ŠVÉDA, Josef (2012). Bratři Mašínové jako hrdinové socialistického a kapitalistického realismu. In: Veronika Veberová – Petr A. Bílek – Vladimír Papoušek – David Skalický, eds. *Jazyky reprezentace*. Praha: Nakladatelství Akropolis, s. 232–249.

VAN DIJK, Theun A. (1998). *Ideology. A Multidisciplinary Approach*. London: Sage.

Summary

Representation of Mašín brothers as „enemies of socialism" in short stories edited by Naše vojsko publishing house (1966–1987)

Short stories about Mašín brothers illustrate the way, how the socialistic state regime tried to get a hegemony and to persuade its citizens arguing that people who did not agree with the system were criminals and murderers.

Mgr. Josef Švéda, MPhil., Ph.D.
Ústav české literatury a literární vědy
Filozofická fakulta
Univerzita Karlova
nám. J. Palacha 2
11638 Praha 1
josef.sveda@email.cz

Volání hlasu v pusté ulici – několik okouzlených poznámek ke knize Petra Rezka

Blanka Činátlová

Pokusil jsem se jednou ukázat, že umělec, podobně jako filozof a politik, který ve svých rozhodnutích pouze nemanipuluje, ale stojí na hraně smyslu „vše nebo nic", jako básník i terapeut, jsou zvláštní existence. Jsou to ti, kteří slyší volání hlasu v pusté ulici a vědí, že v této ulici jsou sami. Nevědí, kdo je volá, odkud je volá, zda je to léčka a jak je silný protivník.

Roland Barthes se ve *Světlé komoře*[1] ptá: „Mám-li rád nějaký snímek, jestliže mě znepokojuje, prodlévám u něho. Co dělám během celé té doby, kdy jsem s ním?" Tato otázka nemíří pouze k problému recepce, ale ptá se po tom, co to vlastně znamená opravdu „být s" uměleckým dílem. Přednášky a studie Petra Rezka, zařazené do pátého svazku jeho spisů, na tuto otázku odpovídají. Název *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let*[2] toto pobývání zdánlivě tematicky a časově omezuje, respektive zaměřuje na konkrétní umělecké projevy, jako například pop-art, land-art, body-art, minimalistické sochařství, happening či konceptuální umění, ale napříč těmito jednotlivými exkurzi se line několik perspektiv, jež otevírají a „obhlížejí" témata a otázky aktuální dnes možná mnohem víc než kdykoli předtím – jak rozumět umění, v čem spočívá podstata kritického postoje, jakou roli hraje osobní fascinace diváka (či čtenáře) nebo jak se současné umění vztahuje k tradicím evropského umění.

Soubor přednášek předznamenávají slova H.-G. Gadamera: *Ukázat, co jest, v myšlení znamená: naučit vidět to, co jsme schopni nahlédnout všichni.* Již v první přednášce věnované pop artu Rezek zdůrazňuje fenomenologické východisko oproti klasické „uměnovědné analýze". Fenomenologie *je především nalézáním vidění.* Autor, jenž se v předmluvě vyznává z fascinace i roztrpčení, které pro něj představují krajní polohy vymezující *pole kritického pohybu porozumění*, nás vtahuje do umění vidět. Všechny jeho „pohledy" – ať už míří k Warholovým sítotiskům, Segalovým plastikám, konceptuálním umělcům či vlastním fotografickým pokusům – svědčí o fascinaci viděným. Co je podstatou tohoto okouzleného, fascinovaného vidění? Původ slova fascinace odkazuje nejen k okouzlení (fas-

[1] Barthes (2005).

[2] Rezek (2010).

cinace = očarovat), ale rovněž k svazku, vazbě. Být fascinován tedy naznamená být očarován objektem svého pohledu, ale především s ním být i svázán, nechat se jím prostoupit – „Oko se neztotožňuje s tělem, ale s objektem své pozornosti," píše ruský básník a esejista Josif Brodskij.[3] Tradiční evropské umění charakterizuje podle Rezka nekonečný a nepřekročitelný rozdíl mezi dílem a skutečností pozorovatele, který neumožňuje vztah prostoupení, proniknutí, pouze rozumějící vnímání. Fascinace, o níž píše Rezek, nemůže být živena pouze principem vznešeného, jak ho známe z kantovské estetiky. Úžas nevyvolává nepřítomné a ne(re)prezentovatelné, ale to, co je přítomné, zpřítomnělé v maximální možné míře. To, co je blízké, a proto obrací autor svou pozornost k věcem.

Právě prostřednictvím věcí se podle Heideggera[4] můžeme dostat k bytostnému jádru blízkosti. Už při interpretaci původního, latinského pojmu *res* zdůrazňuje Heidegger význam věci jako toho, co se někoho týká. Věci „uvlastňují", přivádějí zemi a nebe, božské a smrtelné v jejich dálkách blízko, přibližují vzdálené. První z Rezkových studií, *Fenomenologie pop artu*, tuto blízkost věcí přímo tematizuje a analyzuje specifický způsob popartového ukazování věcí. Věci vyjímá z jejich kontextu, což způsobuje jednak distanci, jednak blízkost. Lichtensteinovy komiksy, Warholovy polévkové konzervy podobně jako např. dadaistické ready mades nebo surrealistické koláže vyjímají věci z jejich původního kontextu, z věcí-kulis se tak najednou stávají věci-aktéři, z neživých objektů věci nadané řečí. Vytrženy a vyrvány z kontextu – a to leckdy doslova[5]– se ocitají v prázdnu, jako by se stávaly zátiším, jemuž chybí pozadí, svou zvláštní přítomností si vynucují naši pozornost. Rezkova analýza pop artu nesměřuje ani tak k povaze věcí jako takových, ale ke způsobu jejich ukazování. Jak musejí být věci ukazovány, abychom se k nim skrze jejich přítomnost mohli přiblížit?

