

Milena BARTLOVÁ, *Skutečná přítomnost. Středověký obraz mezi ikonou a virtuální realitou*, Argo, Praha 2012

406 s., ISBN 978-80-257-0542-1

Kniha Mileny Bartlovej predstavuje doposiaľ najväčší výkon v oblasti teórie stredovekého obrazu v českej i slovenskej historiografii. Zaujme pozoruhodnou šírkou načítanej literatúry a tematizovaných problémov. Odvaha hovoriť o takých súvislostiach stredovekého obrazu, o ktorých sa neraz iba mlčí, patrí k nesporným pozitívam knihy. Autorkin prístup je pritom neraz prvolezecký, hlavne v kontexte českej a slovenskej literatúry.

Silný názov diela, ktorého prvá časť pripomína nedávnu publikáciu Achima Timmermana,¹ obsahuje nielen umeleckohistorickú, ale aj filozofickú problematiku, ktorú Bartlová originálnym spôsobom analyzuje na viacerých miestach svojej knihy. Skutočnú prítomnosť definuje autorka neesenciálne ako výsledok aktuálneho pôsobenia obrazu v spoločensťve veriacich. K tejto téme sa priebežne vracia z mnohých pohľadov. Pre štýl knihy je príznačné, že sa venuje aj veľmi odlišným významom použitých slov v súčasnom hovorovom či dokonca technickom jazyku, napríklad, keď uvažuje nad „ikonou“ na obrazovke počítača, ktorá umožňuje rozvinutie obrazu (s. 189). Rozvinutie obrazu v stredoveku malo znamenať udalosť stretnutia s jeho predlohou, posvätnou osobou (s. 342).

Autorkino chápanie stredovekého významu pojmu „ikona“ sa opakovane odvoláva na Basila Veľkého (najmä s. 131). Textom iných teoretikov ikony venuje menšiu pozornosť – napríklad diela patriarchu Fotia pripomína len jedným citátom z druhej ruky (s. 334), aj keď sa u názorov učiteľa sv. Konštantína – Cyrila dá predpokladať určitá rezonancia v slovanskom prostredí. Letmo spomína aj dielo Alexandra Avenaria (s. 292), slovenského teoretika ikony, ktorý môže byť príkladom systematickej práce s pôvodnými gréckymi textami a precíznou faktografiou.

Použitý postup výkladu sa zakladá na postupnom objasňovaní vybraných kľúčových pojmov v dvanástich kapitolách. Takéto členenie knihy do značnej miery pripomína štruktúru súčasných angloamerických sprievodcov stredovekým umením, ktoré tiež akcentujú rozbor používaných termínov (a neraz ich ponúkajú viac, než prítomná publikácia).² Každá z kapitol sa okrem terminologických otázok venuje aj rozboru konkrétnych príkladov. V jeho rámci logicky vstupujú do hry aj pojmy, analyzované na iných miestach knihy. Túto skutočnosť výstižne vyjadruje okrem poznámok pod čiarou netradičný systém krížových odkazov na okraj textového bloku.

1) Achim TIMMERMANN, *Real Presence. Sacrament Houses and the Body of Christ, c. 1270–1600*, Turnhout 2009.

2) Myslím najmä na *A Companion to Medieval Art*, ed. Conrad RUDOLPH, Oxford 2006.

Kniha ponúka intelektuálne aj estetické zážitky rôzneho druhu – len vymenovanie a stručná charakteristika tejto skúsenosti by si vyžiadala priestor, presahujúci formát jednej recenzie. Pri tomto rozsahu látky rozhodne nie je možné v knihe prezentovanú výzvu k práci s miestne a časovo určitou situáciou (s. 168) dodržiavať na úrovni špecializovaných štúdií. Z ich perspektívy vyznieva viacero v knihe obsiahnutých tvrdení zjednodušujúco a nepresne. To sa však dá povedať takmer pri každom syntetickom diele. Každý autor si vyberá z množstva dostupných historických faktov a vidí ich z vlastného uhla pohľadu, uplatňuje vlastné chápanie pojmov. Množstvo diel, citovaných v knihe je priveľké nato, aby ktokoľvek dokázal systematicky vyhodnotiť hĺbku pochopenia pojmov a kategórií a presnosť informácií, s ktorými autorka pracuje. Pri tomto rozsahu látky sa kritériom kvality stáva skôr autorský prístup, teda špecifické kvality individuálneho kognitívneho štýlu. Milena Bartlová sa pokúša o komplexné pochopenie ľudskej skúsenosti, vrátane intelektuálnych, emocionálnych, religiózných a etických dimenzií. Aj preto navrhuje doplniť tradičné techniky meditácie a kontemplácie stredovekou technikou dôkladného uvažovania v zmysle opätovného prežívania (*ruminatio*) určitej látky (s. 158). Intelektuálny apetít autorky je naozaj veľký. Formou stručných, nie veľmi priateľských poznámok si trúfa napríklad aj na Kantovu estetiku (s. 32, 65, 196) či descartovský racionalizmus (s. 77). V kontexte dnešného vedeckého poznania sa nikto nemôže stať výlučným reprezentantom platnej pravdy o všetkých v knihe tematizovaných problémoch. Autorka si je plne vedomá rizík transdisciplinárnych štúdií (por. s. 38), no aj tak vynikajúco predvádza, čo všetko dokáže zvládnuť jeden človek. Sama pritom vie, že nečítala všetko, čo sa na danú tému v dnešnom dejepise umenia napísalo.³ Rada pritom používa polemický tón. Kritický prístup prezentuje nielen systematickou argumentáciou, ale aj formou briskných poznámok, zaznamenávajúcich odlišnosť autorkinho stanoviska neraz aj vo vzťahu k názorom bádateľov, inak prezentovaných ako autority. Sympaticky úprimné pomenovanie odlišností a pochybností čitateľa priam vyzýva k otvorenému priznaniu vlastného stanoviska. Keďže text nie je možné zhodnotiť v celej šírke, v nasledujúcich riadkoch vyberám pár myšlienok, ktoré azda môžu poslúžiť ako podnet k ďalšiemu uvažovaniu.

