

## Oponentský posudek na disertační práci Kateřiny Svatoňové „Odpoutané obrazy: archeologie (českého) virtuálního prostoru“

Disertační práce Kateřiny Svatoňové odhaluje specifickou tendenci v dějinách západní vizuality, již označuje jako „odpoutávání obrazů“. Rozumí jí jakýkoli odklon od Albertiho definice obrazu coby orámované plochy, situované v určité vzdálenosti od pozorovatele a znázorňující za použití specifických prostředků (zejm. lineární perspektivy) opticky přesvědčivé scény. Odpoutané obrazy obecně charakterizuje jako diskontinuální, fragmentární, atemporální a aperspektivní a vymezuje čtyři hlavní období jejich výskytu: baroko, modernita, pozdní modernita, postmodernita. Tyto momenty odpoutávání obrazů přibližuje analýzami konkrétních dobových příkladů jako jsou panorama, stereoskop či film z *Výstavy architektury a inženýrství* z roku 1898 (reprezentují modernitu – jinak dle textu v zásadě 19. století, viz s. 42–83); úvahy o proměnách prostoru v matematice, biologii a umění z počátku 20. století (pozdní modernita, s. 84–134); Warburgův *Mnemosyne-Atlas*, práce Josefa Svobody a Radúze Činčery či dílo českého psychiatra Svetozara Nevole (postmodernita, s. 135–219). Ve všech těchto případech autorka usiluje o komplexní uchopení problému prostřednictvím „pevně provázané čtyřčlenky: mysl, percepce, odpoutaný obraz, prostor“ (s. 7), jež jí umožňuje současně zvažovat motivy umělecké, filosofické i vědecké.

V předložené práci lze celkem snadno vysledovat dvě odlišné roviny i způsoby psaní: jednou jsou analýzy konkrétních figur, textů a obrazů, druhou pak obecnější problém zasazení těchto případových studií do abstraktnějších konceptuálních rámců. Je zřejmé, že autorka zvládla zpracovat obdivuhodné množství zdrojů z mnoha různých období i disciplín, včetně řady nekanonických autorů. V případě takto bohaté a rozmanité směsice motivů je zvláště důležitý způsob jejich interpretace a uspořádání, který zde však zůstává nejčastěji u náznaků, více či méně skrytých pod nánosem zkoumaného materiálu. Práci by prospěla propracovanější kompozice i přesvědčivější předmluva či závěr, jež by jasněji formulovaly teoretická a metodologická východiska. Jednu z příčin tohoto problému spatřuji ve skutečnosti, k níž se autorka sama přiznává (např. na s. 87): vlastní výzkum zpracovává primárně vybrané kapitoly z dějin českých médií, zatímco obecné předpoklady jsou přejímány ze zahraničních, značně různorodých prací, jež sebou nesou ne vždy zcela kompatibilní konceptuální rámce. V textu se sváří hned několik přístupů k médiím a jejich dějinám: autorka se hlásí k metodě archeologie médií, již definuje primárně v duchu Erkki Huhtama jako výzkum jistých stereotypů kulturních diskursů a spojuje ji s pojetím putujících pojmů Mieke Bal. Oba tyto postupy mají za úkol zproblematizovat myšlení v rámci zavedených disciplín a paradigmat. Přístup je to jistě legitimní, ovšem otázkou je, nakolik se koncepce „odpoutaného obrazu“, jež je autorčinou vlastní konstrukcí, k podobnému způsobu bádání vůbec nabízí. Vedle archeologické inspirace se v práci silně prosazuje vliv Jeana Gebsera, jehož vývojovou typologii lidského vědomí lze s archeologickou metodou sblížit jen stěží (ba naopak by jeho newageovské schéma dokázala snadno rozebrat). Gebser práci propůjčuje základní strukturu, v jejích jednotlivých oddílech se odehrávají archeologické exkursy a soudržnosti práce docílují tichou tendencí k odvyprávění klasické lineární historie, jak naznačují např. poukazy na vztahy mezi staršími a novějšími médii (film *navazuje* na *cameru obscuru* – s. 40, panorama *předznamenává* současné abstrakce a virtuální prostředí – s. 50,

stereoskopická fotografie *předznamenává* hyperrealismus – s. 67 atp.). Jakkoli sympaticky zní autorčino volání po interdisciplinaritě a překonávání omezení tradičních přístupů, ústí její snaha do značné metodologické anarchie, v níž nesouměřitelné přístupy stojí bok po boku, aniž by byly vzájemně kriticky konfrontovány. Klíčová je tu především otázka po dějinách (médií) – máme je vnímat jako vývojovou linii, souslednost nesouměřitelných paradigmat nebo bezbřehý archív, z něhož lze libovolně vyjímat prvky a vzájemně je kombinovat při rezignaci na zastřešující příběh?