Stereotypnost, opakování, mechaničnost, kýčovitost – toť základní způsoby, jakými pop-artoví umělci ukazují věci našeho každodenního života. Rezek připomíná Biemelovu interpretaci, ale současně se vůči ní kriticky vymezuje: „Jestliže Biemel považuje kýč za směšný, opakování za zmechanizování, každodennost za stereotypii, jak může vůbec postřehnout, že se Segal, nebo Warhol

[3] Brodskij (2003).

[4] Heidegger (2006), s. 7–38.

[5] Připomeňme například některé koláže Jindřicha Štýrského – zobrazované věci jako by neměly hloubku, pouze plochu, jejíž otrhané okraje připomínají cár papíru nebo látky. Takovou věcí se pak může stát i tvář. Na *Frontispisu rukopisné knihy s básní Roberta Desnose* vidíme ambivalentní tvář – tvář stažená z kůže, jejímž *povrchem* se stává *skrytá* síť žil; ta druhá tvář jako by byla utrženým cárem oné kůže připíchnuté na zeď. Trhlina mezi oběma tvářemi – chybějící ústa a magnetizující oko přišpendleného nehmotného cáru kůže a plné rty a zavřené (možná slepé či zraněné) oko stažené vnitřní tváře, jejíž *hloubku* sugeruje chybějící *povrch*, – vyjadřuje napětí, touhu, uchvácení.

mohli něčím takovým nadchnout?"[6] Pro Rezka je opět zásadní ona fascinace – pop-art ukazuje především fascinaci opakováním, průměrností a nemusí tak primárně kriticky poukazovat na prázdnotu a konzumnost všednodenního života, ale k okouzlení, úžasu. Aspekt fascinovaného ukazování nás přivádí ke kýči a popkultuře. „Kdo tvoří kýč, musí ‚vědět', JAK věc ukázat, aby kýčovitý člověk dosáhl svého," píše Rezek. Pop art pak nepředvádí pouze náměty a postupy kýče, způsoby jeho (re)prezentace, ale fascinaci přítomností, ke které se kýč vztahuje. Většinou se vztah pop artu a kýče shrnuje na jakýsi ironický odstup. Například francouzský esejista Guy Scarpetta[7] by v pop-artu nalézal především ironické citace kýče. Žijeme ve světě kýče, nelze mu uniknout, pouze s lehkým odstupem přijmout prostřednictvím herních a ironických postupů. Ať už tyto tendence budeme spojovat s únavou z modernistických experimentů, s krachem velkých metanarativních příběhů či postmoderním hladem po nových mytologiích a intertextuálních, transmediálních (a transkulturních) hrách, i Scarpettovy ironické strategie zdůrazňují určitý odstup, intelektuální úsměšek poučeného (mnohem spíše než pobaveného) diváka. Kýč podle Rezka svou neadekvátností ukazování vzhledem k tomu, co je ukazováno, umožňuje, že si způsob, jak se nám věci ve své přítomnosti ukazují, uvědomíme spíše než jinde. K tomu ovšem úsměšek, vztah pobavené distance, – na rozdíl od přiznané fascinace – vede jen nepřímo.

Iritující opakování warholovských sítotisků se pak nejeví jako kritická diagnóza zmechanizované společnosti či stereotypní každodennosti. Multiplikace téhož zachycuje nikoli strnulost, ale pohyb; „opakovaný portrét dovozuje, že život je póza, poučnost, střední, fázování."[8] Toto *přítomné střední* vyplývající z blízkosti věcí upozorňuje na povrch. Povrch, povrchovost odkrývá *možnost být ploše*. Rezek v této souvislosti cituje Warholův výrok – *„Chceš-li vědět něco o Andy Warholovi, podívej se jen na povrch mých obrazů a filmů, na povrch mne samotného. Zde jsem. Není nic za tím."* – a tuto „povrchnost" interpretuje jako neotřesitelnou hloubku, protože se k ní nijak nevymezuje, a tím se vytrácí rozdíl mezi povrchem a hloubkou, vnějškem a vnitřkem. Ukazování věcí, které nás přivádí ke zkušenosti povrchu, k bezprostřednímu prožitku přítomného, ale současně skrze povrch demonstrovaný v naší nejbližší možné blízkosti nutí k otázce po stálosti, pevnosti, trvalosti povrchu a tvarů, nutí nás ptát se, co se skrývá „za" věcmi, v „pozadí" viditelného.

Technická reprodukovatelnost najednou přestává fungovat v benjaminovském smyslu – nebere uměleckému dílu jeho auru, ale může se naopak podílet na jejím budování. Zmnožení a opakování obrazů mrtvých věcí – ať se jedná o plechovky nebo tvář Marylin Monroe, neboť i tvář, je-li prezentována jako

[6] Rezek (2010), s. 20.

