnohorakosťou kultúrnych svetov, a tak vstupovať do „celistvé/kosmické vize sveta“ (ako je to napríklad v tvorbe J. L. Borgesa a V. Nabokova).

Na druhej strane sa natíska otázka, či statické modely jazykovej analýzy nestrácajú význam pri analýze textov a aká je ich úloha v poznávacom procese. Ako sa ukazuje, všeobecný základ literárnoteoretickej prípravy, vychádzajúci z vedomia binárnych opozícií v jazyku, môže prispieť k odhaleniu špeci-

fickosti literárneho prejavu vo vzťahu k bežnému jazyku. Tak to postulujú A. Durnová s dôrazom na pojme „rozhranie“ ako dialógu subjektu s kontextom či nového s pôvodným. Tento prístup vzhľadom na pluralitu jazykov umožňuje precíznejšie analyzovať preklad „ako spôsob bytia v jazyku“. Uvedený protiklad sa podľa nej opiera o príznakovosť označenia v duchu poetiky R. Jakobsona a umožňuje prostredníctvom moderných básnických figur (najmä oxymoronu) vidieť hlbšie do básnických i prekladateľských postupov. Nebude od veci pripomenúť, že v slovenskej literárnej vede našiel podobný prístup pod vplyvom ruského formalizmu i J. Mukařovského plodné uplatnenie, napríklad vo verzologických výskumoch M. Bakoša, no čiastočne i v paradigmatickej koncepcii štýlu F. Miku a A. Popoviča. Základným problémom sa predsa len javí miera „otvorenosti“ týchto prístupov voči všeobecne ťažko uchopiteľným medzikultúrnym znakom poetiky „jednotlivého“, ktoré predstavujú osobitý umelecký systém.

To naznačuje štúdiá M. Machovej venovaná prvoradému estetickému vnímaniu prekladu. Podľa nej sa preklad svojimi postupmi najviac približuje pôvodnej básnickej tvorbe. Pri pohľade na dielo anglickej poetky E. Bishopovej je príznačný jej poznatok o mnohohlasnosti reči, ktorú pri jej styku s kultúrne rozdielnou Brazíliou nemožno stotožniť s univerzálnym hlasom. Osobitým prípadom je aj využitie umelých jazykov a ich vzťah k prirodzeným jazykom. Na to poukazuje M. Pčola, keď u V. Nabokova a A. Burgessa odhaľuje nevšedne modelovaný rukopis, skutočný labyrint slov nadobúdajúci znaky moderného mýtu, ktorý vzniká vďaka prelínaniu verbálnych prostriedkov z angličtiny a ruštiny. Na prelínaní rozličných žánrov, jazykov a kultúrnych foriem sa v Bachtinovom zmysle na všeobecnom pozadí rozvíja novátorský pohľad M. Křížovej. Jej úsilím je upozorniť na jednostrannosť prístupu k mnohokultúrnym spoločnostiam, na neudržateľnosť pojmu „čistá kultúra“ zameraného na odhalenie cudzorodých prvkov v jej tkanive. Vzhľadom na dlhodobú tradíciu latinskoamerického kontinentu, keď ako príklad uvádza kubán-

skeho sociológa F. de Ortiz, vyzdvihuje aktívny podiel všetkých elementov, černošských i belošských, v procese kultúrneho prenosu. Na rozdiel od tradičnej opozície naše/cudzie, tradičné/moderné Křížová navrhuje pojem kultúrnej konfigurácie v celej komplexnosti a mnohotvárnosti. Nezabúda však pripomenúť ani obmedzenosť tejto „antropologickej konštanty“ (podľa mňa je však otázne, či sa dá v tomto smere hovoriť o nejakej konštanty), vyplývajúcej z primárneho statického chápania identity národnej kultúry.

S podobným vedomím upozorňuje P. Kylvoušek na minoritné postavenie pôvodných obyvateľov a prisťahovalcov, v danom prípade Indiánov. V rámci modernej kanadsko-francúzskej literatúry, ako demonštruje na románe Y. Thériaulta, sa konflikt medzi majoritou a minoritou rozvíja na podklade prehodnotenia *alterity*, ktorá v túžbe vrátiť sa ku kultúrnym koreňom nadobúda črty hybridnosti a juxtaopozície hodnôt a znemožňuje protagonistovi naplniť vyhranený ideál.

Podnetnosť dialógu medzi cudzím a pôvodným sleduje tiež cez prekladateľskú činnosť príspevok J. Pelána. V rámci kolektívneho bilingvizmu alebo cez autorskú rovinnu cudzích vplyvov rozoberá rozličné formy bilingvizmu v talianskej literatúre. V súčasnosti vágny pojem „keltstva“ v bretónskej literatúre, podmienený aj pomerne nízkym záujmom francúzskeho písomníctva o tento lingvistický a geografický „izolát“, je predmetom pozornosti Z. Hrbatu. Tento okruh problémov, nazvaný *Premeny spoločného priestoru*, uzatvára niekoľko ďalších zaujímavých štúdií, týkajúcich sa podobných problémov.

