



nom diskurze sa aj umenie stalo mediátorom nacionalizmu. Preto je dôležité, aby sme poznali pozadie zrodu jednotlivých obrazov národa a národných stereotypov, ich funkčné mechanizmy a súvislosti, a interpretovali ich

adekvátne kontextu. Monografia Marty Fülöpovej výrazne prispieva k objektívnemu spoznaniu a hodnoteniu sebaobrazu a heteroobrazu oboch národov.

GABRIELLA PETRES CSIZMADIA

### **TOMÁŠ JIRSA: Tváří v tvář beztvarosti. Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře**

Brno: Host, 2016. 364 s. ISBN 978-80-7491-793-6

Kniha Tomáša Jirsa si kladie za cieľ ozrejmiť fenomén beztvarosti v umení. Touto problémovou orientáciou sa autor dostáva do mnohovrstvového vedného diskurzu a stojí pred neľahkou úlohou sprístupniť kľúčové aspekty rozsiahlej problematiky zasahujúcej do uvažovania o tvare a beztvarosti. Nevolí jednoduchú cestu, jeho riešenie je však – napriek náročnosti témy – elegantné. Beztvarosť predstavuje na pozadí konfrontácie s tromi figurami: zmazanej tváre, tapety a prázdnej stoličky. Nechápe ju ako absenciu tvaru, ale ako jeho latenciu, moment jej zrodu alebo transformácie. Beztvarosť v tomto procesuálnom chápaní implikuje ďalšie možnosti, je médiom prieniku subjektu do umeleckého diela, teda miestom, kde sa artikulujú jeho afektívne dispozície. Afekt tu predstavuje jednu zo základných kategórií. Jirsa pod týmto relatívne vágnym pojmom rozumie „aktivní element formující i deformující konkrétní tvar [...] intermediální operátor“ (320). Monografia reflektuje aj možnosti takéhoto na afekt orientovaného intermediálneho výskumu literatúry a súčasne podáva autentický obraz o tom, ako sa dá zmysluplne narábať s literatúrou v prepojení s inými druhmi umenia, samozrejme za predpokladu nestierania interdisciplinárnych teoretických prienikov.

Medzi fenoménmi beztvarosti a afektívnosti sa črtajú početné súvislosti. Asi najvypuklejšia súvislosť sa týka vývinu humanitných vied a ich paradigmatických zmien v ostatných desaťročiach, alebo povedzme v druhej polovici 20. storočia. Jirsa ide po stopách uvažovania o beztvarosti, opiera

sa o príslušné reflexie otázky beztvarosti vo filozofii, antropológii, psychológii, resp. psychoanalýze, vo vizuálnych štúdiách, dejinách umenia a pod. (Kant, Lyotard, Lacan, Freud a i.) a odkazuje na priekopnícke práce Briana Massumiho, Eve Kosofsky Sedgwick a Adama Franka z roku 1995, na rozmach odbornej diskusie o afekte naprieč rôznymi disciplínami humanitných vied, ale poukazuje aj na vágnosť rétoriky daného diskurzu a absenciu prác o afekte v literatúre.

Takto širokospektrálne poňatý a aplikovaný pojem interdisciplinárnosti má za cieľ zabezpečiť možnosť analytického prístupu k stratégiám a konkrétnym operáciám figurácie a defigurácie vnútri textu. Veľký priestor sa v práci venuje kontaktu, konkrétnejšie transformáciám afektu medzi recipientom a umeleckým dielom. Z tohto pohľadu je kniha ukotvená v aktuálnom, prevažne antropológicky a psychoanalyticky fundovanom diskurze humanitných vied, ktorý kulminoval v tzv. afektívnom obrate v polovici 90. rokov 20. storočia. Autor tu vzhľadom na spomínanú absenciu relevantných literárnovedne orientovaných štúdií týkajúcich sa afektu vychádza najmä z prác autoriek a autorov ako Ernst van Alphen, Eugenie Brinkema, Christiane Voss, Charles Altieri či Teresa Brennan, ktoré sa venujú konkrétnym umeleckým dielam, a teda sú jednoznačne podložené diferencovanou teóriou afektu, no nie výhradne orientované na literárny text a čitateľský kontakt s formami afektu, ktoré sa v ňom realizujú. Treba dodať, že hlavný dôraz autor kladie na práce E. van Alphen a jeho poňatie afektu.





