

Prof. Dr. phil. Josef Vojvodík, M.A.
Ústav české literatury a komparatistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Karlova
nám. Jana Palacha 2
116 38 Praha 1
e-mail: Josef.Vojvodik@ff.cuni.cz

Oponentský posudek na diplomovou práci Bc. Moniky Sechovcové
Mezi literaturou a fotografií
Vizuální čtení děl G. Rodenbacha a W.G. Sebald

Předmětem své diplomové práce učinila Monika Sechovcová vztah textu a fotografického obrazu a jak naznačuje podtitul její práce, jde o vizuální čtení literárního textu, kdy fotografie se stává médiem přístupu a (*jinému*) rozumění psaného slova.

Monika Sechovcová zvolila autory a díla, která dělí téměř celé století: novelu Georgese Rodenbacha *Bruges-la-Morte* (1892) a román-cestopis Winfrieda Georga Sebald *Die Ringe des Saturns* (1995). Co je – v předkládané práci – spojuje? Je to především okolnost, že – jak autorka píše v úvodu –, jak *Mrtvé Bruggy*, tak *Saturnovy prstence* „vztah mezi textem a obrazem problematizují, obraz zde není tradičně podřízen psanému slovu, neplní klasickou funkci ilustrace, která text ozřejmuje, osvětluje a názorně zobrazuje“ (s. 7). Teoreticky vychází Monika Sechovcová především ze sémioticko-fenomenologických úvah Rolanda Barthes o fotografickém obraze, ale také z teorie fotografické pózy Thierry de Duveho a z úvah o fotografii a vzpomínání André Bazina vztahu fotografie a zrcadla fotografie a zrcadla Craiga Owense.

Hlavním pojítkem je však téma melancholie, truchlení, pomíjivosti, smrti a vzpomínání a jejich vizuální a textová konceptualizace. Autorčiny interpretace vztahu a interferencí mezi literárním a vizuálním obrazem, písmem a obrazem, obsahují řadu originálních postřehů ve vztahu k melancholii, vzpomínání, ale také ve vztahu k simulakru a simulaci jako problematickým dvojníkům mimeze. Do hry tím vstupuje pro modernu jedno ze stěžejních témat: do jaké míry modifikuje nebo přímo vytěšňuje fotografie tradiční (ústní nebo písemné) „vyprávění“ a techniky vzpomínání, tedy problém vztahu literární a fotografické reprezentace.

Při srovnání Rodenbachova a Seebaldova textu a jejich fotografického doprovodu zvolila autorka zrcadlově symetrický postup, aby vynikly konvergence i divergence mezi oběma díly. Tím se dosti zřetelně ukázalo, že médium fotografie je u obou autorů médiem mizení, nepřítomnosti a vzpomínání. Do popředí se dostává antropologická dimenze obrazu, vztah obrazu a smrti, jak o něm uvažuje např. Hans Belting ve své knize *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body* (Princeton University Press 2011, zvláště 4. Kap., „Image and Death: Embodiment in Early Cultures“, s. 84 násl.). Člověk jako *homo pictor*, jak lidskou bytost charakterizuje Hans Jonas („Homo pictor und die differentia des Menschen“. *Zeitschrift für philosophische Forschung* 15, 1961, 161-176; angl. „Homo pictor and the Differentia of Man“. *Social Research* 29, No. 2, 1962, s. 201-220), vytváří obrazy a je v podstatné míře právě proto člověkem, že *obrazy* poznává a uvědomuje si je *jako* obrazy. Tato antropologická teze má jak

produkčně-estetické, tak recepčně-estetické implikace. Člověk produkuje obrazy, a proto v nich bezděčně poznává *dílo člověka*. Na tuto myšlenku navázal Hans Belting ve své antropologii obrazu: „Přirozeně je člověk místem obrazu. Jak to přirozeně? Protože je přirozeným místem obrazu, takřka živým orgánem pro obrazy“.

Za velmi zdařilé považuji v předkládané práci také interpretace ekfrází obrazů vlámských mistrů v Rodenbachově novele nebo interpretaci metatextové strategie tkání, spřádání, splétání v *Staturnových prstencích*.

