

Bartlová, Milena

Zahlédnout obraz v trhlíně mezi snem a textem

In: *Orbis artium : k jubileu Lubomíra Slavíčka*. Kroupa, Jiří (editor); Šeferisová Loudová, Michaela (editor); Konečný, Lubomír (editor). Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2009, pp. 33-[42]

ISBN 9788021049727

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123940>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ZAHLÉDNOUT OBRAZ V TRHLINĚ MEZI SNEM A TEXTEM*

MILENA BARTLOVÁ

Lubomíra Slavíčka jsem blíže poznala v prostředí, na které se dnes raději příliš nevzpomíná – v první polovině osmdesátých let jsme se sešli v závodním výboru Revolučního odborového hnutí Národní galerie v Praze. Nepamětníkům je snad třeba připomenout přinejmenším to, že revolučnost byla tím úplně posledním, co by byl kdo od tehdejších odborů očekával... Jubilant je jedním z mála v našem oboru, kdo si naléhavě uvědomuje, jak nezbytná je pro jeho další zdravý rozvoj sebereflexe institucionální i individuální praxe včetně kladení nepřijemných otázek a věcného zkoumání nejednoznačných zkušeností českých historiků umění v letech totalitních režimů. Ačkoli tento zájem s ním sdílím, dovolím si mu věnovat příspěvek zcela odlišného rázu. Věřím, že toho, kdo má obrazy skutečně rád, zaujme i čistě teoretické rozvažování o nich – tím spíše, že se na závěr překvapivě obrátí k pedagogické praxi.

Mezi středověkým a novověkým obrazem je jakýsi rozdíl. Není ovšem patrný na první pohled. Pokud se setkáváme se středověkými obrazy v muzeu nebo v kvalitní ilustrované publikaci, mnohdy si neuvědomíme, že jsou tu trochu jako zvířata v zoologické zahradě: jsou to zcela praví a živí jedinci, ale jsou vyňati ze svého přirozeného prostředí a umístěni do ohrad, klecí a akvárií, kde jim

nezbývá než napodobovat život domestikantů. Středověký obraz v muzeu nebo prezentovaný na barevných obrázcích je donucen předstírat, že je jakoby obrazem novověkým: zachovává pokud možno pravoúhlý plochý tvar, v expozici visí na stěně ve výši očí diváka a tváří se, že má jen jednu stranu určenou k prohlížení z ortogonálního stanoviště. Do takové situace dostaly středověké obrazy dějiny umění. Na jedné straně se díky nim středověké obrazy staly uměleckohistorickými, a nikoli jen náboženskými památkami, a jsou tedy nejen konzervovány, ale i restaurovány do podoby co možná blízké původnímu vzhledu, za staletí existence více či méně poškozenému. Na druhé straně ale byl středověký obraz, podobně jako zvířata v zoo, zneškodněn a pacifikován. Vytržen z původního prostředí a kontextu, stal se výhradně uměleckým dílem, které je nutno pozorovat v estetickém odstupu a jehož jedinou úlohou v životě člověka je zkrášlovat prostředí.

V samotných dějinách umění si středověký obraz hledal své místo poměrně dlouho. V rámci velké evropské mimetické (realistické) tradice mezi italskou renesancí a impresionismem bylo obtížné pochopit jeho kvality. Středověký obraz se totiž jevil především jako nedokonale mimetický obraz. Nezaujatý pozitivistický popis a historiograficky formulované vlastenecké zaujetí umožnily koncem 19.