Možnosť percepcie „beztvarého“ predpokladá pojem beztvarosti, ktorý neznamená absenciu tvaru. Zaujímavé je chápanie beztvarosti u Valéryho, ktorý v beztvarých veciach vidí svojbytné formy: ich percepcia umožňuje nazerať na vlastnú svojbytnosť subjektu, jeho elementárne dispozície. Uchopenie beztvarosti v literatúre za daných predpokladov nebude možné iba cez formu, štruktúru alebo funkciu literatúry, nutné je preniknúť do problematiky beztvarosti v tom zmysle, ako špecificky dynamizuje umeleckú komunikáciu, ako preniká do jazyka, formuje ho a nachádza umelecké stvárnenia a obrazy. Jirsa preto zdôrazňuje potrebu skúmania procesuálnosti, pohybu medzi figuráciou a defiguráciou. Opisuje beztvarosť ako istý „generátor obrazů a jazyka“ (28) ako „prostor [...] intermediálneho prúniku afektívni a smyslové sily do textu“ (29) a jeho základná otázka znie: „Co toto setkání subjektu s beztvarostí způsobuje?“ (28) alebo inak „jak vlastně probíhá setkání subjektu s fenoménem beztvarosti a co takové setkání produkuje“ (31). Pri formulovaní odpovede na túto otázku autor vychádza z vizuálnej antropológie v podaní Georgea Didi-Hubermana, z kunsthistorických reflexií Hansa Beltinga a z poznatkov už spomínaného literárneho teoretika a komparatistu Ernsta van Alpheny.

Ak autor sleduje transformácie konštruovanej reality subjektu s beztvarosťou, potrebuje na to pojem, ktorým by mohol takýto proces konceptualizovať. Týmto pojmom je *transfiguralita* ako konkurenčný, resp. širší a presnejší pojem vo vzťahu k známym pojmom intertextualita a intermedialita. Je širší v tom, že označuje „proces prenášeni a medializace textuálních, vizuálních, ale i jiných smyslových a estetických vzorců z jednoho díla na druhé napříč časem, prostorem, kulturami i odlišnými médii“ (34). Ide o proces pôsobenia a transformácií, ktorý sa snažia obsiahnuť aj dejiny recepcie, Jirsa však vidí jasné reminiscencie už u nemeckého historika umenia a zakladateľa ikonografie Abyho Warburga a v jeho pojme „Nachleben“, ktorým označuje ďalšie žitie antiky v rôznych oblastiach okcidentálnej kultúry.

V zmysle jeho ikonografie a pojmu *Nachleben* majú kultúrne obrazy vlastnú pamäť, ide teda o prežívanie obrazov a motívov naprieč dejinami, o akúsi symptomatológiu obrazov ako metód (53).

Toto teoretické pozadie, ktoré sa dá zreprodukovať iba v skratke, je dostatočným podložením na osvetlenie otázky, čo prežíva subjekt zoči-voči zmazanej tvári buď ako protagonista, alebo ako čitateľ literárneho diela. Pri opise procesov percepcie defigurácie v poviedke *Zmazaná tvár* Richarda Weinerja splyvajú dve teórie, teória portrétu (tu odkazuje hlavne na Judith Elisabeth Weiss) a teória afektu. Do Jirsovho uvažovania vstupuje spomínaná transfiguralita, pričom defigurované tváre identifikuje už v románe *Zápisky Malteho Lauridsa Briggeho* Rainera Maria Rilkeho, v dielach Geoga Heyma alebo v obrazoch britského maliara Francisa Bacona. Skúsenosť z konfrontácie s defiguráciou tváre Jirsa objasňuje aj na podklade Freudovej kategórie „unheimlich“, t. j. skúsenosti rozkladu vlastného subjektu a jej realizácie vo figúre dekomponovanej tváre. Zažívanie dekomponovanej tváre Jirsa ukazuje aj na pozadí historickej skúsenosti zranení v tvárach vojnových obetí. V tejto súvislosti cituje svojím charakterom jedinečnú knihu *Krieg dem Krieg* (Vojna vojne) Ernsta Friedricha z roku 1924, esejistickú knihu Ernsta Jüngera *Das Antlitz des Weltkrieges* (Tvár svetovej vojny) z roku 1930, odkazuje na práce historičky Sophie Delaporte, na román *Voyage au bout de la nuit* (Cesta do hlbín noci) Louisa-Ferdinanda Céline, a napokon sa znovu dostáva k portrétom deformovaných tvári Francisa Bacona. Nechýbajú ani úvahy o defiguráciách tváre u klasikov svetovej literatúry, ako sú filozofický román *Obraz Doriany Graya* Oscara Wilda alebo román *Fantóm opery* Gastona Lerouxa a pod.

