

4 Peter Kühnst, *Sports: A Cultural History in the Mirror of Art*, New York, London and Amsterdam 1996.

5 Mike Huggins and Mike O'Mahony (eds), *The Visual in sport*, London and New York 2011.

6 Mike O'Mahony, *Olympic Visions: Images of the Games through History*, London 2012

7 Rostislav Švácha (ed.), *Naprej! Česká sportovní architektura, 1967–2012*, Praha 2012.

8 For a wider context see the catalogue of exhibition Ljiljana Gavrilović, Jovana Karaulić and Veselinka Kastratović Ristić, *Ko je soko — taj je Jugosloven / To be a Falcon is to be a Yugoslav* (exh. cat.), Muzej istorije Jugoslavije, Beograd 2016.



ONDŘEJ VÁŠA – FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ UNIVERZITY KARLOVY V PRAZE

Tomáš Jirsa

Tváří v tvář beztvarosti

Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře

Brno, Host 2017, 364 s., 17 čb. a bar. obr., bibliogr., jmenný rejstř., angl. resumé

„Hlavní ambicí“ nové knihy Tomáše Jirsy má být „zodpovědět otázku, jakým způsobem je narativní text schopen pojmut, zprostředkovat a vynalézt fenomén beztvarosti, doposud spojovaný výhradně s oblastí výtvarného umění, a jaký teoretický potenciál tento kontakt pro estetické a literárněvědné myšlení skýtá“. (s. 9) Kniha do jisté míry navazuje na autorovu předchozí publikaci *Fyziognomie psaní: V záhybech literárního ornamentu* z roku 2013, přitom i tentokrát jde z části o doplnění, propojení a výrazné rozšíření starších příspěvků, které autor zasadil do autorsky původního rámce. Spis nicméně výrazně přesahuje rozměr pouhé kompilace; Jirsa v tomto ohledu beze zbytku využil formátu knihy a bez velkého přehánění můžeme říci, že teprve v této podobě nabývají samy o sobě jeho nesmírně propracované a erudované eseje komplexní smysl, kterému je fenomén beztvarosti aktuálním úběžníkem.

Jirsa, který obvykle výtvarně pojímaný jev vtahuje na fenomenální pole literatury, koncentruje své badatelské úsilí do třech shrnujících tezí. Za prvé ukazuje, že „betztvarost není opakem tvaru, nýbrž jeho latencí“ (s. 17), přitom skrze expozici dialektiky tvaru a beztvarosti, která zahrnuje přežívání původního tvaru, stejně jako je produkcí tvaru doposud neznámého či poznání se vzpírajícího, dochází prostřednictvím řady analýz k „základní podmínce beztvarosti: touze po tvaru“. (s. 186) S tímto vymezením pak souvisí i druhé vymezení beztvarosti jakožto „události, která plodí tvar“, v rámci něhož se fenomén projevuje „plozením formy, nikoli její likvidací; je událostí proměny forem, nikoliv jejich završeným stavem“, (s. 24) respektive se ukazuje být operací, „která vnáší beztvarost do tvaru“. (s. 61) Betztvarost se navíc postupně ukazuje jako fenomén, který se netýká jen objektů, ale který do

svého dějství vtahuje i autorskou či diváckou subjektivitu. Řečeno několika větami: setkání či střet s beztvarostí se neobejde bez následků pro všechny zúčastněné a fenomén beztvarosti se tak projevuje jako pomyslný vetřelec tvořivosti, jehož potenciál absolutního zpochybnění všech a všeho nemůže jak autor, tak recipient nevzít na sebe, respektive do sebe. Jirsa tak od „analýzy toho, jak aktivní jazyk pasivní beztvarost reprodukuje, reprezentuje a zobrazuje“, posléze přechází „k tomu, jak beztvarost, chápaná jako aktivní element či operátor, tvaruje jazyk, obrazy i svého čtenáře-diváka“. (s. 28)

Jak již bylo zmíněno, Jirsa se soustředí na práci beztvarosti v jazyce literatury. Hlavní osa jeho postupu tak prochází zejména dvěma Weinerovými povídkami *Smazaný obličej* (1919) a *Prázdná židle* (1916). Jestliže se beztvarost projevuje jako — jakkoliv tvořivá — abnormalita či svého druhu neduh, pak Jirsu především zajímá, „jakými způsoby tyto nejrůznější disrupce pronikají do samotné matérie, rytmu a pohybu jazyka, jak usměrňují, či naopak vychylují narativ, proč tato líčení svého čtenáře často fascinují a v čem spočívá afektivní síla těchto obrazů, která nejenže recipienta tvaruje, ale rovněž mu přisuzuje značný podíl na spolutvorbě textu. Cílem této práce je proto uchopit beztvarost nikoli jako předem daný motiv, téma či strategii čerpající z prověřené skandální imaginace, nýbrž v její procesualnosti, jako akt tvořivé deformace a rodící se tvar oscilující mezi figurací a defigurací — uvnitř práce jazyka i obrazů“. (s. 27)