[7] Scarpetta (1988).

[8] Rezek (2010), s. 26.

popkulturní emblém, se stává věcí –, jež by se právě díky technickým možnostem mohlo dít donekonečna, oživuje a přítomné zření povrchu navrací uměleckému dílu ono „zde a nyní", fádnímu obsahu (reklamní fotografie) dává nové významy. Když Walter Benjamin[9] kriticky hodnotí dadaistické postupy, píše o znehodnocování materiálu uměleckého díla, dadaistické básně čte coby „slovní salát" namíchaný z jazykového odpadu, obrazy s nalepenými knoflíky a jízdenkami mají svými „výrobními postupy potupnou značku reprodukce." Dadaistické zacházení s materiálem podle něj neumožňuje *soustředění do nitra věcí*, ale naopak vede k *postoji rozptýlení*. Pop art podobně jako dada dekontextualizací věcí upozorňuje na jejich bytostný význam, ale navíc tematizuje způsob jejich ukazování právě v těch rámcích, z nichž je vyjímá. Nejedná se o posun od soustředění k rozptýlení, ale od nitra k povrchu, od skrytého k zjevnému, nepřítomného k přítomnému. Oproti jedinečnému ukazování věcí dadaistických ready mades, pop art ukazuje věci zmnožené, duplikované, samo opakování, naléhavé a iritující, jako by chránilo před těkavostí, naopak nutí k soustředění – k soustředění k povrchu.

Ve skutečné, neimaginární přítomnosti věcí spočívá jejich síla. Výslovná přítomnost věcí přivádí autora k úvahám o happeningu, k akčnímu umění. I tentokrát autorovy fascinované pohledy míří k problému evropské tradice: „Happening v sobě obsahuje problematiku dějinnosti v našem světě, stojí v něm proti sobě evropská tradice založená na propastnosti mezi bytím a jsoucnem, která zakládá také obraz, a ‚povrchovost' Ameriky."[10] Tam, kde se většinou nalézají pouze rysy divadelní – stržení diváka, jenž se sám stává aktérem umělecké akce, vidí Rezek i rysy dějinné, zkušenost s časovostí. Akce se stává událostí – v bezprostředním prožívání přítomného okamžiku dostává divák/aktér příležitost vidět svou životní historii v celku, v právě probíhajícím tušit budoucí vzpomínku, budoucí minulost se stává součástí přítomnosti. V této perspektivě se jeví akční umění jako návrat k původní, primární funkci umění – umělecká událost se stává rituálem; vzpomínka, která je součástí přítomné chvíle, neumožňuje reprízu, ale „pouze" znovuprožití a vyděluje aktéra z profánního plynutí času: „Každá akce je pak neobrazovým autoportrétem, je svátkem jednotlivce, který prozkoumává pole, kde je ještě sám sebou – tělesně, duchovně, v činu i v myšlence. Akce je svátkem, který dává smysl všednosti, která ji rámuje."[11]

Situace pop-artu či performativního umění je tedy pro Petra Rezka situací mýtickou. V čem spočívá mýtická síla umění? Nejde o nějaké transcendentální vytržení, neproměňuje nás duchovní skutečnost uměleckého díla, jež je vzdálena skutečnosti recipienta, jako se tomu děje v případně klasického umění, opět zdůrazňuje autor, „spíše se nám nedaří rozlišovat v obvyklém smyslu, kdy obraz je

[9] Benjamin (1979), s. 17–47.

[10] Rezek (2010), s. 62.

[11] Rezek (2010), s. 123–124.

jenom obrazem, socha jen sochou, něčím umělým na rozdíl od skutečnosti.[...] Dílo jako by bylo reálnou skutečností, a přitom víme, že jí není, ale také víme, že není iluzí. Spíše se tedy obvyklá skutečnost stává problémem."[12] Povahu mýtu, mýtické situace však neodhalí dešifrování jeho obsahu, proto se Rezek nepouští, na rozdíl od naprosté většiny soudobých teoretiků, do analýzy vnitřní struktury či deskripce mytematické či symbolické encyklopedie mýtů, ale ptá se po tom, v čem spočívá sama mýtická situace. Pro její vystižení si vypůjčuje pojem z versologie a definuje mýtus jako „chvíli s těžkou dobou". Jedná se tedy o okamžik, na němž je důraz, doslova o chvíli, která nese tíži, je obtěžkána „naladěností světem" tato naladěnost odkazuje nejen k heideggerovské naladěnosti, ale i k sladění, o němž v souvislosti s mythopoiésis píše Zdeněk Neubauer.[13] Podle Neubauera musíme nahlížet, respektive naslouchat mýtům nikoli jako in-formacím, nýbrž jako ex-formaci skutečnosti skrze svět, nepovažovat je za ex-prese, ale za in-spirace. Jejich primární funkce nespočívá v tom, že nám svět vysvětlují, ale že nás s ním sladují. O souvislosti mýtu a hudby píše také Lévi-Strauss[14] nebo Walter J. Ong.[15] Ong zmiňuje niternost zvuku v souvislosti s psychodynamikou orální promluvy – pouze zvuk dokáže zachytit vnitřek, aniž ho porušuje; zvuky zaznamenávají vnitřní struktury věcí (dutost, plnost, materiál), které je vydávají. Lévi-Strauss nalézá spojitost mezi mýtem a hudbou. Mýtus vnímáme podobně jako orchestrální partituru – nemůžeme číst jednu notovou osnovu za druhou, musíme vnímat celou stranu – anebo jako symfonii – v každém okamžiku se prolíná v našem vědomí to, co jsme slyšeli před chvílí a co současně vzbuzuje určité očekávání. Pomineme-li, že ve vědomí posluchače mýtického příběhu musí neustále docházet k rekonstrukci určitých struktur, jež se podobají podle Lévi-Strausse akordům, jedná se o tutéž zkušenost časového rozměru světa, jíž nalézá Rezek v performativním umění v souvislostí s „pretencí vzpomínky".

