

MILENA BARTLOVÁ, *SKUTEČNÁ PŘÍTOMNOST. STŘEDOVĚKÝ OBRAZ MEZI IKONOU A VIRTUÁLNÍ REALITOU*, PRAHA: ARGO 2012, 407 S.  
JAKUB STEJSKAL

Kniha *Skutečná přítomnost* Mileny Bartlové není o středověkém umění jako takovém, ale o způsobech porozumění tomuto umění. Je to tedy „metakunsthistorická“ práce zkoumající možnosti interpretace umění středověku. Díky jejímu rozsahu a záběru není její zhodnocení nijak jednoduchým úkolem, který je navíc ztížen dvěma aspekty, jichž si je ostatně autorka vědoma (s. 38, 40). Prvním aspektem je to, že práce sice vychází z dějin umění, ale obsahuje mnoho odboček mimo jejich tradiční hranice, které navíc často mají podobu zběžného „nahození“, či jen naznačují zajímavý interpretační směr. Nejen proto nemá text, slovy Bartlové, „přímou výkladovou linii“. Druhým aspektem je způsob vrstvení materiálu. Kniha je řazena do dvanácti kapitol doprovázených extenzivním poznámkovým aparátem odkazujícím k odborné literatuře a anotovaným obrazovým materiálem. Kromě první, uvozující kapitoly (a částečně i té závěrečné) se jinak každá soustřeďuje na jeden rozměr tvorby, struktury či recepce středověkého obrazu a jeho současné interpretace (např. problém autorství v druhé kapitole, vztah viditelného a neviditelného v šesté, ikonoklasmus v desáté). S postupující četbou však názvy kapitol ztrácejí na důležitosti, protože témata, kterým se mají věnovat, již byla částečně rozebrána v kapitolách předešlých, a naopak se v nich vyskytují pasáže spadající tematicky do kapitol následujících. Jednotu knihy však drží relativně úspěšně její ústřední otázka: jak dnes rozumět středověkému obrazu? Je přitom zřejmé, že Bartlová je nespokojená se stavem metodologie dějin středověkého umění u nás. Polemický ráz knihy vyplývá z jejího přesvědčení, že české badatelky a badatelé musí začít vstřebávat podněty současných kunsthistorických metodologických přístupů, nechtějí-li se odsoudit k odborné

i společenské irelevanci a nechtějí-li k ní odsoudit i středověké umění. V této snaze jim také chce jít příkladem. Zhodnocení recenzované knihy z perspektivy současné medievistiky a dějin středověkého umění přenechám povolanějším; věnovat se budu pouze několika metodologickým východiskům a teoretickým stanoviskům, která Bartlová hájí a která mi připadají klíčová pro pochopení její pozice.

Ta je otevřeně postmodernistická: bere za nezpochybnitelný fakt, že existuje něco jako moderní způsob vnímání světa a na něj napojené metodologické nástroje, vypracované pozitivismem, historismem a formalismem devatenáctého a dvacátého století, a že tento způsob vnímání světa je – či se stává – věcí nevratné minulosti. Studium středověkého umění musí dostát požadavkům a potřebám nového vnímání světa, v opačném případě hrozí izolace jak této (sub) disciplíny, tak především jejímu předmětu: středověké vizuální kultuře, kterou zpřístupňuje.

Středobodem zkoumání Bartlové je způsob, jakým nejlépe z dnešní perspektivy zpřítomňovat středověký obraz. Sloveso zpřítomňovat či uskutečňovat se přitom rozumí nikoli přeneseně, ale doslovně. Obraz se děje; je to událost, která zanechává materiální stopu, otisk, a úkolem historie je rekonstruovat okolnosti jeho vzniku, funkce, recepce, takže se pro nás obraz opět může stát „skutečnou přítomností“ z názvu knihy. Problém spočívá v tom, že středověké prožívání přítomnosti a to naše se liší nejen vnějšími společensko-historickými okolnostmi, ale také co do konfigurace psychologických reakcí a emočních vzorců, které od oněch okolností nelze plně izolovat. Bartlová si nemyslí, že bychom díky historické rekonstrukci mohli vplout do středověké mysli a znovuprožít obraz v psychologicky totožné zkušenosti. „Tvrdá fakta přírodovědného studia vizuálního vnímání vypovídají přesně, ale pouze o vnímání dnešních lidí“, protože to je sociálně kódováno v podstatě od okamžiku narození (s. 176). Odmítá také „zpřítomňování“ obrazu rozluštěním jeho symbolického významu po způsobu Panofského ikonologie či obecně kunsthistorického hegelianismu, podle kterého smysl díla spočívá v tom, jak zrcadlí, ztělesňuje ducha doby, protože takový přístup upírá obrazu jeho povahu události, bere ho jen jako šifru, kterou je potřeba rozluštit. Co má tedy sloužit jako zdroj legitimacy zvoleného způsobu studia středověkého obrazu?