století první fázi hlubšího studia středověkého umění, již u nás v češtině zastupuje na vysoké kvalitativní úrovni zakladatelské dílo Karla Chytila, v němčině spisy Josefa Neuwirtha. Secesní a modernistický přelom Vídeňské školy odmítl normativismus mimetické tradice a klasického antického ideálu, což umožnilo zařadit středověký obraz – stejně jako třeba turecké koberce – do společné kategorie výtvarného uměleckého díla. Zároveň se ale na všechny členy takto vzniklého souboru nutně aplikovala stejná měřítká; samozřejmě měřítká modernistická. V době nástupu nemimetického obrazu v druhé polovině druhého desetiletí 20. století zformuloval Max Dvořák nejvlivnější vysvětlení specifika středověkého obrazu ve srovnání s novověkým: jde o záměrnou redukci realistických formálních postupů ve prospěch zvýšení duchovnosti obrazu. Středověké umění podle Dvořáka sledovalo nadpřirozený cíl a bylo založeno na hluboce spirituálním názoru, což se projevilo záměrným potlačením vztahu k hmotnému světu. Raně středověké a románské umění, coby typický germánský produkt, se podle něj vyznačovalo antimaterialismem, zaměřením jak proti hříšné tělesnosti, tak i proti racionalismu myslí. V gotice pak převážilo „učení o absolutní hodnotě lidské duše a o étosu, který nespočítval na moci nebo právu, nýbrž na přesvědčení a na společném smýšlení [...]“. Tento přesun těžiště od smyslového vnímání a od organizace života založené na vůli a na moci ve prospěch duchovních proudů a pocitů“ se projevilo nadvládou ducha nad přírodou i nad lidskou racionalitou v uměleckém ztvárnění.¹ Představa o tom, že tvarová abstrakce a primitivismus jsou výrazem vyšší duchovní hodnoty, má ovšem smysl pouze tehdy, pokud je realistický zobrazovací princip chápán jako (nová a skrytá) norma, přesněji jako nevyhnutelné paradigma evropského obrazu vůbec. Pouze na pozadí mimetického umění má smysl definovat středověký obraz primárně deficitem mimese a samotná otázka se klade tepr-

ve tehdy, pokud obraz je pro nás v podstatě odrazem a výrazem subjektivní vizuální zkušenosti.

Pokud je viditelné pouze to, co je hmotně přítomné v přirozeném světě, zůstane středověký obraz vždy větší či menší deformací a musíme se ptát po jejích důvodech. Pokud ovšem změňme stanovisko, pak zjistíme, že se dnes nacházíme už daleko za hranicí závaznosti mimetického zobrazování jako podstaty uměleckého obrazu a že viditelnost a virtualita jsou pohyblivé kategorie. Teorie abstraktního obrazu i akčního a konceptuálního umění prokázaly, že vizuální a umělecké zobrazení nemají primárně mimetickou, nýbrž konstruktivní povahu.² Můžeme tedy dnes formální charakteristiky středověkého obrazu formulovat zcela odlišně. Jejich základem je vymezení obrazu jako plochy různého tvaru, včetně jejího zakřivení. Tato plocha se výtvarně zpracovává právě jako plocha, a nikoli jako potenciální místo projekce, které by sugerovalo přítomnost hloubky prostoru „za“ touto plochou. Středověký obraz nesimuluje třetí rozměr, protože sám není nehmotnou projekční plochou, nýbrž hmotným trojrozměrným předmětem, jehož pohledové plochy jsou obrazově ztvárněny.³ Ve středověku se výtvarně primárnosti plochy podřizuje i sochařství, jehož dominantní podobou je reliéf. Reliéfy i samostatné sochy byly samozřejmě polychromované, takže mohly být označovány společným pojmem *imago*, případně *figura*. Od malby je odlišoval jen větší podíl plasticity, ovšem vzájemné hranice byly neostře. Ztvárnění obrazové plochy vychází vždy z očekávaného konkrétního umístění obrazu a možností úhlu pohledu na něj. Tomu se podřizuje tvar jejího ohraničení, pro nějž není ortogonální čtverhran nijak závaznou normou. V nástěnných malbách se setkáváme s nejrůznějšími tvary výsečí a v knižních iluminacích se obraz může doslova prolínat s řádkami textu či podřizovat tvaru iniciály.⁴ Tento přístup celkem samozřej-

mě vede k tomu, že pro středověký obraz je formální výtvarné zpracování primárním zřetel: je to především barevně a lineárně členěná a vyplňovaná plocha – a nikoli záměrně redukováne a deformované, nebo dokonce defektní mimetické zobrazení pozorovaného vnějšího světa. Právě díky tomu se mohly středověké obrazy stát pro modernu raného 20. století podnětem a inspirací, díky tomu se počátky jejich umělecko-historického studia kryjí s epochou formalismu.⁵