Mýtus coby situace s těžkou dobou ale neodkazuje pouze na náladu, naladěnost, sladění, ale rovněž na tíži, kterou musíme nést. Rezek dokonce mluví o neunesitelné tíži – a právě v této chvíli podle něj přichází mýtus, aby situaci odlehčil, učinil ji snesitelnou. To je jádro i situace umělecké. Ona lehkost, ke které počínaje Orfeem touží dospět všichni básníci. Ne náhodou je Orfeovo umění vyjádřeno opět skrze zvuk a hudbu (i když podle Alkidama vynalezl i písmo). Orfeův zpěv v sobě nese tíži smutku a má moc dojmout vládce podsvětí, dokonce i Tantalos přestane nabírat vodu a Sisyfos valit kámen, zvukem strun dokáže upoutat duby i šelmy nebo zastavit tok řek. Ale teprve poté, co podruhé spatří smrt choti a pohled jej připoutá k spatřené „tíži" Tartaru, po svém ná-

[12] Rezek (2010), s. 127.

[13] Neubauer (1991).

[14] Lévi-Strauss (1993).

[15] Ong (2006).

vratu z podsvětí se stává básníkem lehkosti – jeho písně se nedojímají vlastním neštěstím, ale zpívají o zapovězené vášni druhých („Lehčím teď tónem zpívat já hodlám o chlapcích, které bohové mívali v lásce, a o dívkách, které se nadchly žárem jim zapovězeným a za vášeň trest je stihl," básní Ovidius.) Setkání s tichem a mlčením bezkrvých stínů probouzí řeč, zpěv, jenž neumlká ani po smrti, když vlny unášejí useknutou Orfeovu hlavou ke břehům Lesbu. Blanchot[16] píše o zkušenosti hloubky, Orfeovo dílo spočívá podle něj v tom, že přivádí umění noci do dne a ve dni mu dává tvar, podobu a realitu. V Rezkově chápání mýtu by to byla zkušenost povrchu a tíže. Obojí, tíže i povrch, nás vrací k věcem, neboť věc je to, co něco váží, co má nějakou váhu a prostřednictvím věcí se člověk k tíži a váze může přiblížit – ohmatává je a potěžkává.

Umění 70. let tíhne ke strukturám a strukturací, věci se vytrácejí a místo nich nastupují struktury tvořené poukazovými souvislostmi, konstatuje Rezek. Umění, jež v sobě nese původní sílu mýtu, nás však učí vidět, co se děje, když se věci setkávají. A to nikoli ve smyslu vzájemných poukazů, ale ve smyslu věci – události. Je například židle rozmístěná v galerii jako exponát určená k sezení? Pokud ji člověk neidentifikuje jako nedotknutelný exponát a posadí se, vstupuje tím do uměleckého díla? A pokud sám kontext galerie „posvěcuje" umění, z profánních předmětů činí umělecké, jak v moderním umění funguje či selhává tradiční, rituální a sakrální funkce? Rudolf Otto[17] například zmiňuje tři projevy posvátna v umění – ticho, prázdnotu a mlčení – liturgická hudba v nejposvátnějším okamžiku umlká, básník slovy vzývá ticho a utichá v pomlčkách. Smysl takové „výpovědi" spočívá v připomínce nepřítomného, přiblížení vzdáleného, poukázání na cosi potenciálně přítomné, ale v zásadě nepřístupné. Rezek v souvislosti se svátečností zdůrazňuje moment oslavy – „oslavená věc vystupuje jako jedinečná a nenahraditelná", posvátno v umění tak vzniká „oslavujícím předvedením", „ztrátou distance" nebo „holou přítomností". „Jako prázdno není v prázdném plátně, není holá přítomnost ve všem, co je přítomné,"[18] uvažuje Rezek. Svátečnost se rodí z „holé" přítomnosti, nejde o ani o situaci estetického ohromení (divák je ohromen uměleckým předvedením a umělecké dílo se pak redukuje pouze na výkon), ani o extatické splynutí života a umění, ale o jejich konfrontaci, jejíž podstata spočívá v (mýtickém) zpřítomnění, respektive v přivádění do přítomnosti: „umění je tu ‚pro život', životu konečnému přivádí do přítomnosti přítomnost toho, co je silnější, nadlidské, co patří do oboru masky a božského."[19] Podstatu holé přítomnosti připodobňuje Rezek smyslu masky, tzn. čehosi, co je fyzicky blízko (blízkost zejícího a zírajícího pohledu, ale i tváře, pokožky,

[16] Blanchot (1999).