88

89

Jak vyplývá z výše řečeného, za jeden takový zdroj legitimacy Bartlová zjevně uznává schopnost činit předmět historického výzkumu relevantním pro současnost. Bartlová několikrát opakuje, že současné dějiny středověkého umění musí zůstat v kontaktu s „dnešními otázkami“ (s. 10, 36), zachovat svému předmětu „přitažlivost pro dnešek“ (s. 33–34). Toho podle autorky dosáhnou, když přijmou za své „východisko, jak dnešní euroamerická kultura uvažuje o svých vlastních obrazech“ (s. 10). To je aspoň strategie, ke které se hlásí Bartlová a za cíl si klade „rozebrat způsoby, jakými se v moderní době zjednávalo porozumění středověkému obrazu, a hledat jejich revizi i nové řešení tam, kde tradiční řešení přestala odpovídat dnešním otázkám“ (s. 10). Obecně řečeno: Každá doba či kultura disponuje svými způsoby porozumění světu, a jelikož předmětem humanitních věd je prohlubovat toto porozumění, musejí držet krok s jeho aktuálním stavem.

Podle Bartlové interpretační přístup moderních dějin umění již nestačí. Spojuje s ním především estetické zrovnoprávnění středověkého umění s uměním klasického starověku a renesance, které propagovala vídeňská škola v prvních desetiletích dvacátého století. Jak Bartlová upozorňuje, šlo částečně o kunsthistorickou reakci na změnu estetických preferencí v západní kultuře (příklon k expresionismu, formalismu a zájmu o „primitivní“ formy umění, s. 30). Zrovnoprávnění středověkého umění se ale událo za cenu jeho vytržení z kontextu, ze kterého toto umění čerpalo svou sémantickou i emoční sílu. Tato formalizace či estetizace se zdiskreditovala, protože parametry teprve v novověku zformulované koncepce estetické autonomie uměleckého díla naroubovala na zcela jiný, totiž středověký kontext (s. 31). Dokud takové interpretační násilí odpovídalo na dobové otázky, mělo podle měřítek Bartlové své opodstatnění. Co se tedy změnilo v současnosti, že je potřeba tento přístup odmítnout? Bartlová poukazuje na „razantní postup kvantity vizuální složky společenské komunikace“, v níž je „stále naléhavěji třeba se [...] orientovat“, a na rostoucí obavu, že „vizuální komunikace ohrožuje tradici racionálního myšlení“. Pro zmíněnou orientaci je důležité zkoumat zdroje „vztahů mezi obrazem, myšlením a politikou v evropské kultuře“ (s. 36–37, viz též s. 94). Aby si obor rozpravy o středověkém umění zachoval relevanci, musí se

napojit na tyto již existující diskuze. Na rovině kunsthistorické metodologie přitom k odpovídajícím změnám již došlo, jak Bartlová ukazuje, posunem od dějin umění jako studia kánonu a stylu k dějinám obrazu v neširším slova smyslu a vizuální kultury obecně (*visual [culture] studies, Bildwissenschaft*). K tomuto posunu se logicky přihlašuje a svou knihu nominuje na „první českou původní práci v oboru medievistické vědy o obraze“ (s. 36). V německy mluvících zemích se vedou již relativně dlouho debaty o možnosti obecné vědy o obraze, *Bildwissenschaft*, a jejích metodách a extenzi (Hans Belting, Gottfried Boehm, Lambert Wiesing, Horst Bredekamp, Klaus Sachs-Hombach). Ač Bartlová tuto diskuzi zná (odvolává se na Beltinga, Boehma či Bredekampa), jasnou pozici nezaujímá. Její věda o obraze je otevřeně eklektická, provizorní a neusazená.

V knize však je možné najít ještě jeden způsob legitimizace zvolené metodologie, který by mohl utlumit autorkou asi právem očekávané výtky, že se podbízí módním trendům (s. 34). Bartlová vidí smysl dějin umění nejen v aktualizaci minulosti, ale stejnou měrou i v *uchování hodnot* umění. To znamená, že metodologie není vázána jen odpovědností vůči současnosti, ale také vůči minulosti. Úkolem historiček a historiků umění není jen přizpůsobit svůj narativ potřebám současnosti, ale také otevřít přítomnosti cestu k hodnotám minulosti. Bartlová tak nevyčítá moderním dějinám středověkého umění pouze, že přestaly rezonovat se současností, ale navíc, že se zpronevěřily svému úkolu a jeho specifičnosti.