Jirsova kniha se ovšem zdaleka neomezuje na výklad Weinerových povídek. Naopak, orientační a instrumentální návraty k Weinerovým textům Jirsovi umožňují přehledný průchod celou mapou beztvaré *tour de force* napříč diskurzí, a Jirsa tak v pravém slova

smyslu elegantně (a zároveň v obdivuhodném rozsahu) nahlíží fenomén z pozic psychoanalýzy, naratologie, afektivity, filmového jazyka, dějin umění, filosofie či teorie reprezentace, stopuje jej do zákopů první světové války, podrobně jej analyzuje napříč příbuznými texty a kříží tyto texty se stejně pečlivou analýzou práce beztvorosti ve výtvarných dílech, to vše na časové škále od poloviny 19. století až do současnosti. Kniha se každopádně navzdory celé plejádě přesně zacílených a do sebe zapadajících exkurzů nejen že nerozpadne, ale nepostrádá ani jisté dramatické stavby. Od původního zaměření na fenomén beztvorosti, projevující se především do první poloviny 20. století, se tak Jirsa přes „*tapetové formace a deformace v moderní literatuře a současném umění*“, které autora zajímají jako plodivý a principu psaní blízký „*prostor fantazmatu a hermeneutický rébus*“ (s. 217), posléze obrací k variacím portrétu absence, které Jirsovy úvahy dovedou až do nového milénia. Celkově pak nutno zdůraznit, že Jirsa je stejně tak pronikavým čtenářem, jako suverénním interpretem, jehož spleť knih navíc nikdy nepozbude na jasné a stylisticky brilantní orientaci v nejasném terénu. Vzhledem k autorově přehledu na poli primární i sekundární literatury je tak Jirsova publikace nejen že vynikající badatelskou prací, ale může posloužit i jako přehledný úvod do problematiky.

Dovolím si nyní položit jednu kritickou a jednu polemickou otázku, z nichž první se týká jazykové povahy beztvorosti, druhá řečneme situovanosti samého fenoménu. Zdá se mi totiž, že v případě *Smazaného obličej* autor přes avizovanou nutnost diagnózy beztvorosti „*v samotné materii a pohybu jazyka*“ (s. 93) ve skutečnosti stále operuje s literárně inscenovanými a především výtvarnými obrazy beztvorosti, jejichž dynamiku až sekundárně připisuje samému jazyku.

Vyjdou z jedné z citovaných pasáží ze *Smazaného obličej* na straně 95, která mi zde poslouží za zastupující příklad: „*A posléze ono podzemní dunění a onen rachot, jež se tu vzbouzejí, aby když nastala příležitost, vyvrhly nepostižitelné výjevy, nikdy nezřené obrazy, nikdy neslyšené vzdušné vzrhy a zvuky, či jež doprovází báječné přesuny duševního života, jenž náhle jakýmsi intramolekulárním dějstvím přehranil se v hranol soustavy zcela jiné, než byla ta, do níž byl zdánlivě už navěky vkleť, ale jenž je tu přece tak náhlý, tak nový a zdánlivě opět tak definitivní, a zatím tak labilní jako nevypočitatelný obraz ve stereoskopu, když ruka nepozorovaně otřásla kukátkem.*“ (s. 95) Je v případě této pasáže skutečně možné tvrdit, že zde „*beztvarost proniká do samotné hmoty jazyka i pohybu v psaní*“, popřípadě že „*psaní vychyluje [představitelné obrazy] a strhává je mimo porozumění*“? (s. 95) Domnívám se, že nikoliv.