[17] Otto (1998).

[18] Rezek (2010), s. 151.

[19] Rezek (2010), s. 151.

povrchu lidského těla) a současně nekonečně daleko (ne-lidská děsivost, hlubina toho, co maska zakrývá, i toho, k čemu poukazuje) – „V takové blízkosti se ohlašující dálka je smrt a smrti nedovedeme ‚odpovědět', ačkoli je nablízku stále – a v blízkosti v dálce je život, který se odehrává teď, ale sahá až tam, kde život má svůj konec."[20] Každá soukromá situace, která nastane v okamžiku této „maskovité" performance, pak nabývá podle Rezka silného významu, stává se událostí – viděno perspektivou mýtu umožňuje katarzi.

Může umění tuto holou přítomnost a svátečnost zachytit jinak než v bezprostředním „střetí"? Na konstituování smyslu „akce" se může podílet i její dokumentování. V několika kapitolách se tak Rezek dotýká problému dokumentu, dokumentování, vzpomínání i paměti.

Obrat k medialitě a sebereferenci představuje jako další z tendencí umění 70. let. Na jedné straně tedy performace a happeningy zdůrazňující „tady a teď", na druhé sebereferenční obrat do nitra, pojetí umění jako definice; k umění, které existuje jako „výrok" (konceptuální umění). V obou případech hrozí ztráta smyslu a rozpuštění v monologické výpovědi sebeodkazů. Rezek si všímá, jak často mají umělci potřebu své akce dokumentovat a očekávají, že tento dokument bude záchytný bod pro komunikaci s druhými. Posedlost dokumentováním však poukazuje i na další aspekty – „povrchovost", „střetí", „holá přítomnost", všechny možnosti, které nové podněty umění přinášejí, mají jakousi fluidní povahu. Jejich podstatou je vědomí pomíjivosti a nestálosti. Znovuzrodivší se mýtická role umění sice předpokládá trvalost katarzních zážitků, ale oproti klasické rituální podobě se tato katarze bude těžko odehrávat ve formě kolektivního sdílení, ale vždy jen na úrovni jednotlivce. Dokument má být pak záchranným kruhem ve víru nejistoty, stopou po přítomném – ovšem teď už vždy jen minulém – dění, po vlastní minulé přítomnosti, po faktu události, a přitom se na ní konfrontačně podílí.

Fotografie „je mezí, která je kladena vůči šílenství". Šílenství – stav, kdy jsme tak, že nelze říci, kde jsme – se podle Rezka vystavuje ten, kdo se setká s něčím absolutním, s „propastným ukazováním". Zachránit nás může pouze „vykročení z absolutna", z „pravdy" do „falše" konečného života. S trochou nadsázky lze říct (chceme-li pokračovat v mýtických aluzích), že akční umění nás svou povahou strhává do jakéhosi dionýského třeštění, opojení hlubinou, zatímco fotografie jako dokument (akce umělce) apollinským odstupem s touto propastní absolutna konfrontuje – „Dokumenty nám takto říkají, že sebenalezení člověka znamená absolutno ztratit, absolutno, s nímž jako bychom již vešli v důvěrný vztah."[21] Ovšem ve chvíli, kdy dokument ve formě fotografie nahradí osobní vzpomínku,

[20] Rezek (2010), s. 146.

[21] Rezek (2010), s. 168.

což ukazuje Rezek na pojetí památky jako kulturního dokumentu, zamění živou paměť (vzpomínání i zapomínání) minulého „mrtvou přítomností".

Uplývajícímu času, zapomínání lze vzdorovat vstupem těla do díla, i ono se může stát médiem paměti. Ostatně klade-li Rezek důraz na zkušenost „střetí", „holé přítomnosti" či „skutečnosti" uměleckého díla, zdůrazňuje a zvýznamňuje tím i bezprostřední tělesnou přítomnost. Zaměření na tělo navíc opět odkazuje k mýtu a posvátnu, jež se vždy projevuje fyzicky (mystérium trémendum, vkládání rukou, působení relikvií apod.) Nejde pouze o body art, který tělo využívá jako sochařský materiál – nástroj, prostředek artikulace, objekt –, ale vstup autora i diváka do díla, což podle Rezka problematizuje „duchovní skutečnost" díla. Východiskem mu je fenomenologické vnímání tělesnosti jako základního předpokladu situovanosti ve světě. Aspekt tělesné situovanosti probleskuje většinou kapitol. V souvislosti s fotografií i zmiňovaným autoportrétem například píše o tom, že fotografii oživuje tělesnění fotografovaného. Nikoli však ve smyslu Susan Sontagové,[22] nejde o zachycení světelných vln odrážených fotografovanými předměty, tzn. o hmotnou, tělesnou stopu po věcech, ale o stopu po tělesné přítomnosti fotografujícího. Stisk spouště připomíná „nenavratitelnost chvíle, ve které jsme mohli získat sami sebe", fotografující se nevšedním způsobem setkává s sebou i s věcmi, doslova „otevírá se tomu, co fotografuje" – jako by on sám byl čočkou fotoaparátu. V literatuře často funguje metafora fotografování jako pohlcování, požírání, fotoaparát polyká aury fotografovaných věcí a lidí, krade identitu, znásilňuje voyerskou přítomností (v přeneseném i doslovném smyslu), v Tournierově románu *Král duchů* se přímo objevuje karnevalová metafora fotoaparátu coby genitálií. V Rezkově pojetí by byl fotoaparát spíše rukou, dotýkajícím se pohledem, nezachycuje osvětlené, viditelné předměty, ale předměty sám „osvětluje".