Prvá kapitola opisuje cestu dejepisu umenia k štúdiu obrazu ako základnej kategórie. Podobne ako v nasledujúcej časti, zameranej na problém autorstva, sa Bartlová vymedzuje voči modernistickým, národne zaujatým, či romanticky ladeným spôsobom uvažovania. Aj keď s väčšinou prezentovaných zistení možno súhlasiť, niektoré konštatovania vyznievajú protirečivo. Ak sa tvrdí, že hlavný majster dielne bol „predevším podnikateľom“ (o majstrovi Teodorikovi na s. 48), prečo sa potom v zmluvách požadovalo, „aby se hlavní mistr zavázal, že vytvoří celé dílo, nebo alespoň určité jeho části vlastnoručně“ (s. 57)?

Je pozoruhodné, že práve autorka – silná individualita, ktorá neváha polemicky zdôrazniť odlišnosť vlastného pohľadu od iných stanovísk, s obľubou používa silné zámená „my“, resp. „naše“. Podobný spôsob vyjadrovania zastiera odlišnosti v rámci

3) K téme knihy má určite čo povedať zásadná séria prác Jeana WIRTHA k problému stredovekého obrazu: *L'image à l'époque romane*, Paris 1999; *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris 2008; *L'image à la fin du Moyen Âge*, Paris 2011.

kolektívnej identity, ktorú tieto zámená konštruujú. S tým súvisí množstvo ďalších otázok. Niektoré sú pomerne banálne, napríklad: Naozaj existuje „aktuálny svetový štýl myslenia“? (s. 10). Je skutočne isté, že James Bond je sympatickejší než major Zeman? (s. 63). Čo sú „pôvodne antropologické mentálne štruktúry“ (s. 154)? Tieto poznámky by mohli vzbudiť dojem, že skutočne či zdánlivo spoločensky zdieľaná, komunitná skúsenosť má dostať prednosť pred skúsenosťou jednotlivca. Podobný tón zaznieva aj v niektorých ďalších formuláciách, napríklad: „Co se vymyká takému obecnému mínění (doxa), nemá dovoleno aspirovať na status *skutečnosti*“ (s. 18). Spoločenstvo, *communitas* stredovekej cirkvi sa stáva „podmínkou toho, aby mohla nastat událost skutečné přítomnosti“ (s. 236). Skutočná prítomnosť vraj závisí od vykonávania rituálu v rámci spoločenstva: „Pokud skutečnou přítomnost ustanovuje okamžik vzájemného pohledu, pak nemůže být možnost jej navázat dostupná kdykoli, nýbrž se naskýtá jen v rámci ritualizované performativní akce“.