„Diskurz ikony“ (termín Bartlové), dominantní středověké vnímání obrazu a jeho filozofické pojetí vypracované v Byzanci za ikonoklastických bouří, prezentuje Bartlová jako obecnou teorii obrazu, která je „souhrnem a paradigmatickým každé obrazové teorie v evropském kulturním okruhu“ (s. 106, 122). Téma diskurzu – role obrazu v uctívání Boha – totiž nutí brát v potaz ontologii obrazového zobrazení, kritéria identity, oprávněnosti a pravosti obrazů a povahu mentální reakce na ně (s neustálým ohledem na kategorii posvátného, což, jak o tom ještě bude řeč, je pro Bartlovou podstatné). Diskurz ikony je předmětem čtvrté kapitoly „Ikona a posvátné“, ale nejpřehlednější vymezení středověkého chápání obrazu lze nalézt až v kapitole sedmé („Pohyb a pohnutí“), kde Bartlová rozlišuje tři mody fungování obrazů: 1) reprezentativní obraz je ikonou, posvátným obrazem,

90

zpřítomňujícím v rámci sakrálního prostoru („hierotopie“) Krista, Pannu Marii či někoho ze svatých; 2) narativní obraz je didaktickým nástrojem; 3) devoční obraz je dílem didaktický i reprezentativní, jeho funkcí je niterný prožitek, náboženské citové pohnutí vedoucí k morální reformě. Jak upozorňuje Bartlová, tyto tři funkce nelze vyčíst pomocí formální či obsahové analýzy, ale z rekonstrukce „původního umístění a praktického působení“ obrazu. Diskurz ikony by se tedy měl týkat především prvního a částečně i třetího modu obrazu. Z celkového vyznění výkladu Bartlové vyplývá, že je pro tento diskurz příznačné úzké provázání obrazu a posvátna, čímž obrazu přísluší etická a noetická síla, kterou v novověku a především s estetizací obrazu ztrácí (s. 137). Diskurz ikony předpokládá podíl zobrazovaného na obraze a ptá se, za jakých okolností dochází ke komunikaci či kontaktu mezi zobrazeným (posvátným) a divákem (s. 140), za jakých okolností se nepřítomné zpřítomňuje v události obrazu, jak se v něm otiskuje a zanechává stopu (s. 144).

Klíčovou součástí rekonstrukce původního umístění a působení obrazu má být vystopování emoční energie, kterou dané vizuální médium mělo v rámci vládnoucí citové ekonomie spouštět (s. 214). Jakým způsobem mají ale dějiny umění jako disciplína rekonstruovat emoční náboj historických obrazů? Bartlová se při zdůrazňování paradigmatickosti středověkého diskurzu ikony odvolává na dřívější práce Davida Freedberga. Jeho texty spojuje přesvědčení o antropologickém a psychologickém základu recepce vizuálního umění (v posledních letech se Freedberg přeorientoval na studium kognitivních neurověd). Tento základ spočívá v psychologickém efektu zpřítomňování reprezentovaného v obraze, ať už uměleckém či jiném. Bartlová však kříží původně psychologický výklad Freedberga s metafyzickou perspektivou ovlivněnou Heideggerem a na jeho odkaz volně navazujícími filozofy Giorgiem Agambenem, Jean-Lucem Nancym, či Georgesem Didi-Hubermanem. Hlásí se k předpokladu, že „existuje cosi, co Martin Heidegger nazval *původem* uměleckého díla“ (s. 68). Tímto původem míní smysl či účel, který umění naplňuje, v podobě události „zpřítomnění nepřítomného“, což platí také, či dokonce především, pro středověké umění. Násilný převod vizuální zkušenosti s uměleckým dílem na sémantickou interpretaci, přisuzovaný Bartlovou ikonologické tradici, má být nahrazen přístupem

91

nenásilným, kdy artefakt necháme působit v jeho zviditelňování neviditelného a toho, „o čem se nemluví“ (s. 69). Obraz jako umělecké dílo se od jiných věcí liší v tom, že je hmotnou stopou vystávání události, kterou po sobě zanechala a skrze kterou může zase povstat (s. 137). Posvátnost obrazu a jeho uměleckost se slévají v jedno: obě označují noetickou sílu obrazu, jeho schopnost nám jako jeho divákům vyjevovat pravdu (*ibid.*). Smyslový prožitek obrazu jako uměleckého díla „je ahistorický“. Zhmotňuje sdílený význam v události odehrávající se v reálném sociálním prostoru (s. 235). Přítomný prožitek otevírá přístup k nepřítomnému. Takový „posvátný“ prožitek je podle Bartlové i adekvátnějším modelem pro prožívání historických uměleckých památek (s. 172).

