

Oponentský posudek na disertační práci

Alena Machoninová: *Vizualizace slova – verbalizace obrazu v ruské druhé avantgardě*  
(Vladimír Svatoň)

Nejdůležitějším krokem každého doktoranda je formulace tématu disertační práce: již to je tvůrčí čin, svědčící o autorově invenci a o předpokladech k samostatné práci. V tomto případě je téma disertace Aleny Machoninové zcela jednoznačně určeno: pojednává nejen dílo dvou směřodatných ruských umělců druhé poloviny 20. století (ve kterém můžeme pátrat po náznaku cest, jimiž se bude existence ruského umění nadále ubírat), ale též teoretickou otázku po interakcích výtvarného a slovesného umění, do níž se promítá v konečných souvislostech spor o „metafyzickou povahu“ evropské kultury.

Pokládám za nespornou přednost, že autorka zvolila na rozdíl od běžného zájmu díla, jež nepředstavují populární satiru, grotesku nebo obžalobu sovětského, případně ruského režimu (což jsou např. kdysi populární prózy Alexandra Solženicyna nebo dnes většina próz Vladimira Sorokina): k analýze se musila dobrat skrze jejich strukturu, specifické pojetí tvaru. Program této poezie jako by formuloval malíř Erik Bulatov ve svém komentáři k sousloví Vsevoloda Nekrasová „živu-vižu“. Jeho slova autorka cituje: „[...] žiju v tomto čase, na tomto místě a zavazuju se neodvracet se od toho, co vidím [...] Domnívám se, že tato slova jsou vzorcem určité umělecké pozice, kdy se umělec nijak zvlášť nesnaží něco najít v okolním životě, aby to odsoudil nebo to opěvoval, prostě jenom žije na tomto místě a v tomto čase a okolní život se mu sám ukazuje“ (s. 141). Je to ono proslulé „nechat být“, ze kterého krystalizují tvary autentického uvidění: odtud se může (musí) skutečné umění odvíjet, což v ruské literatuře ani v její převažující recepci není samozřejmé. Stejně tak pokládám za prozíravé, že autorka projevila skepsi k množství pojmenování, kterými umělecké skupiny identifikují své vlastní snahy (s. 8 an.): dobová pojmenování jsou součástí textů, které je třeba interpretovat. Teoretický přístup musí vycházet ze samostatných pojmů, jimiž je materiál stratifikován nezávisle na dobovém úzu (za dobré považují rozlišení „konkrétní poezie“ a „kontextualismu“): pojem nevzniká prostým otištěním materiálu v lidské mysli, ale kontaktem referenčního rámce s přílivem zkušenosti. Proto také není možné dospět ke „zcela vyčerpávající definici avantgardy“ nebo k „vytvoření absolutně neprostupných jednou provždy stanovených hranic“ (s. 12): hranice a definice závisí na pojmovém rámci, se kterým k materiálu přistupujeme, každý nový pohled vytváří nová určení a nové hranice.

Úběžným bodem předložené disertační práce je analýza významotvorné energie grafické úpravy básnického textu. Pozornost k této stránce rozvíjí tendenci, kterou svého času

vystihli V. Šklovskij a L. Jakubinskij ve vztahu ke zvukové organizaci poetické řeči: zdůraznili, že hlásky mají svou autonomní hodnotu, což se vyhotilo v koncepci „zaumného jazyka“, hláskových sekvencí bez předem daného a stabilního lexikálního významu. Nyní je zřejmé, že nejen zvuky, ale i grafika (písmo, rozvržení stránky atd.) spoluvytváří sémantiku textu: ve vyhocené podobě může grafika stejně jako hlásková autonomie oslabit nebo dokonce zcela redukovat lexikální význam slov. Báseň se tak dostává na hranice výtvarného projevu. (Velmi dobré jsou v disertaci pasáže o knižní kultuře na počátku 20. století, kde text se prolínal s grafickou úpravou. Bylo tu možno připomenout dílo např. Josefa Váchala.) Komplementární pohyb, pronikání psaného slova do výtvarného díla, je námětem druhé velké kapitoly disertace pojednávající o Eriku Bulatovovi.

