

ODVAHA K DEDISCIPLINACI

Pomajzlová, Alena. *Vidět a/nebo číst: Kapitoly o vztahu obrazu a slova v moderním umění*. Praha: NLN, 2021, 201 s.

Monika Sechovcová
Univerzita Karlova
monika.sechovcova@ff.cuni.cz



Ve své poslední publikaci Alena Pomajzlová pokračuje ve výzkumu vztahu obrazu a slova. Navazuje tak na své předchozí tituly *Vidět knihu: Knižní grafika Josefa Čapka* (2010), *Růžena: Příběh české malířky Růženy Zátkové* (2011), katalog k výstavě *Obraz a slovo v českém výtvarném umění šedesátých let* (2017) nebo článek „Stejně a jinak: Slovní projekty Dalibora Chatrného“ (2017). Drží se opět převážně v českém prostředí a setravává ve dvou časových úsecích, „během nichž byl tento vztah dynamicky akcentován: éře meziválečné avantgardy a době šedesátých a sedmdesátých let“ (s. 12). V úvodu předesílá náročnost vytyčeného úkolu: „řešení otázky vztahu obrazu a slova není nikterak snadné. Jednoduše formulovaná vazba neexistuje, je naopak proměnlivá, zvrtná, prostupující se, v různých obdobích odlišně vnímaná“ (s. 12).

Kniha mapuje postup oběma směry, nejdříve se zabývá vizualizací slov, poté nahrazováním obrazu písmem. První oddíl věnovaný „případům, v nichž obraz částečně zastupuje slova nebo věty, v nichž se včlenění do struktury textu nebo nahradí slovní vyjádření,“ (s. 22) uvozuje exkurz do (na první pohled) mimoumělecké oblasti. Pomajzlová zde uvádí různorodé příklady — slabikářů, obrazových hádanek, rébusů, piktogramů, obrazových návodů, grafů, map, zeměpisných plánů, obrazových písem a abeced —, z nichž některé později využije k analýze uměleckých děl. Rébus jako jeden z modelů podvojného vnímání, čtení a/nebo vidění, se v knize objeví hned na několika místech. Autorka ho zmiňuje například v souvislosti s tvorbou Vítězslava Nezvala, Karla Teigehe a Jiřího Koláře. U každého z nich přitom v jiné souvislosti.

Sbírka *Abeceda* (1926) v sobě spojuje Nezvalovy verše — čtyřverší vytvořená na základě písmen latinské abecedy, Teigehe typografii a fotografie Karla Paspý. Ty zachycují pózy tanečnice Milči Mayerové, která se pokouší převést jazykové znaky do tělesné řeči (s. 45). Vztahy mezi textem a „fototypem“¹ se ve sbírce různí, některá spojení jsou podle Pomajzlové volnější, spíše asociální, u jiných dochází ke vzájemnému ztvárnování. Tvrdí, že v těchto případech může postoj Milči Mayerové na čtenáře a/nebo diváka působit jako obrazový rébus (s. 51). Jeho jinou, komplexnější polohu nachází v Kolářově vizuální poezii. V básni „Revoluce písmen“ (1994), v níž jsou „do veršů jakoby z náhodně sestavených liter zašifrovány různé slogany“, vidí rébus, který „už nepatří ani do zábavných časopisů, ani do poetických her, ale do doby zamlčování, náznaků, významů skrytých pod povrchem, do doby zprofanovaných frází, které přerůstají do nesmyslných písmových řad“ (s. 125).

1 Teigehe označení pro spojení fotografie a typografie.



Vztah jazykového a obrazového znaku ke skutečnosti je další z otázek, které si Pomajzlová ve své knize opakovaně klade. Zmíněné příklady mohou také sloužit jako vhodné ilustrace jejích úvah o binaritě přirozeného a konvenčního způsobu reprezentace. Ty navazují na „ikonické“ teoretické texty Ludwiga Wittgensteina (*Filozofická zkoumání*, 1953), Michela Foucaulta (*Slova a věci*, 1966) a W. J. T. Mitchella (*Slovo a obraz*, 1996; *Teorie obrazu*, 1994). Z kapitoly o obrazech ke čtení se dozvídáme, že *Abeceda* byla původně (v prvním časopiseckém vydání i při dalším zařazení do sbírky *Pantomima*) uvozena Rimbaudovými „Samohláskami“, v nichž jsou písmena přiřazena k barvám. Oba tyto „obraztexty“² lze vnímat jako programové — tematizují totiž ztrátu jednoty mezi jazykem a světem, jak ji popisuje v souvislosti s moderní dobou Michel Foucault. Pojí je touha přiblížit jazyk vizualitě a tím ho reformovat, očistit ho od zavedených konvencí. Jelikož je ale jednou z nich i samotná abeceda, reforma se nezdá být úplná. V očistě zašel o krok dále Kolář — ať už ve zmiňované básni „Revoluce písmen“ nebo ve svých kolážích —, který „nepřijímá abecedu coby daný systém, naopak ji rozbíjí, nově skládá, hledá jiné možnosti vztahů“ (s. 120). Reflektuje tím krizi jazyka, která souvisí s tehdejší společenskou situací a manipulovatelností komunikace v období totality. Podtext vědomí ztráty významu slov Pomajzlová sleduje i u dalších českých autorů a autorek (Věry Linhartové, Josefa Hiršala, Bohumily Grögerové, Dalibora Chatrného nebo Václava Havla). Tato tendence je patrná v šedesátých letech, „v nichž doznívala předchozí zmanipulovaná doba totalitního režimu s nesvobodou slova a formálním jazykem zahlceným opakovaným klišé, kdy se falešný a vyprázdňený jazyk poddal lži a manipulaci“ (s. 163).