Diela literárnej moderny a postmoderny sú predmetom úvah tretieho okruhu štúdií (*Autor – preklad – recepcia*). Mimoriadne zaujímavý je najmä všestranne analytický príspevok V. Dufkovej o dvojjazyčnej, skutku nadnárodnej skúsenosti prozaika a básnika V. Jamka, o prejave jeho životnej empirie previazanej s pocitom samoty či vyhnanstva vo vzťahu k českému a francúzskemu svetu. Hľadanie neskutočnej planéty tu znamená prienik do relativity ľudského vesmíru a prostredníctvom sna umožňuje vstrebávať

osobitosti, ktorých využitie je na medzikultúrnej platforme dané aj vedomím sémantic-ko-zvukovej príznakovosti oboch jazykov.

O nemožnosti oslobodiť sa spod tlaku domácich argentínskych koreňov podmienajúcich osobitý zmysel pre sen a fantáziu píše P. Šišmišová v súvislosti s výlučne španielskou podobou písania J. L. Borgesa, zatiaľ čo L. Šimon sa usiluje osvetliť ústrednú otázku „ľudskej konverzie“ P. Straussa a jeho konfesijného primknutia sa ku katolicizmu. V spleti rôznorodých pohľadov sa nakoniec žiada spomenutý ojedinelý komparatívny prístup E. Kalivodovej k českým prekladom európskej moderny. Zásluhou nevšednej obraznosti a novosti tematického stvárnenia (ženské vyznanie lásky mužovi) sa na začiatku 20. storočia v českom prostredí zrodila, ako zisťuje, aj napriek nevýrazným literátom-prebášanovateľom hodnotná recepcia anglickej poetky E. B. Browningovej.

Ako vidieť, publikácia *Literatura na hranici jazykú a kultur* prináša neohraničené spektrum pohľadov na multikultúrne pôsobenie domácich a cudzích literatúr. Spôsob spracovania je mimoriadne cenným prínosom

v prekonávaní hraníc národnej literatúry a jej minulej hermetickosti či jednostrannosti. Napriek tomu treba povedať, že navodzuje aj vedomie obmedzení napríklad málo zastúpeným kriticko-analytickým zreteľom na recepcnú tradíciu, predovšetkým v kontexte modernej českej literatúry. Je nesporné, že narušená kontinuita (vzťahuje sa to napokon aj na Slovensko, ktoré má v oblasti komparatistiky a poetiky umeleckého prekladu najmä zásluhou Dionýza Ďurišina a Antona Popoviča bohatšie rozvinutú tradíciu) má za následok, že úvahy o teoretických i filozofických aspektoch nenachádzajú v publikácii patričné vyjadrenie. Ukazuje sa, že prechod od všeobecných základov literárnej vedy k špecifickým obzorom individuálne modelovaného autorského rukopisu predpokladá neodmysliteľné bádateľské riziko, zaniietený vstup do dosiaľ málo prebádaných sfér literárnej reflexie na národnom i nadnárodnom kultúrnom základe. To si určite vyžaduje dôrazne uplatňovať celistvejší, dynamickejší prístup, pri ktorom nájstojčivá otázka my – oni nestráca ani v dnešných časoch globalizácie svoj prvoradý význam.

Ladislav Franek

John Berger: O pohľadu.

Praha: Agite/Fra, 2009. 226 strán.

ISBN: 978-80-86603-81-0

„Výklady, rozbor, interpretácie poskytujú len rámeček alebo optiku, ktorá divákovi môže pomôcť sústrediť svoju pozornosť na dielo ostrejšie. Jediné oprávnenie kritiky spočíva v tom, že nám dovoľuje vidieť jasnejšie.“ (John Berger: *Courbet a pohoří Jura*)

John Berger sa vždy pohyboval na hranici vizuálneho a verbálneho, dokumentu a fikcie, diváka a autora. Ako maliar sa stal súčasťou dejín umenia, ako esejista patrí medzi ústredných predstaviteľov umeleckej kritiky, ako spisovateľ získal v roku 1972 prestížnu Bookerovu cenu za román *G. Nemožno opomenúť ani jeho politické komentáre. Tento balans medzi druhmi či takmer súperiacimi stranami (napríklad kritik verzus umelec) však u neho neústi do násilného eklekticismu*

či prvoplánovej komparácie, naopak, Berger vie skúsenosti z jednotlivých „frontov“ využiť spôsobom, ktorý je v konečnom dôsledku výhrou pre autora aj čitateľa.