Za zvlášť zdařilé považuji kapitolu „Ekologie textu: vidět ticho“, kde autorka definovala své pojmy prázdného prostoru, ticha, role interpunkčních znaků i grafických prvků bez pravopisného určení (vodorovná linka). Pokud se uplatňuje významová stránka pozůstalých slov, v běžné řeči většinou pomocných výrazů nebo slov zaplňujících mezery v rozhovoru, pak jejich sémantika v daném kontextu prozrazuje jakoby druhotně váhání, únik od vlastního předmětu sdělení, pramenící z vnitřní nejistoty nebo z obavy před násilím přímého pojmenování. Snad se tu rýsuje laboratoř zkoumající situaci moderního člověka, nejen ruského. V těchto interpretacích nalézáme množství postřehů o souvislostech zvukové a grafické podoby slov.

Interpretace Bulatovových objektů mi připadají objevné tam, kde se autorka dobírá jejich strukturního utváření, např. v rozboru „skleněné stěny“ stojící před zobrazeným děním (*Skok*, s. 191), v poukazu na vícevrstevnatost Bulatovova prostoru (s. 209), nebo tam, kde hovoří o kombinacích nápisů na železnici apod. Méně tam, kde předkládá volný výklad jejich významové stránky (např. *Svoboda je svoboda*, s. 217 an.): autorka sice hovoří o tom, že při percepci Bulatovových obrazů nehraje roli znalost či neznalost jazyka, ze kterého slova pocházejí (s. 198), protože slovní nápisy mají být vnímány čistě výtvarně (s. 203), nicméně ve svém výkladu s jejich lexikálními významy počítá. Zde nastupuje při výkladu alegorie: alegorie však je příliš snadný způsob interpretace. Snad by bylo možno věnovat jistou pozornost problematice plakátu, knižní obálky, reklamy aj., které rovněž pracují s kombinací malby (kresby) a slova: nová epocha umění ostatně vždy začínala využitím okrajových a přezíraných žánrů. U Bulatova by se pochopitelně jednalo o travestující přístupy k těmto praktikám (podobně jsou využívány v ambiciózním umění obrazy komiks). Přišel by tak na přetřes jiný okruh otázek.

Rozbory Aleny Machoninové směřují ke dvojímu vyústění, historickému a teoretickému. V historickém aspektu se jedná o příspěvek k rozlišení tzv. první a druhé avantgardy. Autorka uvádí několik možných přístupů. Kloní se však k pojetí, že první (klasická) avantgarda usilovala o (utopické) prolomení hranic mezi uměním a životem: dalo by se říct ještě výrazněji, že chtěla organizovat život jako fakt estetický; v tomto smyslu byla první avantgarda pokračovatelem osvícenského projektu. Druhá avantgarda si neklade takový cíl, jen ohledává hranice mezi různými polohami žité i umělecké praxe (výtvarné umění versus slovesnost, užitný předmět versus předmět vytržený z všednodenního kontextu, útržek hovoru versus část uměleckého textu atp.). Soudím, že autorčiny doklady pro takový názor jsou přesvědčivé, pokusy konstruovat plynulý přechod mezi klasickou avantgardou a uměním druhé poloviny 20. století zatemňují situaci, nejen v umění.