Druhá časť Jirsovej monografie sa venuje podobám stretu s beztvarosťou na podklade konfrontácie pozorovateľa so vzormi tapety, kde vzory tapety vo chvíli stretu so subjektom spúšťajú ako afektívny impulz proces oživovania tohto vzoru alebo zahajujú sply-





vane subjektu s ním. Autor sa teda pýta, čo sa stane, keď sa v blízkosti ornamentu ocitne človek (188). Túto otázku demonštruje a patrične objasňuje na príkladoch Nabokovho románu *Pnin*, v románe *Peterburg* Andreja Belého, v prózach Bruna Schulza a v poviedke *Žltá tapeta* Charlotty Perkins Gilman. Inšpirujúce sú Jirsove úvahy o pôvode a povahe florálneho ornamentu (*rocaille*) a o tom, čo robí s našimi zmyslami alebo ako korešponduje s dispozíciami ľudského vnímania. Vysvetľuje afinitu a zároveň ambivalentnosť rokokového ornamentu a tapety z aspektu dejín umenia, resp. všeobecných dejín. Okrem toho však podčiarkuje afektívny impulz florálneho vzoru na tapete a dokladá tento moment v početných scénach Belého románu *Peterburg*. Zaujímavý je Jirsov postreh, že fenoménmi subjektívneho vnímania (identifikovanými na ploche Belého románu) sa plodne zaoberal už Immanuel Kant v traktáte *Sny duchovidcovy: vyložené prostredkom snů metafyziky* z roku 1788, ale napríklad aj Jan Evangelista Purkyně v práci *Příspěvky k poznání zraku ze subjektivního hlediska* z roku 1819. Cez úvahy o subjektívnom vnímaní sa Jirsa dostáva k prózám Bruna Schulza, kde tapeta funguje ako „fantazmagorická krajina a senzorická membrána, ktorá nejenže vstupuje do diegetického priestoru postáv, ale rovněž prebírará jejich fyziognomii“ (218). Na podklade rozpracovaných troch manifestácií tapetovej plochy sa Jirsa púšťa do interpretácie krátkej poviedky *Žltá tapeta* americkej autorky Charlotte Perkins Gilman z roku 1892, kde pozoruje, že samotná morfológia vzoru tapety presakuje do reči a správania protagonistky, čím determinuje spôsob rozprávania vôbec: „Jazyk vyprávění [...] získává podobu i modus tapetového vzoru“ (219). Podobné fenomény autor identifikuje aj vo filme *Ako v zrkadle* Ingmara Bergmana, vo videu *Kočkárna* Michala Pěchoučka, v obrazoch Balthusa či Vuillarda, alebo v malbe Jana Šerých *The Shining. Kubrick's Carpet*.

Tretia časť knihy si všima figúru prázdnej stoličky ako pokus o zachytenie subjektu v jeho neprítomnosti. Do pozornosti sa opäť

dostávajú umelecké diela viacerých druhov ako napríklad Weinerova poviedka *Prázdna židle*, portréty prázdnych stoličiek Vincenta van Gogha, tragická fraška *Stoličky* Eugène Ionesca, maľby Egona Schieleho či konceptuálne umenie Josepha Kusutha. Prázdne stoličky vníma Tomáš Jirsa aj ako jednu z motivických konštánt postmodernity, pričom odkazuje na Kunderov román *Nesmrtelnost* alebo na román *Keď cestujúci jednej zimnej noci* Itala Calvina z roku 1979. Mediálne zhmotnenie absencie, ako to môžeme pozorovať na stoličkách Vincenta van Gogha ako autoportrétu alebo portrétu Gauguina, tento subjekt, ktorý je postupne nahrádzaný predmetom, Jirsa jasne identifikuje aj vo Weinerovej poviedke *Prázdna židle*. Podobnú dialektiku prezencie a absencie (294), avšak v opačnom smere, môžeme dobre pozorovať u Schieleho (*Sediaci mužský akt*), kde predmet vtlačá svoje determinanty do subjektu a tvaruje ho.

Opísané fenomény a príklady, ako aj skica teoretického pozadia predstavujú iba relatívne malý výsek toho, čo Jirsova práca v skutočnosti obsahuje, resp. explikuje. Na jednej strane nadobúdame dojem vysokej komplexnosti problematiky a potreby túto komplexnosť teoreticky zvládnuť. Na druhej strane sa nám môže zdať, že komplexnosť problematiky sa utvára až na podloží vysokej komplexnosti teoretickej diskusie o fenoméne defigurácie, resp. beztvarosti. Publikácia – práve vďaka obsiahnutiu oboch pohybov – podáva autentické svedectvo o tom, ako sa komplexnosť vedeckej argumentácie v humanitných vedách rodí: z nepretržitého vzájomného premýšľania istého javu a pokusov o jeho uchopenie.

ROMAN MIKULÁŠ