Vliv Heideggera (a snad také několikrát citovaného Agambena) je zjevný také v kritice estetické kultury modernity, pro kterou umělecký obraz „nepatří k jádru a podstatě, a proto může být svěřen nahodilostem lidské individuality“ (s. 126); je „odhmotněným estetickým objektem, jehož nedotknutelnost hlídají v muzeu dozorců“ (s. 196); představuje „odlišný, zvláštní objekt ve specifickém estetickém režimu“ (s. 233); prostředkuje „estetický prožitek, který nenárokuje žádný podstatný vztah k základním otázkám života a smrti“ (s. 235). Distancované pozorování naopak není vlastní středověkému pohledu, jak jej předpokládá diskurz ikony: ten je angažovaný a emočně nabitý. Estetická distance nemá být ale vlastní ani zkušenosti s uměleckým dílem jako událostí oživované nepřítomnosti. Středověký diskurz ikony a ahistorická ontologie uměleckého díla se setkávají: Středověkému obrazu podle Bartlové nejlépe porozumíme, když jej budeme vnímat jako komunikační prostředek v podobě stopy události, která se může uskutečnit a zpřítomnit, pokud ho prožíváme jako umělecké dílo (s. 69).

Na přístupu Bartlové je sympatické, že si autorka dobře uvědomuje jeho potenciální slabiny a poctivě je uvádí. Je ochotna se ve jménu aktualizace středověkého obrazu pouštět do oblastí přesahujících její specializaci, a tím se vystavit námitkám týkajícím se povrchnosti; přiznává, že se jí nepodařilo dát textu povahu systematického souvislého výkladu, a doufá, že tento neúspěch vynahradí „krouživým výkladem“ a strukturou nepravidelného větvení připomínající hypertext. Její kniha se proto také čte jako rozcestník a každá studentka či student středověkého obrazu zde

92

93

najde mnoho podnětných postřehů včetně odkazů k relevantní literatuře. Problém spočívá v tom, že mnoho metodologických úvah a exkurzů, které by měly tvořit středobod knihy („těžištěm textu je teorie“, s. 10) má povahu anotací, aluzí či zobecnění, které se občas dostávají do napětí s jinými prohlášeními.

Například již výchozí teze, že dějiny středověkého umění musí zůstat atraktivní pro současný vizuální diskurz, ve své obecnosti může znamenat ledacos: formulace odkazující na „dnešní otázky“ či „dnešní euroamerickou kulturu“ jsou vágní. Co máme brát za relevantní zdroj takových otázek? Průzkumy veřejného mínění, vládní agendu, pojmy či dojmy kulturní kritiky? Nebo má vázání norem humanitního bádání na „dnešní otázky“ znamenat jen to, že tyto normy nejsou dané jednou provždy, ale jsou sociálně podmíněné, a je odpovědností humanitní teorie – včetně dějin umění – je reflektovat a zohledňovat?

Podobně obecné je projednávání podobností mezi diskurzem ikony a současným uvažováním o vizualitě a obrazech. Bartlová hledá spojnici mezi středověkem a současností v naléhavosti, s jakou se kladou otázky regulace vizuality. Prohlašuje, že záplava vizuálních znaků, rostoucí podíl vizuálních médií na přenosu informací a čím dál větší snadnost produkce, manipulace a šíření vizuálního materiálu nás nutí vracet se k otázkám, které trápily církevní myslitele ve sporech o uctívání ikon: co zaručuje důvěryhodnost obrazu, jeho status platné reprezentace? (s. 94) O boomu vizuálního přenosu informací není pochopitelně sporu (např. jen během minulého roku bylo pořízeno asi deset procent všech fotografií, které kdy vznikly – tedy zhruba 380 miliard) a otázky regulace a identity se stávají v tomto světle zjevně velmi aktuální, ale proč by zrovna středověký diskurz ikony měl s touto situací obzvláště rezonovat, je jasné již méně. Jak už jsem ukázal výše, Bartlová často zdůrazňuje neaktuálnost a historickou anomálnost estetické kultury modernity jako neblahého dopadu odkouzlení světa, který z posvátného obrazu činí pouhý předmět subjektivní distancované libosti. Naopak v současnosti by se obraz měl vynořovat ze svého estetického exilu zpět jako etický a epistemický problém, jakým byl ve středověku. Je ale stejně tak možné si představit obdobně přesvědčivé argumenty ve prospěch nezainteresované estetické soudnosti, která je součástí rozvíjení vizuální gramotnosti směřující ke kritické orientaci v záplavě digitálně

reprodukováných a šířených obrazů. Relevantnost středověkého diskurzu ikony pro současnost by bylo potřeba rozvinout více a přesvědčivěji.