Je ovšem třeba zdůraznit, že takto charakterizovaný středověk by musel končit ve 13. století. (Ostatně některé periodizace dějin umění počítají s počátky různých verzí raně novověkého umění už v polovině 14. století, což souhlasí i s vasariovskou periodizací tzv. „protorenesance“. Stálo by možná za úvahu, zda by neměla být etapa zhruba od poslední třetiny 13. do zhruba poloviny 16. století vymezena jako svébytné slohové období.) Společně s „velkou změnou“ evropské kultury ve 13. století se proměňují i zobrazovací princip a forma obrazu, i když do počátku 16. století v různé míře uzavírají kompromisy se středověkou tradicí. Obraz se stává především didaktickým nástrojem cíleně využívaným k dosažení proměny zbožnosti laiků (zejména městských) směrem k individuální morální zodpovědnosti. Pro větší efektivnost působení se zvyšuje emocionální naléhavost a proměňují se technické prostředky zobrazení tak, aby se pozorovateli umožnil hlubší osobní kontakt se zobrazeným námětem, aby se obraz *otevřel* a člověk *do něj mohl vstoupit*. Proto se rozvíjejí strategie vtahující pozorovatele do obrazu, aby pocítil, že se tu jedná o něho samého, a nikoli o zprávu o jakémisi vzdáleném ději. Obraz začne vyžadovat nejen rozumové a duchovní porozumění a pochopení, ale spoluúčast a reakci: pokání, obrácení, nový (křesťanský) život. Pozorovatel má být ve zvýšené míře imaginativním účastníkem tohoto děje, a právě tomu slouží proměna obrazu v projekci sugescí trojroz-

měrné hloubky zobrazeného prostoru, orientované na pozorujícího jedince. Tzv. realismus a „humanizace“ či „zesvětštění“ obrazu ve 14. a 15. století nebyly oživením antického mimetického principu, potlačeného s nástupem křesťanství, jak se to jevílo modernistickým dějinám umění, nýbrž spíše soustavným vytvářením strategických nástrojů spojujících prostor obrazu s prostorem světa prostřednictvím pohledu jednotlivce. Tyto strategie jsou totiž samou podstatou vizuální – a povedou koncem 15. a v 16. století k tomu, že se člověk před obrazem stane namísto účastníka především divákem, aby se od konce 18. století stal divákem nezaujatým, pozorujícím obraz v estetickém odstupu.

Dvořákovo řešení otázky vztahu mezi tím, co nazýval realismem a idealismem ve středověkém umění, bylo hluboce zakotvené v modernistických dějinách umění, které navzdory odlišnému směřování částí výtvarné praxe zůstávaly orientované na mimetický obraz jako vlastní základ výtvarného umění. Ve zjednodušené podobě se toto řešení stalo i základem pochopení středověkého umění jako obrazu znásilněného ideou, obrazu pod totální nadvládou myšlenky. Vedle formální analýzy se proto jako velmi důležitá oblast studia středověkého umění ustavil zájem o jeho ikonografii – průkopnické byly práce Émila Máleho ze třicátých let a cílem velké ikonografické lexikony. Projekt ikonologie Erwina Panofského vznikl na renesančním výtvarném materiálu, kterému také dobře odpovídaly jeho pracovní postupy. Byť intence ikonologie byly původně mnohem širší a hlubší, sám Panofsky ji ve svých amerických letech zjednodušil a v této podobě aplikoval na středověké umění. „Druhá“ ikonologie si už neklade za cíl poznání uměleckého díla jako totálního celku, nýbrž se zabývá hledáním vztahů mezi texty, jako dobře čitelným vyjádřením symbolických hodnot minulých společností, a obrazem, jehož obsah a význam má být od nich odvozen.⁶ Pojetí středověké-

ho obrazu jako jednoduché, přímočaré vizualizace, mnohdy přímo ilustrace textu se prohloubilo a stalo se dominantním vzorcem pohledu na něj.