„V okamžiku, kdy se nás zjevování, ukazování počíná dotýkat, protože přestává být neproblematickým, obsahuje již více než ukazování. Nazveme tuto proměnu neproblematického ukazování přechodem od fenoménu k fenomenalitě, od toho, co se zjevuje, ke zjevnosti."[23] Vzhledem k pojetí tělesnosti považuji za stěžejní místo této pasáže „okamžik, kdy se nás zjevování počíná dotýkat." Nejde pouze o to dotýkat se, ale i být dotčen. Do popředí se dostává haptická zkušenost. Je-li orgánem hmatu celé tělo, pak je hapticita klíčovou zkušeností tělesného života. Zatímco vizualita nás otevírá zkušenosti odstupu a objektivizace – věci se stávají předměty mého dívání, aby byly viditelné, nerozostřené musíme od nich poodstoupit, činíme je figurami (v ideálním případě statickými) vzhledem k rámci, pozadí. Dotyk vyžaduje blízkost, respektive přiblížení – musíme věcem vyjít vstříc. „Tělesný život je střetí – i v pohledu, z ukazování, slyšení, jsme tělesně u potkávaného."[24] Haptický způsob[25] potkávání naší tělesnosti se světem může mít dvě základní podoby. V jednom případě se zdůrazňuje neproniknutelnost, v druhém průchodnost. V obou případech se tematizuje fenomén hranice a opět se zvýznamňuje povrch. Povrchem našeho těla se dotýkáme povrchu věcí. Dotyk odliší vnitřní a vnější, živé a mrtvé[26] a především zakouší tvar (v aktivním i pasivním smyslu).

[22] Sontagová (2002).

[23] Rezek (2010), s. 112.

Několik kapitol věnuje autor právě problému plasticity. Připomíná pojem patičnosti (patický stav jako odezva na to, co člověka přepadá, přichází zvnějšku jakou osud, neštěstí a je schopen takového stupňování, že pokud překročí určitou mez, může rozložit nosnou strukturu našeho života). Patičnost je spoutána tvarem, neboť plnost sama o sobě by překročila do bezmezna. „Životní plnost", pohyb z nitra podle Rezka charakterizuje pojem „živoucí plastiky". Pokusy minimalistického sochařství osvobodit se od tvaru pak vnímá jako „patičnost, která je vystupňovaná v rámci plastičnosti" – zdánlivá nepřítomnost tvaru (jež je ale ve skutečností spíš beztvarostí, ale sama beztvarost může být vyjádřením tvarů) nevede k absenci plasticity. Díla minimalistického sochařství nás spíše opět konfrontují s určitou uměleckou tradicí, a sice s rozdílným vztahem k povrchu. Minimalisté se hlásí k povrchu, vnějšku, význam se rodí z kontextu, z vnějších souvislostí, převrací plastičnost „naruby" – namísto „stupňování patičnosti plnosti", vystupňovaná prázdnota. „Plastičnost ‚na líc' je založena v konfrontování se smrtí, je činem tváří tvář smrti, pak plastičnost ‚naruby' je odvrácením se od takové konfrontace, a tím i odvratem od základního evropského principu sochařství. Odvrat od takové konfrontace k povrchu má za následek, že smrt na nás hledí odevšad."[27] Zajímavou ilustrací této proměny by byla plastika vzniklá o několik desetiletí později, rozhodně by nebyla příkladem minimalistického sochařství, únik od tvaru, vztah rubu a líce, zde není formou vyjádření, ale jeho tématem. Jedná se o sochu *Piety* před Stavovským divadlem – socha, která vypadá jako sedící postava zahalená v plášti. Figura, která vlastně není figurou, vnějšek bez vnitřku, tvar, který spoutává prázdnotu, nařasená, vytvarovaná hmota „látky", která skrývá dutost, již můžeme vnímat na základě plných tvarů. Autorka Anna Chromy komentovala její význam takto: „Věci, které po sobě zanecháváme, například lásku či tvůrčí schopnosti nejsou materiální, ale přesto zůstávají. Toto vyjadřuje prázdný oděv komtura. Materiálno je pryč."

[24] Rezek (2010), s. 112.

[25] V pozdějších textech pracuje Rezek s Patočkovým pojmem „haptická ozvěna".

[26] Rezek připomíná Hérakleitovy a Aristotelovy dvojice základních hmatových kvalit teplé–studené, vlhké–suché. Přidává ještě měkké–tvrdé a dodává jejich vztah k životnosti: suché, studené tvrdé souvisí s neživostí, vlhké, teplé a měkké s živostí.

[27] Rezek (2010), 207.

