

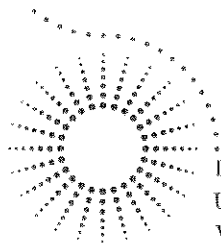
Ústav české literatury a literární vědy, oddělení komparatistiky

Prof. Dr. phil. Josef Vojvodík, M.A.

Posudek na disertační práci mgr. Martina Bedřicha

Obrazové principy v literatuře raného novověku

V své disertační práci zkoumá Martin Bedřich principy intermediálních vztahů na základě vybraných textů české literatury 16. – 18. století. Jeho práce je v nejednom ohledu pozoruhodným příspěvkem ke zkoumání starší české literatury z perspektivy aktuálních teoretických a metodologických přístupů k problémům intermediality. Dva momenty jsou, možno říci, výchozím impulsem jeho zkoumání: je to větší či menší ignorování starší české literatury domácí literárněvědnou bohemistikou a zároveň snaha koncepčně uchopit vztah mezi obrazem a textem v literatuře a umění raného novověku vykročením ze schémat tradiční ikonologie Panofského školy, jak se vyvíjela v druhé polovině 20. století. Velmi podnětným se Martinu Bedřichovi pro jeho intermediální *archeologii* – a v jeho práci mu jde o odkrytí nánosů a vrstev ze starší české literatury, aby pronikl k jejím zasutým a zapomenutým (ať skutečně či domněle) památkám – ukázalo umělecko-teoretické a umělecko-filozofické myšlení Georgese Didi-Hubermana. Pro uvažování Martina Bedřicha je zvláště podnětné, že Didi-Huberman se zaměřuje na antropologii a metapsychologii obrazu, že se pohybuje napříč dějinami umění a své umělecko-teoretické uvažování konceptualizuje a explikuje na antických posmrtných maskách, na freskách Fra Angelica, stejně tak jako na objektech Marcela Duchampa nebo amerických minimalistů. Co Didi-Huberman sleduje je právě „archeologie“ a „epistemologie anachronismu“ z perspektivy subjektivního obrácení k minulosti. Jeho základní strategií je to, o co jde také Martinu Bedřichovi v jeho práci: o odkrývání stop a otisků, tedy o „práci paměti“ v rovině textuality a vizuality. Martin Bedřich také explicitně mluví o „hledání stop obrazového působení jakožto specificky dobové, ovšem ve výsledku nadčasové, kvality“, která mu umožnila „tyto texty nově přečíst“ [...]“ (s. 13). S tím také souvisí jeho „antiklasický“ přístup k obrazu. Inspirativním je pro Martina Bedřicha návrat k teorii „formulí patosu“ Abyho Warburga, tedy – dalo by se říci – v jistém smyslu návrat před Panofského, k těm aspektům Warburgovy koncepce umění, které Panofsky z



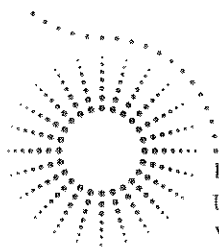
Ústav české literatury a literární vědy, oddělení komparatistiky

humanisticko-ikonologického modelu dějin umění vytěsňuje, aby byla zachována (v duchu novokantismu) podstata dějin umění jako humanistického oboru, založeného na tradici renesančního humanismu a na představě „humanistického“ člověka. S tím souvisí také Panofského kritická recepce Warburgovy myšlenky „nečistě“ renesance jako epochy skrytého napětí, rozporuplnosti, skrytých afektů a tragického patosu a úsilí zdůvodnit dějiny umění jako „objektivní vědu“. Je příznačné, že tento novokantovsky a humanisticky založený model dějin umění zachovává velmi rezervovanou distanci jak k umění středověku, tak k umění baroka.

Právě to jsou však aspekty, které Martina Bedřicha na fenoménu obrazu poutají především. V *Úvodu* je charakterizuje jako „*trhliny*“ a s odkazem na středověké ztvárnění ran Kristova těla jako „*rány*“, v nichž je, jak dodává, „*rozumově neuchopitelné poselství vizuálně prezentováno*“ (s. 34). Toto přirovnání je výstižné, uvědomíme-li si, že právě rány Kristova těla jsou často sémantizovány jako *memoria eschatologica*, jako na Grünwaldově *Isenheimském oltáři*: v tomto smyslu zde odkazuje nápadně prodloužený ukazováček Jana Křtitele ke krvácející ráně v boku Ukřižovaného jako k symbolickému obrazu (a jeho významu) stigmatu eucharistie. Okolnost, že Jan Křtitel drží v levé ruce velkou rozevřenou knihu je příznačná pro toto sepětí mezi obrazem a textem, které sleduje Martin Bedřich.