Pokud jde o teoretické závěry, zdá se mi, že by zde byla na místě jistá zpřesnění. Nechci se dotýkat všech míst, nad kterými jsem poněkud váhal, zmíním jen poněkud kolísavý pojem „prostoru“. Autorka cituje práce P. Florenského, V. Toporova a M. Bachtina (s. 108 an.), které mi nepřípadají příliš směrodatné. Zvláště u ruských teoretiků oblíbená myšlenka „časoprostoru“ se mi zdá málo zdůvodněná (nemluvě o tom, že je v Rusku chápána jako obdoba teorie relativity!). „Zprostorování“ (spacializaci) času si lze představit právě na příkladu poezie, která začleňuje grafiku do významotvorného dění: pak ovšem jde o zrušení časové dimenze slovesných prvků, názorný obraz je mimočasový čili věčný; prostor (stránky) je kdykoliv nahlédnutelný, existuje mimo časové determinace. A „zčasování“ (temporalizace) prostoru? Ve výtvarném umění to může být zachycení různých fází děje (nebo různých aspektů předmětu) v jediném obraze („klejma“, kubismus), v literatuře pak prolínání odlišných časových pásem, rozhodně ale ne obraz cesty, jak předpokládá Toporov (to je prostá následnost příběhu). Čas se tu tedy rovněž rozplývá ve „velké synchronii“. Pojem prostor se tak objevuje ve třech odlišných kontextech: jako prostor grafický (prostor stránky), prostor sémantický (významovost prostoru např. u Erika Bulatova), prostor sociální (prostor, ve kterém umělecké dílo existuje a je vnímáno, srov. s. 114 a 195). Hovoří se např. o možnosti vstoupit v obraze do jiného prostoru (sémantického) a zároveň o nezrušitelnosti hranice mezi prostorem uměleckým a prostorem žitým (sociálním, tamtéž). Těmto nejasnostem by bylo možno předejít přesnějším rozlišením, o čem je vlastně řeč.

S pojmem prostoru souvisí autorčina polemika s „fonocentrismem“, „lineárností“ a „literárností“: v disertaci se hovoří dokonce o „zkonstatěle lineárníosti řeči“ (s. 215). Toto téma je inspirováno nepochybně Derridovou teorií písemné kultury. Derrida ovšem polemizoval s představou, že písmo je pouhým záznamem zvuku a dokazoval, že vznik písma

je založen již v samém slově (na způsob apriorních kategorií, předcházejících možností vnímání či myšlení), uváděl možnost transverzálního čtení písemného textu, na druhé straně však zase fenomenologicky analyzoval možnosti „hlasu“ („...jednota zvuku a hlasu, to, co hlasu umožňuje, aby ve světě vystupoval jako čistá autoafekce, je jedinou instancí, která stojí mimo nitrosvětskosti a transcendentální sféry a která zároveň obojí umožňuje“; Derrida, J. *Texty k dekonstrukci*. Bratislava, Archa, 1993, s. 113). Myslím, že u Derridy jde spíše o rozšíření významotvorných potencialit komunikace než o zásadní odpor k lineární zvukové řeči: rozestírání významovosti na širší pole činitelů (melodie atd.), rozkmit významové stránky a fragmentarizace slovních konstrukcí je snad nejpodstatnějším procesem ve vývoji moderní lyriky, tvořícím (snad) jistou analogii k polemice s „metafyzikou“ jakožto představou o stabilitě modelů duchovních dějů. Proto by asi bylo lépe, kdyby autorka nehovořila o „literárnosti“ jako zátěži ruského malířství a umění vůbec (s. 32 an.), ale o jeho „ilustrativnosti“: tento výraz vystihuje lépe negativně působící představu, že obsahy díla existují před tvorbou samou, mimo živé procesy hledání, nalézání a troskotání, a že umění je pouze přioděje do náležitého tvaru.

Na závěr několik poznámek, jimž nepřikládám zásadní význam, ale které chci přece pronést. Někde autorce unikly formulace jako „budeme se soustředit“ (s. 198), chyby jako „plastické elementy [...] ztratili svou jednotu“ (s. 222), „jej“ místo „je“ (umění, s. 9) atd., vypočítávat nebudu. Za zmínku však stojí používání přechodníků. Vítám snahu obnovit život tohoto tvaru: zdá se, že v této snaze není autorka osamocena. Ovšem naprosto libovolně zachází s přechodníkovými tvary, nevěnujíc pozornost tomu, k jakému gramatickému rodu nebo číslu ten či onen tvar patří (s. 8, 9). Je dost možné, že se obecně vyvíjí nové chápání přechodníku jakožto jednotného tvaru pro všechny rody a čísla (jak je tomu v ruštině), ovšem i pak by měla být autorka důsledná. Vše to jsem řekl pouze na okraj: absolventi Univerzity Karlovy mohou mít námitky proti pravopisné praxi nebo morfologickým zásadám, ale měli by je ovládat.

Své poznámky chápu jako příspěvek do eventuální diskuse. Práci jednoznačně doporučuji k obhajobě i k udělení hodnosti Ph.D.

Vladimír Svatoň

17.08.2010