Výše zmiňované tvůrce autorka částečně řadí již do druhého oddílu knihy, který je věnován nahrazování obrazu písmem — ekfrázím, psaným a slovním obrazům. „Projevům, u nichž se obraz verbalizuje, kdy je doplněn, nebo dokonce nahrazen slovem nebo textem,“ se dostává mnohem menší prostor, zabírají pouze poslední čtvrtinu publikace. Tato disproporce je pravděpodobně způsobená tím, že autorka se cítí bezpečněji v diskurzu dějin umění než v literárněvědném. Nasvědčuje tomu například komentář k omezenému rozsahu kapitoly o ekfrázi, která „patří přece jen více do literárněvědných studií“ (s. 144). Svůj přístup Pomajzlová popisuje jako „hledání souvislostí mezi historicky či kulturně podmíněnými teoretickými koncepty, které podle zvolených kritérií (například prostor, čas, míra, konvence, figura/tvar, přirozený/arbitrární znak apod.) vymezují pro obraz a slovo různě široká a nestejně prostupná pole, a konkrétními pracemi, které do těchto stanovených polí cele nebo částečně spadají“ (s. 9).

Meze tohoto přístupu vyvstávají v konfrontaci s texty W. J. T. Mitchella, na které Pomajzlová ve své práci odkazuje. K užitým opozicím se totiž Mitchell staví kriticky a píše o nutnosti „překonat druhost“ u ekfráze, kterou považuje za princip celého vědního oboru dějin umění: „vědeckými“ podmínkami této druhosti jsou známé sémiotické opozice: symbolická a ikonická reprezentace, konvenční a přirozené znaky, časové a prostorové mody. Tyto opozice nejsou ani stabilní, ani vědecké. Neřadí se do pevných sloupců, kde by čas a konvence byly v jedné řadě a prostor, přirozenost a vizualita v druhé. Nejlépe je lze chápat jako „ideologémy“, alegorie moci a hodnoty

2 Mitchellova dialektická figura vztahu obrazu a diskurzu, již se pokouší nahradit binární teorií.



přestrojené za metajazyk. „Druhost“ vizuální reprezentace z hlediska textovosti může mít jakoukoli podobu od profesní konkurence po vztah politické, oborové či kulturní dominance, v němž je „já“ chápáno jako aktivní, hovořící, vidoucí subjekt, zatímco „druhý“ je projektován jako pasivní, viděný a (většinou) tichý objekt. Stejně jako masy, kolonizovaní, bezmocní a němí po celém světě se vizuální reprezentace nedokáže reprezentovat sama — musí ji reprezentovat diskurs.³ Ve své nové ikonologii proto Mitchell usiluje o to, „opustit koncept metajazyka či diskursu, které mohou rozumění obrazům ovládat, a začít sledovat, jak se obrazy pokoušejí reprezentovat samy sebe“.⁴

Závěrem se tedy pokusím o metaobraz v mitchellovském duchu. Jako titulní ilustrace *Vidět a/nebo číst* byla na obálce použita Kolářova komiksová koláž *Bez názvu* (1972), na níž vidíme dva chřástaly na mýtince obklopené vysokou travou, jimž ze zobáčků vychází komiksové bubliny. Představme si nyní, že jedním z chřástalů je recenzovaná kniha. Ta v rámci svého bezpečného prostoru, mýtiny diskursu dějin umění, naplňuje takřka všechna očekávání. I přes svůj útlý rozsah představuje obsažný (až encyklopedický) a zajímavě vybraný obrazový katalog děl, které se nějakým způsobem dotýkají vztahu obrazu a slova. Za pozornost stojí, že z okruhu dobře známých a zavedených jmen dokáže odbočit i na periferii (např. k Růženě Zátkové). Díla jsou pečlivě kontextualizována, zasazena do historických rámců uměleckých směrů i tvorby autorů samotných, dozvíme se o jejich genezi a autorka se je prostřednictvím ekfráze pokouší „nejen evokovat, nýbrž také analyzovat a otevřít významům, odhalit jejich smysl“ (s. 142). Zdařile také naznačuje obecnější teoretické úvahy nad různou povahou vizuální a textuální reprezentace. Jen čtenáře/diváka, který již držel v ruce některé texty současné vizuální teorie (např. zmiňovaného Mitchella) zamrzí, že se chřástal neodváží vběhnout do okolní vysoké a výživné trávy jiných metod a nemá odvahu se „dedisciplinovat“.

3 Mitchell, W. J. T. *Teorie obrazu: Eseje o verbální a vizuální reprezentaci*. Přel. Lucie Chlumská, Andrea Průchová a Ondřej Hanus. Praha: Karolinum, 2021. s. 169.

4 Tamtéž, s. 37.