Warburgovské *pathické* vědy o obraze se dotýká již první kapitola práce, věnovaná antické *enargeia*-koncepti, související s vizuální *re*-prezentací, které je vlastní dynamický charakter a která si ve specifickém smyslu „vynucuje“ responzi ze strany dívajícího. Warburg uvažuje o „*formulích patosu*“ obrazů svého *Mnemosyne*-atlasu jako „*engramech vášnivě zkušenosti, které přetrvávají uchovávané v paměti jako dědictví*“. Do popředí se tak dostává dynamický prvek obrazu, děje i jeho vnímání. Warburg sledoval především historicko-antropologické resp. antropologicko-psychologické zájmy a tím výrazně posunul také pojmy tradičních dějin umění jako „*styl*“ a „*epocha*“.

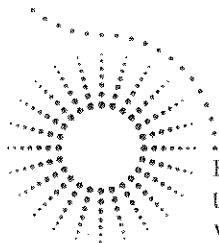
Pojem *enargeia* se vztahuje, jak Martin Bedřich ukazuje, jednak na „*fyzické obrazy*“ jako výtvořky fyziologie zraku a vidění, jednak na vnitřní, mentální obrazy, které hrají důležitou roli v antické rétorice. Jestliže Martin Bedřich píše, že tento *enargeiatický* vizuální princip se táhne celým textem jeho práce jako červená nit, možno dodat, že tento princip nepřestává



Ústav české literatury a literární vědy, oddělení komparatistiky

působit ani v moderně 19. a 20. století (chápeme-li modernu jako makroepochu, jejíž počátky sahají do raného romantismu po roce 1800) a zvláště v moderně kolem 1. světové války hraje epistemologicky i esteticky konstitutivní roli. Připomenul bych Husserlovu koncepci transcendentální fenomenologie, kterou filozof chápe a rozvíjí (v *Idejích k čisté fenomenologii* z roku 1913) jako zcela „nový způsob ‚vidění‘“, které se stává „vstupní branou fenomenologie“. Toto eidetické vidění, které není smyslovým viděním, ale naopak „vůbec původně daným vědomím“, je spřízněné s „novým viděním“ tvůrce umění i jeho vnímatele: obojí má vést k „irealizaci světa“, k proměně skutečného v možné. Třeba však dodat, že teorie obrazu současných badatelů jako Didi-Huberman, Victor I. Stoichita, Hans Belting, Gérard Dessons, fenomenolog Bernhard Waldenfels ad., vracejí ve svých studiích obrazu také jeho (původní) *patos*, který je protiváhou k (racionalitě) pojmu *eidos*.

V kapitole, v níž se zabývá „emblematičností“ kázání Hilária Litoměřického ve vztahu k emblematické erbu města Plzně Martin Bedřich ukazuje, jakým způsobem transportují *enargeia*-princip a aristotelská poetika svůj potenciál do novověku, že i zde dále působí jako princip „nového vidění“, který se – nikoliv náhodou v době vzniku Husserlových *Idejí* – stává v teorii ruských formalistů základním principem moderní estetiky a umělecko-estetického vnímání. Skutečností signifikantní povahy je, že Aristotelova *Poetika* je jedním z nejdiskutovanějších a nejčtenějších děl umělecko-estetického myšlení 10. a 20. let 20. století, jehož recepce se výrazně promítla do teorie a estetiky moderního umění, především důrazem na autonomii poesie. Pozoruhodnou paralelou je zde recepce aristotelské poetiky v poetologickém traktátu Emanuele Tesaura *Il Cannocchiale aristotelico* (1655), na který také Martin Bedřich odkazuje v souvislosti s emblematickou (s. 87). Na tomto místě bych vyzdvihl Bedřichův pregnantní výklad emblematické struktury, na jehož základě dále sleduje význam obrazu v raném novověku. Názor, že tento význam spočívá ve „snaze nalézt univerzální mechanismus tvorby významu, generovaného právě obrazovo-textovým nástrojem emblému“ (s. 93-94), míří k podstatě raně novověké intermediality. V souvislosti s nápaditým zkoumáním plzeňského erbu a Hilariova kázání bych zmínil z heraldiky odvozený princip „*mise en abyme*“, který pro literární teorii konceptualizoval badatel tzv. Ženevské školy Lucien Dällenbach v knize *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (Paris 1977). Jestliže