Pro vlastní autorovu argumentaci není zcela bez následku, že „*vizuálně-haptickou práci beztvorosti*“, kterou odvádí řeč teprve v součinnosti s představivostí čtenáře, autor nejprve z Weinerovy povídky vyvede do kontextu hraničních tváří Francise Bacona, přitom Baconovými „*arénami neviditelných, a přesto vizuálně aktivních sil*“ pojatou tvář následně zpětně investuje do Weinerova „*portrétu*

navzdory“. (s. 91–92) Autor tak sice nabízí podnětnou analogii toho, co si lze pod Weinerovými slovy představit, nicméně ve výsledku ztotožňuje specifickou a nevyhnutelně performativní povahu výtvarné beztvorosti s její jazykovou inscenací. Jinými slovy, když autor tvrdí, že Weinerovo psaní analogicky „*pozvedá beztvorost na úroveň tvořivé síly, jež produkuje nové, byť deformované a defigurované formy v pohybu*“ (s. 93), pak zatímco v Baconově případě skutečně dochází k tomu, že výtvarně iniciovaná beztvorost zasahuje samu tkáň obrazu, jazyk Weinerovy povídky zůstává při popisu beztvorého obličej po celou dobu navýsost jasný, jakkoliv situace, o kterých tento jazyk vypovídá, horečnaté či hrozivé vskutku jsou.

Když tak Weinerův hrdina tvrdí, že „*tento smazaný obličej, v němž nehybně tkví živé oči, toť příliš příšerné, než aby děs se mohl ještě stupňovati*“, pak stejně jako ve výše citované pasáži dle mého soudu nedochází k tomu, že se „*bezmála zadržává i jazyk vyprávění*“. Naopak mám za to, že zatímco hrdina povídky skutečně prochází čímsi jako krizí reflexe, v jejímž rámci se smazaný obličej i události vymykají schopnosti reprezentace i samé potenci paměti, jazyk povídky nikdy nesejde z cesty srozumitelné a logicky strukturované narace, která tuto krizi do detailu inscenuje a má nadto inscenovaný fenomén beztvorosti neustále pod kontrolou (čemuž mimochodem odpovídá i omamná interpretační poddajnost celého textu). Ostatně i sám monolog hrdiny není navzdory povaze popisovaných událostí nijak zmatený; nejen že hrdina přesně popisuje, čím procházel, ale dokonce dokonale zaměřuje okamžiky a okolnosti svého znejistění. Dodejme, že v povídce vskutku dojde k situaci, kdy paměť hrdiny nedokáže smazaný obličej udržet, lépe řečeno, kdy se smazaný obličej vzpírá své celkové reprezentaci: „*Připomínám si tvar nosu a úst, vidím v duchu jeho oči, ruměnc tak podivuhodně se rozplývající v bledosti skrání, karmín rtů a chvějivé jejich zvlnění, nízké, jakoby zkaté čelo i hnědé vlasy sčesané nazad smělym vrhem — vše to si připomínám, než marná je snaha utvořit v paměti podobu, jež by kohosi usvědčila.*“ I tato pasáž však ve výsledku pouze literárně rozvíjí, jak by akt beztvorosti mohl vypadat, kdyby k její vizuální práci došlo, zatímco sám jazyk celou situaci precizně vystihuje a vyjmenovává komponenty tváře, lépe řečeno tuto tvář poměrně detailně vystihuje. Jinými slovy, jazyk narace nikdy nepozbude na logice a smyslu, což je však přesně ten efekt, který by avizovaná radikální práce beztvorosti měla v jazyce mít.

Pokud bych měl svoji polemickou otázku zaměřit posledními příklady, není vlastně dosti přesná a vystihující věta „*když péro prasklo* — “ spíše důkazem pokračující svrchovanosti jazyka a jeho schopnosti opanovat a přeznačit fenomény typu úleku a pomlky, než důkaz „*zjevení monstra chaosu, které ... je opět příznačně nejen komentováno, ale je jazykem rovněž realizováno, perforováno ve své odmlce*“? (s. 102) A není domnělá práce beztvorosti v jazyce spíše obrazným vzýváním její kýžené fantomické povahy? Srovnajme v tomto ohledu jednu z klíčových pasáží povídky s jednoduchým jazykovým