Knih *O pohľadu*, ktorá nedávno vyšla v českom preklade M. Pokorného vo vydavateľstve Agite/Fra predstavuje Bergera asi v jeho najznámejšej polohe – ako kritika umenia. Dvadsaťtri esejí z rokov 1966 až 1979 je dnes už klasickým študijným materiálom pri skúmaní vizuálnej kultúry. Úvod zbierky tvorí známa esej *Proč se dívat na zvířata?*, potom nasledujú štyri texty tematicky zamerané na fotografiu a posledná, najrozsiahlejšia časť, zoskupuje eseje reflektujúce rôzne druhy umenia.

Napriek tomu, že Berger raz analyzuje portréty Paula Stranda, potom Turnerove obrazy,

inokedy porovnáva Francisu Bacona s Waltom Disneyom, skúma vplyv dizajnérskeho hnutia de Stijl na príklade Rietveldovho Červeno-modrého kresla, či dokonca opisuje svoj zážitok zo „stretnutia“ s obyčajným poľom, v jeho textoch možno vysledovať jednotiace východiská a definovať znaky istej metódy.

KTO, KEDY A KDE

John Berger je typom kritika, ktorý umelecké dielo vníma a následne posudzuje v spojitosti s dobovým diskurzom. Umenie podľa neho nie je izolované od spoločnosti či politiky, naopak, mimoumelecké faktory sa výrazným spôsobom podieľajú na konštituovaní jeho významu, rovnako ako charakter umelca, jeho životné skúsenosti, navštívené miesta a zlomové okamihy: „Vize konkrétneho autora se často ustavuje v těsném propojení s tím, ve které oblasti strávil dětství a dospívání. Turnera zrodila Temže. Na Moneta měly formativní vliv útesy kolem Le Havre“ (s. 154).

Vysvetlenie mnohých vizuálnych javov hľadá Berger práve v umelcovom živote či v spoločenskej situácii éry, v ktorej tvoril. Tvrdí, že dielo v procese interpretácie nemôžeme oddeliť od historického kontextu, v ktorom vzniklo, avšak – keďže to, na čo sa pozeráme, posudzujeme vždy vo vzťahu k sebe samému – výklad je podmienený aj aktuálnym dejinným a kultúrnym kontextom vnímateľa. Dôležité je, kto sa pozerá, a rovnako, kedy sa pozerá.

Samotným „pozeraním sa“ sa Berger zaoberá v už spomenutej kultovej eseji s názvom *Proč se dívat na zvířata?* Cez analýzu premien vo vzťahu človeka a prírody (reprezentovanú zvieratom) objasňuje formovanie obrazného jazyka ľudí. Podľa Bergera bolo totiž zvieratá, ktoré malo kedysi najmä magický význam, vôbec prvou metaforou. A metaforický bol aj vzťah človeka k nemu. Ľudia si prepožičiavali mená zvierat, aby nimi pomenúvali vlastnosti; zvieratá sa pre človeka stávali znakmi, vďaka ktorým sa nielen vymedzoval voči prírode, ale uvedomoval si aj vlastnú schopnosť symbolického myslenia – schopnosť, ktorá sa stala neodlučiteľnou súčasťou vývoja jazyka. Nástupom kapitalizmu v priebehu 19. storočia sa povaha vzťahu človeka a zvieratá

začína meniť. Podľa Bergera sa zvieratá kultúrne marginalizuje, jeho symbolická hodnota sa vytráca a jedinú, čo človeka zaujíma, je jeho realizmus. Zvieratá sa stávajú objektom výskumu, komoditou, domácim miláčikom. Odrazu ho „vidíme“ inak, hľadáme naň z inej pozície (spoza mreží, ako návštevníci zoo) a táto zmena „pohľadu“ je dôsledkom spoločenských turbulencií a premien. Berger tak v úvodnej eseji vlastne definuje pozíciu, z akej „nazerá“ aj na umenie a ktorá formuje charakter jeho umeleckej kritiky.

„ZAŽÍVANIE“ OBRAZU

John Berger výrazným spôsobom zasiahol aj do diskusie o fotografii – a to napriek tomu, že sa jej venoval len v zlomku svojich esejí. Cez rozbor konkrétneho diela (Paula Stranda a Augusta Sandera) či cez úvahy o funkcii fotografie potvrdzuje charakteristiku tohto média, ako ju vymedzil už vo svojom texte z roku 1972 s názvom *Pochopení fotografického obrazu*.