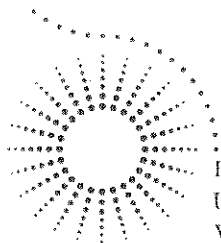


Ústav české literatury a literární vědy, oddělení komparatistiky

Martina Bedřicha inspiruje k jeho uvažování o problematice (iluzivního) vidění Hoffmannova povídka *Der Sandmann* (český překlad „Písař“ je zavádějící; v německém jazykovém a kulturním prostředí označuje slovo „Sandmann“ resp. zdobnělina „Sandmännchen“ postavičku, která dětem vypráví na dobrou noc pohádku, českým ekvivalentem by mohl být „večerníček“; Hoffmann ovšem význam tohoto slova ironicky vyhrocuje), mohlo by jej zajímat také Hoffmannovo „capriccio“ *Princezna Brambilla*, které pracuje s principem *mise en abyme* a kromě toho s efektem jiného optického klamu, s anamorfózou, která je zde uplatněna jako kontrastní fólie k principu mimesis.

Na stopě dynamické struktury obrazu je Martin Bedřich také v kapitole, v níž se zabývá zvláštnostmi vizualizace v baroku a zcela správně staví do popředí, mj. v návaznosti na uvažování Louise Marina, který obraz chápe jako nevyčerpatelnou sumou efektů jeho vlastní transcendentality, barokní kulturou postulovanou *sílu* obrazu, totiž, že obrazy nejsou jen záležitostí dívání, nýbrž, že je jim vlastní dynamika a síla, která se zmocňuje divákovy pohledu, jeho pozornosti, emocí, vědění a paměti. Příklady z barokního umění slova a obrazu, jimiž se Martin Bedřich zabývá, přesvědčivě dokládají tento reciproční vztah nejen mezi médii obrazu a textu, ale také mezi auratickým „pohledem“ obrazu a pohledem diváka, pohledem a dotekem, obrazem a lidským tělem jako obrazem Božím (*Imago Dei*); vztah, který Martina Bedřicha zajímá v kapitole o obrazu *jako odrazu*. Podnětným způsobem a samostatně rozvíjí ve svém uvažování myšlenku Georgese Didi-Hubermana, podle které se všechna vizuální umění křesťanství pokusila napodobit Kristovo tělo způsobem, jakým by to mohl učinit světec (stigmatizací jako Sv. František z Assisi): nikoliv napodobení vnějších aspektů těla, ale napodobení procesu „otevření těla Slovu božímu“.* Vtělení Slova otevřelo cestu ke zviditelnění těla, možnost jeho ztvárnění na obrazech náboženského umění. „Prototypické“ obrazy křesťanství představují podle Didi-Hubermana čisté symptomy, „vystavené stopy Božství“, stopy utrpení, krve, zranění – „trhlina“ na zraněném těle a nikoliv samotná forma těla – a to i tehdy, nebo právě proto *i* tehdy, když je divák obrazem šokujícím způsobem konfrontován s *nepodobností* člověka *Imagu Dei* jako např. na zmíněném Grünewaldově *Isenheimském oltáři*. Jak mimořádnou *ikonickou dynamis* vyzařuje

* Georges Didi-Huberman: *Devant l'Image*, Paris 1990.



Ústav české literatury a literární vědy, oddělení komparatistiky

toto pojetí obrazu do 20. století ukazují – i přes zdánlivou „blasfemii“ – obrazy Francise Bacona.

Je bezmála napínavé sledovat, jakým způsobem je v romantismu, na prahu moderny, tato barokní reciprocita obrazu/pohledu et vice versa, vyhrocena. Martin Bedřich si je tohoto problematizujícího „pokračování“ v romantismu dobře vědom. Okolnost, že je pro něj Hoffmannův *Der Sandmann* zvláštním způsobem inspirující, není náhodná. Mohli bychom, jako velmi názorný příklad, zmínit také Gogolovu povídku *Portrét*, kde „pohled“ obrazu pervertuje do démonického pohledu, který u svého diváka, malíře s výmluvným jménem Čartkov, provokuje paranoiu a šílenství, podobně jako obraz mrkající pikové dámy v Puškinově povídce, vyvolávající u Hermana záchvaty stihomamu, které jej přivedou do blázince.

Závěrem bych shrnul, že předkládaná disertační práce Martina Bedřicha představuje vyzrálý výkon, který přesvědčuje vyspělostí teoretické, metodologické, literárně- i uměnovědné reflexe, invenčně přispívá ke zkoumání vztahu mezi obrazem a textem v české literatuře raného novověku a proto **jednoznačně** navrhuji přijmout práci jako podklad úspěšného obhájení a udělení akademického titulu Ph.D.

Prof. Dr. phil. Josef Vojvodík, M.A.

V Praze dne 5. září 2012