Rezkovo oživení mýtických aspektů a mýtické funkce umění vychází možná právě ze stesku po přítomnosti věcí, a to i v té nejmateriálnější podstatě. Tělesné setkávání s (tělesnými) věcmi ostatně mýtu náleží. Umění zakládalo svět vztahem k věci, píše Rezek. Jakým způsobem nám haptická zkušenost tedy otevírá svět? V čem spočívá onen „odvrat k povrchu", který způsobuje, že na nás odevšad hledí smrt? A „od čeho" se vůbec odvracíme? Od nitra k vnějšku? Od celku k detailu? Vyžaduje-li haptická zkušenost pohyb a předpokladem „střetí" je „vstřícnost", jež sama o sobě asociuje gesto vykročení od sebe k někomu (něčemu), tělo nakloněné „k", napřaženou ruku, pak je haptická zkušenost zkušeností blížení se a blízkosti. Ve chvíli, kdy se dotýkáme věcí, zakoušíme povrch, respektive konfrontaci povrchu našeho „živého" těla a „neživých" věcí, setkáváme se s tvarem, tvárností a tvarovatelností, ale i se strukturou věcí. Není pouze zkušenost (ne)proniknutelnosti, ale i tíže a tvrdosti. Pavel Florenskij,[28] ruský teolog, filosof a teoretik umění, analyzoval „metafyziku zobrazovací plochy" pravoslavného ikonopisu, západokřesťanské olejomalby a pravoslavné rytiny. Podle Florenského vlastnosti povrchu – pružnost, hladnost, drsnost, tvrdost, měkkost, nerovnost, apod. – zásadním způsobem ovlivňují charakter umělecké tvorby, ale skrze umělecká díla vyjevují i ducha doby, konfesijní typ spirituality či, jak by řekl antropolog, určité kulturní vzorce. Tak například ikonopiscovo setkání s tvrdým, nepohyblivým a nepoddajným povrchem dřevěné desky, který „je příliš ontologický pro krotký rozum renesančního člověka", připomíná jiné „tvrdosti" světa, zatímco pružné, poddajné, vlnící se plátno svým vratkým povrchem vyjadřuje vratkost všeho pozemského. Prsty a ruka umělce podle Florentského přemýšlejí kolektivním rozumem, „rozumem samotné kultury, o podmíněnosti všeho jsoucího, o nutnosti vyjádřit, že ontologická schopnost věcí je ve světovém náhledu epochy nahrazena fenomenální smyslovostí. (...) A příznačné spojení smyslové jasnosti s ontologickou nestálostí bytí se v tomto světonáhledu vyjadřuje tendencí umění k syté vratkosti."[29] Uklidňující síla věcí spočívá v jejich pevnosti, stálosti a tvrdosti jejich povrchu, blízkost jejich povrchu ovšem zneklidňuje zjištěním, že tomu tak být nemusí, a ve chvíli, kdy se neživé věci ozývají – mluví řečí věcí a věcují[30] – ukazují tvar v jeho beztvarosti, stálost v nestálosti, pevnost v pružnosti, struktury v jejich rozpadání.

I jednotlivé kapitoly Rezkovy knihy se rozpadají – je těžké, ba skoro nemožné vůbec o tomto textu psát. Sám charakter Rezkova psaní se tomu vzpírá a jakákoli reflexe tohoto typu psaní se jeví poněkud nepatřičně (a toto vědomí od počátku

[28] Florenskij (2000).

[29] Florenskij (2000), s. 75.

[30] *Co my však, kniho!... Havran klová / sráz vykřičníků, jež tě vzněcují / nejdelší nocí v roce slova, / kde kopec kopcuje a věci věcují!* (z Holanovy básně *Ó kniho* ze sbírky *Kameni, přicházíš*)

můj text i provázelo). Stylisticky, kompozičně působí řada kapitol nedokončeně, fragmentárně, jako výkřiky. Tato roztříštěnost ale vzácným způsobem, a možná jediným možným, vyjadřuje samou podstatu Rezkova přístupu k umění. Jednotlivé kapitoly fungují jako „psané nahrávky" zaslechnutých hlasů v pusté ulici – „Výkřik nás volá v pusté ulici a tato pustá ulice je náš dosavadní život. (...) Pokusil jsem se ukázat, že umělec, podobně jako filozof a politik, který ve svých rozhodnutích pouze nemanipuluje, ale stojí na hraně smyslu „vše nebo nic", jako básník a někdy i terapeut, jsou zvláštní existence. Jsou to ti, kteří slyší volání hlasu v pusté ulici a vědí, že v této ulici jsou sami. Nevědí, kdo je volá, odkud je volá, odkud je volá, zda je to léčka a jak je silný protivník."[31] Fragmentárnost a lakoničnost stylu ale také odpovídají stavu úžasu a fascinace, o niž jsem psala na začátku. V úvodu své knihy Petr Rezek vyslovuje přání, aby jeho texty ve čtenářích „vyvolaly takové otázky, které odpovídají jeho momentální situaci, tedy rezonanci, ale nikoliv rezignaci." Možná právě díky roztříštěnosti a nezavršenosti (nebo spíše nezavršitelnosti) v Rezkově stylu psaní rezonují samy věci – detaily a drobnosti (například nálepka vložená do knihy) mohou být někdy podstatnější než celek. Pokud nemá kritik odvozovat svou existenci „z potřeby nějakého zprostředkovatele mezi dílem a divákem, nýbrž zakládá ji v nahlédnutí, že v dané situaci je potřeba promluvit kriticky, tj. rozlišujícím způsobem,"[32] pak v Rezkově rozlišujícím nahlédnutí možná rezonuje i síla řeči mýtu. Dílčí kapitoly můžeme chápat jako „pouhé" skici, jejichž obrysy autor tvaruje v pozdějších textech[33], ale také jako historky mýtického vypravěče, který se zeširoka nadechne a epizody svého příběhu vychrlí na jeden výdech.