Proklamovaná metoda práce je tak v jistém rozporu s jejím rozčleněním, jež vytváří základní půdorys moderní, pozdně moderní a postmoderní myslí-vnímání-obrazu-prostoru. Už samotná chronologie těchto etap je problematická, nehledě na to, že autorka ve snaze hovořit zároveň o jejich různých projevech směřuje řadu nesourodých přístupů (ne každý autor míní kupř. termínem postmoderní totéž, postmoderní ve filosofii a umění jsou pak docela rozdílné věci...). Tyto pojmy, pro práci klíčové, by si zasloužily techničtějšího vymezení a důslednějšího odkazování na jejich specifický význam u zdrojů. Zacházení s pojmy je mnohdy nepřesné a nejčastěji asociativní, autorka je vymezuje velmi široce, což vede k jisté nepřehlednosti. Tak se třeba na s. 194–5 hovoří jedním dechem o „vizuálním obratu“, „věku obrazů“ a „světu-jako-obrazu“, jejichž souvislost je jen velmi vágní, ba spíše si i protirečí (Heidegger „obrazem světa“ charakterizuje novověkou metafyziku a právě onu formu vztahování se ke světu, vůči níž se autorka v práci vymezuje). Je zřejmé, že nejsilnější disciplínou autorky jsou dějiny filmu a vizuální kultury, přesahy do jiných oborů pak mají podobu často jen ornamentálních odkazů: tak třeba jistě nelze tvrdit, že Ptolemaios vytvořil první objektivní systematizaci prostoru (s. 35), podobné cíle a ambice mu byly cizí, třebaže znovuvynoření se jeho díla znamenalo významnou inspiraci pro novou kartografii 16. století, o níž je tu spíše řeč.

Novověká obrazová tradice je podle mého názoru v práci představena příliš monoliticky a až s jakýmsi moralizujícím podtónem (nejsem si jistý, v čem přesně spočívá „frustrující diktát centrální perspektivy“ – s. 5 či co přesně „omezuje“ Albertiho okno – s. 6). Rétorika odpoutávání, osvobození a uvolňování jednak zbytečně stigmatizuje odkaz italské renesance, jednak není zcela přesná, neboť účinků všech novějších médií, o nichž autorka hovoří, lze dosáhnout pouze za cenu mnohem těsnějšího svázání diváka s vizuálním aparátem. Panorama, film, multimedialní instalace či virtuální realita sice tradiční zarámovanou statickou plochu v mnoha ohledech přesahují, ovšem vždy jen díky tomu, že své diváky spoutávají a mnohem důrazněji podrobují podmínkám své viditelnosti. V tomto ohledu jsou dědici tradice technických obrazů, jež se započíná právě v renesanci (banálně řečeno: anamorfóza je bez lineární perspektivy nemyslitelná). Namísto dvou v práci představených a do protikladu stavěných ideálních typů – spoutaného a odpoutaného obrazu – se mi zdá přesnější hovořit o situacích, v nichž figurují vždy oba tyto momenty ve vzájemné podmíněnosti.

Disertační práce Kateřiny Svatoňové je vítaným a inspirativním příspěvkem k rozvíjícímu se bádání na poli archeologie médií. Díky snaze o „nový“ přístup trpí text jistou chaotičností a neurčitostí, což však nijak nediskvalifikuje odvedenou práci, zvláště precizní analýzy vybraných momentů z dějin českých médií, a je v mnohém sympatičtější a přínosnější než standardní oborové práce. Autorka dokázala zpracovat značné množství domácí i zahraniční odborné literatury hned z několika oborů a

adekvátně s ní zacházet, text je gramaticky a stylisticky výtečný, po formální stránce v pořádku (výtky jsou pouze pedantické: několik titulů – Merleau-Ponty a Didi-Hubermann – je citováno z různých překladů, autorce unikly české překlady Focillona a Heideggera, jež však jsou jen velmi obtížně dostupné). Předloženou práci proto jednoznačně *doporučuji k obhajobě*.

Tomáš Dvořák, Ph.D.  
Filosofický ústav AV ČR  
Jilská 1  
11000 Praha 1  
tomdvorak@flu.cas.cz

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Oddělení vědy  
Praha 1, nám. J. Palacha, 116 38