Reakce, které nechtěly zůstat v rámci formalismu⁷ a které zároveň požadovaly, aby i středověký obraz byl něčím více a něčím jiným než pouhou ilustrací pokud možno jednoznačně definovatelného textu, lze zhruba rozdělit na tři skupiny. První z nich zasazuje středověký obraz do rekonstruovaného kontextu sociálních dějin a kromě přímé vazby k textu si všímá i schopností uměleckého obrazu vyjadřovat symbolické hodnoty a sociální vztahy přímo, bez textového zprostředkování. Robert Suckale jako přední představitel této „historické“ interpretace zdůrazňuje vztah formálního pojetí obrazu k rétorickým formám a strategiím.⁸ Znamená to, že obraz není vztažen k textu chápanému automaticky jako písemně fixovaný, nýbrž k performativní promluvě, konkrétně zejména ke kázání jako jedné z důležitých komunikačních technik středověké společnosti: obraz je *muta predicatio*. Vedle toho Suckale vykládá formální styl jako významný komunikační znak zejména ve veřejném a politickém rámci, aniž by bylo důležité se zabývat tím, co stylové formy „vlastně“ odrážejí, vyjadřují či znamenají. Druhá skupina se věnuje poprvé explicitně také aktuální teorii středověkého obrazu a lze ji charakterizovat jako jednoznačně „mediální“ interpretaci. Hans Belting uvedl tento směr uvažování svými pracemi o kultovních funkcích středověkých obrazů a vytyčením klíčové difference mezi obrazem před „vznikem umění“ a po něm.⁹ Na Beltinga navazují – s větší či menší mírou kritiky – autoři, pro něž je obraz ve středověku komunikačním médiem, pracujícím především čistě vizuálními prostředky, už proto, že funguje ve společnosti, ve které převládala funkční negramotnost.¹⁰ Za třetí směr lze při troše schematizujícího násilí označit studium narativní struktury obrazů, tedy způsobu, jakým jeden obraz či jejich série

vyprávějí příběh. Také zde se klade důraz na to, že obraz vypráví především svými vlastními, vizuálními, strategiemi a k textu odkazuje pouze částečně, nepřímě a netriviálně. Klíčovými v tomto směru byly práce Wolfganga Kempa (zobrazení legendy je tělesné kázání, *sermo corporeus*) a badatelů o vizuální hagiografii.¹¹

Zmíněné přístupy ke středověkému obrazu spojuje mj. to, že berou vážně komunikační situaci středověké společnosti, jejíž těžiště spočívalo na mluveném, nikoli psaném slově. Obraz se pak chápe jako svého druhu písmo, které je čitelné i pro ty, kdo se číst a psát formálně neučili, nebo jejich znalost nedosáhla úrovně skutečného osvojení gramotnosti, takže nemohou pracovat s knihami ani s vlastními zápisky. Oporu takový přístup nalézá v známém *logiu* papeže Řehoře VII.: *pictura est scriptura laicorum*. Základní referencí obrazu pak ale není mimetické předvedení okolního světa, ale slovní komunikace: podstatný je důraz na slovo jako promluvu v protikladu k zapsanému textu a důležitou roli hraje reflexe dobové rétorické teorie i praxe. Otázka zobrazovacího realismu je v tomto pohledu irelevantní jako měřítko pravdivosti – už Sókrates a Platón dehonestovali rétoriku pro její nezájem o pravdu. Pravdivost obrazu nemá pro středověké chápání nic společného s mimezí, protože pravda přebývá převážně ve sféře neviditelného. David Freedberg přesvědčivě doložil, že konotace mimeze byly dokonce převážně negativní: napodobuje totiž jen pozemskou skutečnost, fatálně pokaženou hříchem.¹² Důležitější kategorií byla pravost obrazu, která se ovšem mohla odvodit nejen od vizuální podobnosti mezi předlohou a variantou (replikou, kopií), ale také od proporcí, nebo dokonce od doprovodné performance.¹³ Vizuální obraz jako sdělení zůstává ovšem *jinou formou jazyka* a obraz je třeba *správně číst*.