Literatura

BARTHES, Roland (2005). *Světlá komora. Poznámky k fotografii*. Praha: Fra.

BENJAMIN, Walter (1979). Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 17–47.

BLANCHOT, Maurice (1999). *Literární prostor*. Praha: Herrmann a synové.

BRODSKIJ, Josif (2003). *Vodoznaky. Zrcadlení času*. Praha: Prostor.

FLORENSKIJ, Pavel (2000). *Ikonostas*. Brno: L. Marek.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1993). *Mýtus a význam*. Bratislava: Archa.

NEUBAUER, Zdeněk (1991). Mythus. *Prostor*. IV, č. 15.

[31] Rezek (2010), s. 300

[32] Rezek (2010), s. 235

[33] K tématu plastičnosti se například vrátil v devadesátých letech. Texty obsahuje IX. svazek spisů *K teorii plastičnosti* (Praha: Jan Placák – Ztichlá klika, 2011).

ONG, Jackson Walter (2006). *Technologizace slova.* Praha, Karolinum.

OTTO, Rudolf (1998). *Posvátno.* Praha, Vyšehrad.

REZEK, Petr (2010). *Tělo věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let.* Praha: Jan Placák – Ztichlá klika.

HEIDEGGER, Martin (2006). Věc. In: *Básnicky bydlí člověk.* Praha: OIKOYMENH, s. 7–38.

SCARPETTA, Guy (1988). *L'artifice.* B. Grasset.

SONTAGOVÁ, Susan (2002). *O fotografii.* Praha a Litomyšl: Paseka a Barrister & Principal.

Summary

„Voice calling in the desert street" – Some captivated remarks on Petr Rezek's book

The author concentrates on the question of „being with work of art" with regards to thoughts in Petr Rezek's book *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let*, e. g. how to understand the art, what is the core of critic's point of view on work of art, what is the rule of spectator's or reader's enchantment with the work of art or what are the relations of contemporary art to the European art tradition.

Mgr. Blanka Činátlová, Ph.D.
Ústav české literatury a literární vědy
Filozofická fakulta
Univerzita Karlova
nám. J. Palacha 2
11638 Praha 1
BlankaVankova@seznam.cz

Sémantická redundance ve staroslověnských kompozitech

Lukáš Zábranský

Kompozita – nejen ve staroslověnštině – představují fenomenální úkaz, který díky své explicitnosti, exaktnosti, analytičnosti, ale i možnostmi klasifikace/analýzy (např. z hlediska slovnědruhového, z hlediska vztahů mezi jednotlivými komponenty, dále z hlediska třídění domácích či cizích, resp. hybridních složenin, z hlediska kalkování apod.) poutá pozornost badatelů. Specifické lexémy tvořené skládáním umožňují vyjádřit mimořádný sémantický obsah; navíc z povahy věci dokáží díky své exkluzivitě, neotřelosti a vysokostylovému založení samy o sobě přibližovat svědectví doby; v stsl. odrážejí kulturu a styl života v dané epoše, ať již byly starší, zděděné z praslovanštiny, nebo na straně druhé kompozita – neologismy vznikající zejména u překladové literatury pro potřeby vytvořit adekvátní ekvivalenty pro řecké výrazy v textech biblických (zde se nalézá kompozit méně, zvláště v evangelních textech) a liturgických (zde se nalézá kompozit více), homiletických a hagiografických (zde využití kompozit záleží na autorovi, resp. překladateli), ale i z potřeby vytvořit termíny právní. Lze tak pozorovat na tvorbě kompozit jednak možnosti zvýšit pestrost jazyka, jednak napodobování řečtiny. Kompozita ve staroslověnštině jsou důkazem vzmachu slovotvorby tohoto jazyka a kultury doby, kterou zachycují.

Rozdílnost slovních forem z hlediska míry explicitnosti zpracoval na materiálu českých lexémů P. Mitter (Mitter 2007/2008). Obecné poznatky získané prostřednictvím zkoumání nejen kompozit českých, ale i německých, slovenských a dalších, lze částečně vztáhnout i na stsl. materiál. Ke shodám v onomaziologickém zpracování obsahu dochází tehdy, jestliže pojmenování téhož obsahu v relevanci typu kompozitum–kompozitum mezi staroslověnštinou a řečtinou vychází ze stejného příznaku. Děje se tak při přejímání vnitřní formy, tedy při kalkování, stejnou míru explicitnosti tak např. pozorujeme při porovnání ř. φίλοπτωχος a stsl. **любоищь**. Možnost takovéto tvorby lexika je dána skutečností, že do značné míry byla stará řečtina typologicky podobná staroslověnštině (morfologicky dominance flektivního typu – přítomnost skloňování i časování).

Je vcelku snadné utvořit, jak to učinil ve své studii P. Mitter, obecný řetězec vyjadřující míru explicitnosti vyjádření obsahu se sestupnou tendencí: slovní spojení, juxtapozice, čistá kompozita (explicitní vyjádření onomaziologické