Milena Bartlová však nie je jednoduchou advokátkou kolektivismu. Jej filozofické stanovisko charakterizuje napätie medzi programovo uplatňovanou konštruktivistickou paradigmatom (aplikovanou dokonca aj na ukladanie obrazov do pamäti – s. 151) a heideggerovskou charakteristikou pravdy ako autentického odkryvania, resp. diela ako nástroja odkryvania sveta (por. s. 66–69). Autorka priebežne rozvíja antiesencialistický prístup k skutočnosti, príznačný pre oba spomínané typy myslenia. Súčasne rada zdôrazňuje, že človek sa bytostne realizuje ako súčasť spoločenstva, že obraz je aktívnou súčasťou sociálneho diania. Toto samo osebe správne presvedčenie však vedie až k formuláciám, ktoré v lacanovskom duchu uvádzajú samotnú existenciu človeka do závislosti od pohľadu druhého: „*jsme* totiž vždy práve jen do té míry, do jaké na nás někdo hledí“ (s. 63, por. aj s. 196–200). Či a v akom zmysle táto téza adekvátne opisuje bytie človeka, môže byť predmetom sporov. Pre vnímanie obrazu však platí rovnako nesporne, ako myšlienka, že jeho konštitutívnu zložkou je reprezentácia v zmysle sprítomnenia neprítomného (napr. s. 80). Otázne je, do akej miery pritom ide o skutočnú prítomnosť zobrazenej osoby, oživej nábožensky angažovaným pohľadom (s. 196). Mentálna či hmotná reprezentácia určite je dôležitým nástrojom poznávania (s. 72) nielen viditeľného sveta, ale aj neviditeľného sveta hodnôt (s. 90). Musí to však znamenať, že „schopnost vidět podobnosti je důsledkem naší touhy nebýt osamělý“ alebo že „jakákoli identita je skutečná jen do té míry, do níž je veřejně performovaná v určitém sociálním rámci“ (s. 95)? Samozrejme, že existuje úzka súvislosť medzi kognitívnymi schopnosťami a sociálnou povahou človeka. Blízkosť epistemológie a sociológie sa však dá aj zneužiť pri konštruovaní kolektivistických ideológií, popierajúcich hodnotu rýdzo privátnych zážitkov pre tvorbu umeleckých obrazov či pre poznávanie sveta. Sú city a myšlienky, ktoré verejne neprejavujeme, neskutočné? Objal Ukrižovaný sv. Bernarda verejne (por. s. 221)? Naozaj posilňuje odhalenie manipulácie a trikov prístup k transcendentným bytostiam (s. 229)? Realizuje sa v podobných formuláciách požadovaná zodpovednosť vzdelanca dneška za „schopnost rozpoznávat interpretaci od události, fikci a metaforu od skutečnosti, imaginaci od reprezentace“ (s. 344)?

V pozadí citovaných myšlienok zaznieva napätie medzi individualizmom a kolektivismom. To sa prejavuje aj v protirečivosti niektorých ďalších pasáží textu,

napríklad tých, ktoré súvisia s prístupom k legendám. Popri presvedčivom tvrdení, že sa vždy „vyplatí hľadať, jakou intelektuální konstrukci to které legendární vyprávění odráží a přepracovává“ (s. 189), v knihe nájdeme aj naivné formulácie, podľa ktorej legendy reprezentovali „vždy skutečný příběh“ (s. 243) „jak se skutečně udál“ (s. 244). Rozdiely medzi rozprávaním legiend a tým, čo sa skutočne odohralo, priznávajú prinajmenšom od fundamentálnych štúdií Hippolyte Delehayeja aj učenici z katolíckeho tábora, opierajúci sa o niekoľko storočí trvajúcu filologickú a editorskú prácu bollandistov. Ich kritika je prejavom napätia medzi intelektuálnou elitou a ľudovou mentalitou, ktoré existovalo už v stredoveku. Ku dôkazom patrí aj viackrát spomínaný príklad relikviárovej busty sv. Fides z Conques, ktorú autorka oprávnene považuje za procesuálne dielo (s. 229, 230, 327). S ňou súvisiace rozprávanie Bernarda z Angers dokladá rozdiel medzi ľudovým „čítaním z očí“ a pohľadom skeptického dobového intelektuála, ktorého presvedčil až zázrak. S nízkou mierou pozornosti voči senzibilite stredovekých elít napokon súvisí aj výber obrazových médií, ktorým sa kniha venuje. Neboli vynikajúce práce zo slonoviny dostatočne významným médiom stredovekého obrazu?

Viacero problematických miest textu súvisí so vzťahom k ikonografii a ikonológii. Keby autorka pracovala so základnými dielami súčasnej ikonológie, napríklad s dnes už klasickou Mitchellovou *Iconology*, otvorila by sa jej možnosť produktívnej práce napríklad aj s kategóriou verbálneho obrazu.⁴ Na tomto metodickom základe by bolo možné vyjadriť sa k ďalším témam, napríklad k otázke, či bola katedrála obrazom Nebeského Jeruzalema.⁵ Krautheimerova ikonológia architektúry by zasa mohla priniesť ďalšie argumenty do diskusie o stredovekom chápaní pojmu podobnosť.⁶ Popri súčasnej ikonologickej literatúre k téme stredovekého obrazu, mohla autorka pripomenúť aj diela staršej generácie domácich bádateľov (napr. Vlasty Dvořákovéj – por. s. 167). Mnohé z nich súvisia s témou jej textu oveľa bezprostrednejšie, než podnety zo vzdialenejších disciplín, ktorých výber a zaradenie do textu nepochybne odrážajú dobrodružnú cestu intelektuálneho poznávania, veľkosť vynaloženej práce a mysliteľskú odvalu, no pri pohľade zvonka pôsobia skôr náhodným dojmom.