Otazník nad oprávněností takového přístupu ke středověkému obrazu položili dva



Obr. 1: Fra Angelico, *Posmívání Kristu*, 1440–1441, freska, 188 x 164 cm, klášter San Marco, Florencie.

autoři knih, které vyvolaly kontroverzi a které jsou obtížně srozumitelné, protože narušují zavedené hranice uměleckohistorického diskursu mnohem hlouběji než zmíněný *mediální obrat*: jak David Freedberg, tak z jiné pozice a jinou metodou i Georges Didi-Huberman zdůrazňují aktivní autonomii obrazu.¹⁴ Přiměřenou reakcí na aktivitu (*agency*) obrazu podle nich není analýza a rozvažování, ale přijetí, konverze, čin. Ve středověku skutečně existovaly rozsáhlé skupiny obrazů, pro které se zdá být takový přístup k pochopení správný – totiž jak kultovně uctívané obrazy, které vyžadovaly akty devoce, tak i obrazy zaměřené na emocionální působení s didaktickým cílem, jež měly napomáhat výchově k lepšímu a hlubšímu křesťanskému životu. Na rozdíl od nich ovšem narativní hagiografické či pašijo-

vé cykly, anebo teologicky formované obrazy v klerikálním prostředí nebo v knihách, byly dozajista cíleny na rozumové rozvažování diváka.¹⁵ Je asi třeba podtrhnout, že rozlišení, která funkce byla u kterého díla dominantní, nedokážeme určovat zpětně podle formy, ale výhradně podle informací o původním určení, publiku a umístění. Rozsáhlá debata o tzv. *Andachtsbild* zkrachovala právě v tomto bodě.¹⁶ Důležitější bude rozlišit, do jaké míry lze právě jako aktivitu vyžadující reakci charakterizovat obecně povahu jakéhokoli uměleckého obrazu (jak to míní Didi-Huberman) a do jaké míry vystihuje jen jednu historickou kategorii *fenomenologie pohledu*, tedy právě jen téma kultovního středověkého obrazu (jak otázku vymezil Freedberg). Oživení aktivistického umění a ještě spíše různorodé pro-

stupování obrazu a reality v dnešní výtvarné produkci možná ukazuje, že téma aktivního obrazu patří k podstatným otázkám obecné teorie obrazu.

Vraťme se však k otázce, *jak správně středověký obraz číst*. Je klamně snadná. I čtení jako společenská praktika má totiž své dějiny proměn.¹⁷ Didi-Huberman analyticky dokládá, že meditativní obraz Fra Angelica v jedné z mnišských cel florentského kláštera San Marco [obr. 1] je koncipován ještě plně po středověkém způsobu a předpokládaným modelem vnímání byl způsob analogický tomu způsobu čtení, jaký se od řeholníků očekával. „*Požadovalo se od nich – jejich víra jim to ukládala – že text vytěží, otevřou ho, aby umožnili nekonečné větvení vztahů, asociací a fantastických odvozenin, v nichž může vzkvétat cokoli, zejména to, co není v ‚liteře‘ textu (jeho zjevný význam). Tomu neříkáme ‚čtení‘, což je pojem, který sugeruje zužování, ale exezeze, slovo, které znamená jít za zjevný text, slovo, které znamená otevřenost všem závažným významům.*“¹⁸ Takový asociativní řád myšlení je zřejmě tím, co označovala slova jako *meditatio*. Meditace totiž neznamena, jak se mnohdy domnívají moderní interpreti, jakési tajuplné usebrání (označovat tuto vágně vnímanou tajuplnost pojmem mystika je už zcela chybné), nýbrž byl to termín z dobové teorie mysli, rozvíjené v rámci rétorické propeutiky. Meditace, přežvykování (*ruminatio*) a kontemplace označovaly různé mody rozumového rozvažování nad zbožnými tématy.¹⁹ Jejich podkladem bylo především slovo. Časté omezení středověkého rozvažování a výkladu na jednotlivý pojem, zcela vytržený z kontextu, není nějakou prapodivnou specialitou, nýbrž vyplývá ze stavu komunikační kultury evropské středověké společnosti. I pro ty, kdo uměli číst, totiž nebyl text/kontext určujícím rámcem rozumění. Musíme si uvědomit, že samozřejmost, s níž pracujeme s metaforou *čtení* při výkladu obrazu předmoderní evropské kultury, a míníme tím *naše* čtení v typografické kultuře, je pouhou faleš-

nou naturalizací. Pokud byl středověký obraz ve své době určen ke *čtení* a pokud jej my chceme interpretovat analogicky čtenému textu, musíme brát v úvahu rozdíl mezi středověkým a naším dnešním čtením.