Není také jasné, do jaké míry je Bartlová ochotna ukotvit reakce na obraz v psychologické konfiguraci lidského aparátu. Na jednu stranu v tomto smyslu souhlasně cituje Freedberga (s. 106), na druhou stranu odmítá explicitně, že by tvrdá fakta o lidském vnímání mohla něco říci o středověkém vizuálním režimu a jeho emoční ekonomii (s. 176, viz citát výše). Nakonec toto dilema nachází řešení v nahrazení psychologie metafyzikou: náboženská zkušenost s obrazem jako komunikace s posvátnem je v důsledku totožná s uměleckým prožitkem, do kterého se po odkouzlení světa transformovala (s. 236). Zatímco Freedberg hledá, zhruba řečeno, naturalistické vysvětlení „posvátné“ síly obrazů, Bartlová chce za pomoci Heideggera a spol. zachovat jejich neredukovatelnou auru. Paradigmatičnost středověkého diskurzu ikony pro západní teorii obrazu proto u Bartlové jde za Freedbergovy intence: Umělecké dílo stejně jako ikona se ve vizi Bartlové dokáže ve správném prostředí a za dosazení správného kontextu stát živou, skutečnou přítomností nepřítomného, a v tu chvíli nám vyjevit podstatné pravdy (nebo Pravdu?) o minulosti i o nás samých, o pobytu i o smrti. Problém s takovým tvrzením spočívá v tom, že bez hlubšího výkladu nemá valné informační hodnoty. Jaké povahy jsou ony pravdy? Co zajišťuje ahistorický charakter uměleckého prožitku? Jakým způsobem se do angažovaného pohledu integrují kontextové informace? I proto, že chybí odpovědi, se mohou některé partie knihy číst bezmála jako oslava nadpřirozené, mystické moci obrazů.

Tento dojem nerozptýlí ani závěrečné úvahy, ve kterých se proti skeptické obavě, že se středověký obraz mimo svou hierotopii nedokáže zpřítomnit současnému člověku, a to ani v uměleckém prožitku, staví optimistická vize implicitního významu, který v sobě nese obraz a který ožívá v aktivním, angažovaném pohledu, jenž je – jak se najednou ukazuje – vlastní každému uměleckému prožitku. Ožívání přítomnosti obrazu skrze takový prožitek má povahu slavení eucharistie: vždy jinak a jinde, ale přeci stejně. Je to nakonec mystický prožitek participace, účasti na zpřítomňování nepřítomného, který přemostuje minulost obrazu a současnost diváka ve skutečné přítomnosti (s. 337–339).

94

95

Nespokojenost s nedostatkem sebereflexe českých dějin středověkého umění jako by nutila Bartlovou jedinou knihou demonstrovat celý rejstřík možností, které zatím zůstaly nevyužity. Zároveň se výkladem obrací i na zainteresovanou laickou veřejnost, pro kterou se snaží středověký obraz zpřítomnit. Nakonec ale bojuje na příliš mnoha frontách: nikdy si nedopřeje dost času a prostoru, aby určitý metodologický problém či přístup určitého autora důsledněji probrala, což neuspokojí poučené, ale v důsledku ani nepoučené, kteří z odkazů k literatuře nevyčtou ani rámcově, co se za nadhozenou koncepcí vlastně skrývá.

Knih *Skutečná přítomnost* tak funguje nejlépe jako výzva k diskuzi o smyslu a povaze kunsthistorické a mediévistické praxe u nás. Je zásluhou autorčina stylu psaní a ekumenického přístupu, že se z této diskuze nemusí cítit vyloučení ani současní či budoucí studenti dějin umění, ani ti, kteří (stejně jako tento recenzent) nesdílejí její oborovou profilaci. Je také velice dobře možné, že jeden z hlavních přínosů této knihy dnes ještě nedokážeme plně docenit. Ten se totiž bude odvíjet od efektu, který vyvolá v kunsthistorické obci. Kdyby spočíval pouze v paušálních soudech – jedno zda pozitivních či negativních – šlo by dozajista o promarněnou příležitost.