Pro autorčiny invenční interprete by byla jistě podnětnou a obohacující teorie obrazu Maurice Blanchota, především v úvaze *Dvě verze obrazného* (*Les deux versions de l'imaginaire*), kterou Blanchot zařadil do svého hlavního díla poválečného období: *Literární prostor* (*L'espace littéraire*, 1955, česky: *Literární prostor*, Praha 1999, s. 347-362). Blanchota zajímá téma zjevování nepřítomného v obraze, totiž zjevování, zviditelňování neuchopitelného „*jinde*“ na nějakém *určitém* místě v nějaké *určité* podobě. Z této perspektivy se stává zřejmějším, že a proč Blanchot identifikuje druhou verzi obrazného s mrtvolou. Mrtvola, která již „není z tohoto světa, ačkoliv je zde“ (s. 350-351). Tento vztah, toto přirovnání k mrtvole dává do popředí ostře vystoupit právě dimenzi „cizosti“ obrazu. Mrtvolu nelze jednoduše chápat jako „reprezentaci“ nějakého předmětu, nezastupuje něco „nepřítomného“, ale sama touto nepřítomností *je*. Je, jak Blanchot píše, sama *svým* obrazem. Otázka obrazu, která je nastolena již v úvodní kapitole (*Esenciální osamocenost*) Blanchotovy knihy, se vrací v dodatcích, především ve *Dvou verzích obrazného*. Teorie obrazného krouží kolem tématu konečnosti lidské existence: co ji přesahuje, je člověk nucen ohraničit, uzavřít jakoby do rámu. Obraz je pro člověka možností přístupu ke světu a zároveň mu dává iluzi, že může zachytit něco, co neustále uniká a zůstává nezachytitelným. Proto je ovšem obraz pro Blanchota médiem *negativní* ontologie: obraz, který jako by za svůj „život“ vděčil paktu se smrtí.

Při této příležitosti bych upozornil také na studii Renate Lachmann/ové *Slast přeludu a stereoskopie* (in: Renate Lachmann, *Memoria fantastika*, Praha 2002, s. 216-264), v níž se autorka zabývá problematikou mimetismu, simulace a simulakra na příkladu pozdní povídky I. S. Turgeněva *Po smrti* (*Klára Miličová*) z roku 1882, ve které hraje fotografický obraz mrtvé pěvkyně a herečky, její „fotoimago“, klíčovou úlohu. Teoreticko-estetické úvahy, které zde Lachmann/ová rozvíjí a formuluje, by další promýšlení a argumentaci Moniky Sechovcové mohly velmi výrazně obohatit a prohloubit. Lachmann/ová navrhuje pro ten proud realismu konce 19. století, do něhož by zapadaly i Rodenbachovy *Mrtvé Bruggy*, termín „realistická fantastika“: ten naznačuje, že realismus je sám o sobě dialektickým pojmem, který svůj význam získává teprve jako znak určité protikladné pozice. Touto protikladnou pozicí jsou fantastické prvky v realistickém textu. V takovém případě usiluje „fantasma o to, aby se osvobodilo od mimetické vazby“, na druhé straně „je odkázané na mimetické parametry, jejichž prostřednictvím se může projevit“. Na jedné straně může tedy mimesis překračovat prostřednictvím fantasmatu sebe samotnou, na druhé straně musí ovšem sahat, jak Lachmann/ová pregnančně formuluje, po realistických strategiích: „Fantasma je mimetický bastard“ (s. 262). Zjištění Renate Lachmann/ové, týkající se „realismu“ Turgeněvovy fantastické povídky považuji za vysoce relevantní také pro „fotosémantiku“ Redenbachových *Mrtvých Brugg*: „Může působit jako paradox, když taková negativní fantastika užívá právě

optická média (technicky realizovatelná), kterých se užívá jako „sond“ (Gerhard Neumann) do oblasti neviditelného. [...] V Turgeněvově fotosémantice se médium světa ocitá v souvislosti neo-obskurantismu, zatímco starší médium písma zůstává osvícenským správcem fantazie. Fotografická skutečnost, přecházející do fantomu, je zároveň také přesážením realismu – fantastika tedy nezpůsobuje jen jeho diskursivní podkopání. Nebo jinak: fotografická skutečnost teprve vlastně vyjevuje fantomatický charakter realismu, který se v jeho „uvědomělých“ praktikách zamlčuje“ (s. 263).

Závěrem bych shrnul, že diplomová práce Moniky Sehovcové představuje vyzrálý výkon, přesvědčující úroveň teoreticko-metodologické reflexe i interpretací sledovaných témat a problémů.

Diplomovou práci jsem četl se zájmem i zaujetím a s potěšením navrhuji hodnocení **v ý b o r n ě (1)**.

Prof. Dr. phil. Josef Vojvodík, M.A.

V Praze dne 2. 9. 2017