Čitateľskú príťažlivosť knihy môžu paradoxne zvyšovať aj vtipné asociácie, v ktorých dostáva prednosť atraktivnosť témy pred dôkladnou kritickou prácou, napríklad zaradenie husitského ikonoklazmu do tradície, vedúcej k Talibanu (s. 300 – 301). Niektoré z relatívne nových pojmov, používaných v knihe, sa už stihli stať predmetom kritických diskusií aj v umeleckohistorickej medievistike – napríklad „dispozitiv“ (s. 198, 233).⁷ Je veľkou zásluhou knihy, že množstvo podobných problémov uvádza do českého a slovenského jazykového priestoru po prvýkrát. V oblasti, do ktorej Milena Bartlová svojou knihou razantne vstúpila, ostáva vyko-

4) William J. Thomas MITCHELL, *Iconology. Image, text, ideology*, Chicago 1986.

5) Tú do literatúry uviedol Hans SEDLMAYR, *Entstehung der Kathedrale*, Zürich 1950.

6) K téme najnovšie Catherine Carver MCCURRACH, *Renovatio reconsidered: Richard Krautheimer and the Iconography of Architecture*, Gesta 50, 2011, s. 41–69.

7) Porovnaj recenziu Jeffreyho HAMBURGERA na knihu David Ganz, *Medien der Offenbarung. Visionsdarstellungen im Mittelalter*, Berlin 2008, in: *Kunstform* 9, 2008, s. 10.

nať ešte mnoho práce, aby české a slovenské umenovedné myslenie naozaj vstúpilo do aktuálnych debát o stredovekom obraze v krajinách s dlhšou tradíciou teoretizovania na túto tému. Autorke patrí vďaka, že svojou dlhoročnou systematickou prácou k nadviazaniu podobného spojenia výrazne prispela.

IVAN GERÁT

František ŠMAHEL, *Diví lidé v imaginaci pozdního středověku*, Argo, Praha 2012

304 s., ISBN 978-80-257-0622

Když Josef Krása vydal na prahu sedmdesátých let 20. století monografii o rukopisech Václava IV., sklídila kniha zasloužený obdiv a Gerhard Schmidt neváhal nadšeně napsat, že český badatel v mnoha ohledech umělecký a uměleckohistorický rozbor řečeného fondu uzavřel. Navíc se titul díky štědrému obrazovému vybavení a přístupnému jazyku stal oblíbeným dárkem, skrze který proniklo povědomí o krásných knihách a dvorské kultuře za vlády syna Otce vlasti do širokých vrstev československého obyvatelstva. Další bádání již probíhalo skryto zrakům laické veřejnosti, a tak se mohlo zdát, že k zásadnějšímu vývoji nedocházelo a cesty příštího bádání, Krásou načrtnuté, již tolik nelákají. Hozenou rukavicí nakonec zvedl historik František Šmahel, který se ujal motivu ve Václavových rukopisech poměrně hojného, byť svým způsobem symptomatického pro dobu končícího středověku jako takovou – divých lidí.

Vlastní Šmahelův text je rozdělen do osmi kapitol. V první představuje autor rozmanitá pozemská lidská monstra, která dle představ středověkých učenců obývala blízké i vzdálené krajiny, navazující část se již soustřeďuje přímo na divé lidi, národ, který se od běžné populace měl odlišovat hustým ochlupením celého těla a zvířecími mravy, národ, jehož prapůvod stopuje autor až do antiky (faunové, Bakchus a podobně). Třetí kapitola se věnuje divým lidem a postavám od nich odvozeným v rytířské epice a kultuře všeobecně, následně je pojednáno o poli, které lze spolu s architektonickou plastikou označit za místo divým lidem nejvlastnější, totiž heraldickým a sfragistickým památkám. Tento oddíl a především pak oddíl následující je zasvěcen již zmíněným kodexům z knihovny Václava IV., v první řadě Bibli (Österreichische Nationalbibliothek Wien, cod. 2759–2764), památce, která co do výskytu divých mužů drží nejen v našem prostředí nesporný primát. Autor nejdříve načrtl typologii chlupatců v rámci konvolutu a posléze je zasadil do širšího rámce nejspíš již provždy zčásti enigmatické výzdoby Bible. V další kapitole pojednává o roli divých mužů na karnevalech a banketech, přičemž je nejvíce prostoru věnováno dobře zdokumentované tragické události z ledna 1393, kdy uprostřed banketu málem uhořel francouzský král Karel VI., převlečený do rafinované masky. Sedmá část pojednává o cyklech textilií, jakýchsi technicky neobvyklých obdob tapisérií, zvaných *Heidnischwerk*,