Fotografia je pre Bergera médiom, ktoré nemá vlastný jazyk. Vypožičiava si ho od udalostí, ktoré zaznamenáva, a s použitím ich slovníka prehovára k divákovi. Táto vlastnosť a zároveň schopnosť fotoaparátu súčasne „objektívizovať aj subjektívizovať realitu“ vytvárajú z fotografie dokonalý ideologický nástroj, ktorý poskytuje masám žiadané estetické a emocionálne potešenie a súčasne nimi nepozorovane, no cielene manipuluje. Na túto funkciu poukazuje Berger napríklad v eseji *Tmavý oblek a fotografie*. Na príkladoch niekoľkých fotografií Augusta Sandera, ktorý sa snažil zachytiť archetypy osobnostných typov vtedajšej nemeckej spoločnosti, ukazuje, ako aj fotografický obraz prispel k noseniu oblekov u rôznych vrstiev obyvateľstva. „Vesničané (...) se nechali přesvědčit pro výběr obleku. Přesvědčila je reklama, fotografie, nová masmédiá, prodavači, příklad okolí, pohled na nové typy lidí na cestách a také politický vývoj v oblasti ubytování a centralizace státu.“ (s. 51). Vďaka tomu, že fotografia je statickým obrazom schopným zabalzamovať istý moment, umožňuje divákovi všimnúť si, ako sa líši typ a spôsob nose-

nia obleku obyčajného muzikanta od vyššie postaveného misionára. Fotografia považuje Berger za prostriedok rozlíšenia istého sociálneho statusu.

Berger pristupuje k analýze diel vizuálnej kultúry v prvom rade ako divák, pre ktorého je najdôležitejšia reflexia a skúmanie vlastného diváckeho zážitku. Cezeň zisťuje, čo všetko vplyva na diváka ako takého, čo rozširuje jeho spôsob nazerania na svet, formuje jeho videnie. Viac ako kunsthistorikom či teoretikom umenia je tak dobrodruhom a prieskumníkom, ktorý sa „prežitý“ príbeh usiluje sprostredkovať aj čitateľovi – so všetkými jeho zátkami, prekvapeniami, odhaleniami i pochybnosťami. Tomu prispôsobuje aj jazyk – využíva celú paletu jeho možností, aby verbálne čo najvernejšie sprostredkoval vizuálny zážitok. Faktografické údaje majú v Bergerových textoch dôležitú, no nie dominantnú úlohu – použité sú spôsobom, ktorý má zintenzívniť čitateľský zážitok, alebo napomôcť proces interpretácie diel.

NIE VIAC, LEN INAK

V niekoľkých esejach sa Berger vracia k potvrdeniu svojej tézy, že nie je bezvýznamné, kedy a za akých okolností sa človek stretáva s umeleckým dielom. V texte *Mezi dvěma Colmary* porovnáva dva vlastné zážitky zo stretnutia s Grünewaldovým oltárom v Colmare: prvý z roku 1963 s druhým, ktorý sa odohral o desať rokov neskôr. „Nechci tvrdiť, že jsem v roce 1973 viděl víc než v roce 1963. Viděl jsem jinak – toť vše.“ (s. 150). Zdôrazňuje, že zmene nepodlieha umelecké dielo, ale iba divák – uväznený v dejinách.

Dynamika a skladba Bergerových esejí má neraz bližšie k novele či románu – v úvode naznačí tému (napríklad Milletovo dielo), zápletku (prečo bol Millet vo svojej dobe taký populárny u verejnosti a nepopulárny u kritiky), krok po kroku postupuje k jej vyriešeniu (skúma tému jeho obrazov a spôsob jej aplikácie do diela), aby na konci ponúkol čitateľovi vytúženú katarziu (výhry a prehry sú dôsledkom historického zvratu). Záver nemusí mať vždy podobu definitívnej odpovede, často je skôr podnetom k ďalšiemu

pátraníu. Ani v jednom, ani druhom prípade však finále nie je sklamaním.

Roland Barthes vo svojich *Mytológiách* v päťdesiatych rokoch podrobil kritike vtedajšiu francúzsku buržoázu spoločnosť. Berger, ktorý býva s Barthesom často porovnávaný, zaostruje vo svojich textoch na kapitalizmus. Možno by sa mu dal vyčítať badateľný vplyv marxizmu, na druhej strane bol v mnohých okolnostiach vizionárom. Už vtedy si totiž uvedomoval spoločenskú a kultúrnu krízu, ktorá „bude pravdepodobne – dokud nedojde k niekoľkoma rôznym prevratům – i nadále znemožňovat vznik jakéhokoli sjednoceného umění.“ (s. 180). Dnes, vyše tridsať rokov po publikovaní týchto textov, môže Berger konštatovať, že istá revolúcia nastala – v rovine technologickej. Digitalizácia spôsobila, že hranice medzi umeniami sa v ich materiálnej podstate stierajú; na úrovni významu a hodnotenia je však, paradoxne, umenie ešte roztrieštenejšie ako kedykoľvek predtým. Možno jedinou stabilnou kategóriou tak nakoniec predsa len ostane Bergerov divák – stále totiž platí, že dielo bez diváka v podstate neexistuje.

Michaela Pašteková