protitahem. Nejprve Weiner: „Bylo mi tehdy, jako bych stál před přetmavým vchodem a u tohoto vchodu jako by se vztyčilo cosi úděsně mlčenlivého, cosi převelice vysokého a štíhlého, co napřaženým ramenem ukazovalo do oněch temnot. A mně bylo, že musím, musím vejít. I měl jsem pocit, To že souvisí s něčím v budoucnosti a že se s Tím ještě setkám. Aniž by To mělo podobu čehokoliv. Ba bylo to úplně beztvaré, a přece konkrétní, ale já nevěděl. Já nevěděl.“ (s. 93) Upřesněme, že tato pasáž nepopisuje střet s postavou se „smazaným obličejem“, nýbrž je přiznáním afektivní reakce na jisté vyprávění se znervózňujícím koncem. Není však právě proto autorovo tvrzení, že beztvárost zde „zasahuje jazyk a ochromuje jej“ (s. 93), výsledkem až příliš velkého důrazu, kladeného na neurčitost zájmen, (viz s. 94) respektive výsledkem až příliš vyhraněných a snad i instrumentálně přetížných nároků, kladených na přesnost jazyka? Nejen že se mi zdá, že v kontextu fikčního světa povídky se sama řeč vypravěče chápe zažívané události dosti výstižně, avšak i jazyk, v jehož tkáni se tato událost odehrává, je vzhledem ke stěžejnímu motivu vlastně až *technický*, uvážíme-li, že hrdina popisuje zachvácení principiálně nejasnou hrůzou z jinak zcela banální historky o bratrově předčasném odchodu z kina.

Troufám si říci, že míra neurčitosti jazyka je zde naopak instrumentálně přesná, neboť zaciluje, vystihuje a cele odpovídá přinejmenším v té chvíli neurčité povaze zažívaného děsu, kterému sám vypravěč přisuzuje nutnou vágnost a jistou referenční neadekvátnost vzhledem k jejímu spouštěči. Ostatně odhlédneme-li od exaltovaného motivu hrůzy, neoplývá věta „potkal jsem dnes na Vítkově roční šedobílou československou vlčici“ přes

řadu určení zcela neproblematického střetnutí stejnou, ne-li dokonce mnohem větší mírou neurčitosti než věty popisující neurčitý afekt? A neměl by se jazyk, pokud by beztvárost skutečně pronikala do jeho tkáně, rozpadat či tavit do alespoň přechodně nesmyslného skupenství, které sám autor zmiňuje ve scéně z Bělého Petrohradu, kdy se při sledování tapet „Dudkinovi neznámo proč dere na mysl nesmyslné slovo ‚enfranskiš‘“? (s. 208)

Tím se plynule dostáváme k související (a podstatně kratší) polemické otázce, mířící na cosi jako svůdnost beztvárosti. Nehraje totiž v interpretačním vyzdvižení beztvárosti až příliš velkou a zároveň zastřenou roli přitažlivost spojitých fenoménů jako jsou hrůza, nepostižitelnost, fragmentárnost, okrajovost, abjekce či afekt, prosazujících se v poválečné filosofii, a zároveň jakási setrvačná odvěta proti osvícenství? Lépe řečeno: není zdůrazňovaný partyzánský potenciál beztvárosti dán nikoli její vlastní pozitivní mocí, ale především jistým dobrovolným duchovním mocenským ústupem, tedy — velice hrubě a ve zkratce řečeno — hypertrofovanou, jakkoliv mnohdy relevantní, nedůvěrou k rozumu a afirmaci? Není příznačné, že se fenomén beztvárosti realizuje především prostřednictvím literární a výtvarné inscenace a její zdůrazňovaná antitetičnost je tedy v mnohem větší míře cíleným kalkulem? Není nakonec svědectvím práce beztvárosti především sám akademický diskurs, do kterého tento fenomén po své cestě literaturou a výtvarným uměním se zpožděním přesídlil a ve kterém s využitím osvícenského arzenálu inscenuje svoji nepostižitelnost?

Sám si na tyto otázky odpovídám kladně.



HUBERT GUZIK – FAKULTA ARCHITEKTURY,
ČESKÉ VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V PRAZE

Milena Bartlová — Jindřich Vybíral a kol.

Budování státu

Reprezentace Československa v umění,
architektuře a designu

Praha, Vysoká škola uměleckoprůmyslová 2015, 381, 136 s., čb. obr., bibliogr., anglický překlad

Publikace *Budování státu* doprovázela stejnojmennou výstavu věnovanou reprezentaci Československa ve výtvarných oborech v období 1918–1939 a 1945–1992, která byla závěrečným výstupem výzkumného projektu „Umění, architektura, design a národní identita“, realizovaného pod vedením Jindřicha Vybírala na Vysoké škole uměleckoprůmyslové. Odvaha věnovat se historicky tolik

zatíženému tématu vzbudila zájem a oprávněná očekávání i proto, že mezi historiky umění v postkomunistických zemích stále není běžná.¹ Ambiciózní kniha odpovídá nárokům kladeným na širěji zaměřené výstavní katalogy: vyniká množstvím prezentovaných artefaktů, zajímavých a často málo známých. Přes repertoár národních symbolů a panteon národních velikánů vede čtenáře k projevům