Mezi námi a středověkými lidmi existuje totiž jedna fatální trhlinka, kterou si zpravidla málo uvědomují i medievisté. Zatímco my žijeme (stále ještě) v typografické kultuře technologizovaného slova, evropský středověk byl kulturou, v níž dominovala stále ještě oralita, i když střední a vyšší vrstvy městského obyvatelstva žily v chirografickém režimu. V něm existuje vědomí o možnosti fixovat slovo, ale každé opakování zapsaného zůstává vždy jedinečnou akcí a zvnitřnění kultury písma nedosahuje plně formativní úrovně.²⁰ Jak ukázal Walter J. Ong, nebyla to diference jen technická, ale zasahovala do způsobu myšlení, ba do způsobu utváření myšlenkových pochodů. Lidé žijící v orální společnosti totiž mj. nepoužívají obecné abstraktní pojmy a jejich veškeré uvažování se děje v konkrétních kategoriích praktické zkušenosti: nemají např. k dispozici pojem *kruh*, nýbrž jen obrazy konkrétních kruhových objektů, jakkoli si jejich *kruhovitost* uvědomují.²¹ Není to o nic chudší způsob myšlení nežli náš, je ale odlišný. Kde nelze pracovat s trvalým a neměnným textem, chybí i kontext jako pevný rámeček. Jednotlivé slovo existuje především jako součást pomíjivé promluvy a k jeho fixování lze použít jak zápis, tak obraz, přičemž zápis nemá oproti obrazu předem dána žádná privilegia. Obraz má tedy v orálně-chirografickém režimu myšlení mnohem aktivnější a podstatnější roli nežli v systému typografickém. Nemohli se nikdy vrátit k vyřčenému a každá promluva je jednorázovým aktem, nabývá stálosti, trvanlivosti obrazu (jakkoli časově relativní) na podstatném významu jak pro paměť, tak pro komunikaci. Lze se k němu vracet a zároveň díky bytostné verbální nejednoznačnosti obrazu z něj lze odvíjet asociativní řád myšlení. Domnívám se, že právě z tohoto zdroje vyplývá fixní povaha středověkého obrazu,

kteřá tolik mála modernistické vykladače. Jim scházal pohyb, vývoj a pokrok, v jejichž hodnotovou nadřazenost věřili. Obraz byl v dominantně orální kultuře základním a široce sdíleným nástrojem zajišťujícím aspoň relativní stálost sdělení, zatímco bezpečné fixace textu se dosahuje až zavedením a rozšířením knihtisku od poloviny 15. století, kdy teprve přestane být každá jednotlivá kniha individuálním chirografickým výkonem. Záruka pravosti obrazu, již v kultovním systému poskytuje církevní schválení, či dokonce posvěcení, byla z tohoto hlediska důležitým parametrem jeho důvěryhodnosti.

Obrazová složka mnemonické kultury fungovala jako aktivní doplněk paměťových strategií a nástrojů, které jsou v orální kultuře (byť reziduální) klíčově významnou kulturní technikou. Mnemonické obrázky jsou ovšem neumělecké a formálně nezajímavé (prováděli je zřejmě písaři, a ne školení malíři) a významově (ikonograficky) často dosti obtížně pochopitelné.²² Působí dojmem jakýchsi hieroglyfů *in statu nascendi*, který byl ale přerušen a zrušen nástupem typografie. V oblasti, kterou se běžně dějiny umění zabývají, se místy setkáme s jevy, které nelze bez poznání těchto *quasi-hieroglyfických* mnemonických pomůcek dobře pochopit – např. obrazy poskládané z jednotlivých vizuálních šifer typu Arma Christi, jež spojením s technikou mimetického zobrazení ve Fra Angelicově verzi vede až ke vzniku obrazu s jakoby surrealistickou atmosférou.²³ Načrtnutý rámeček očekávaného čtení obrazu v orální kultuře měl ale také mnohem širší dosah a odrazil se v typických kompozičních prvcích středověkého obrazu, jakými je izolovanost jednotlivých figur, nezáměr o líčení jejich prostředí, opakování konvenčních metafor a rétorických figurací. To vše jsou totiž nástroje mnemonické technologie narativních a poetických textů tradovaných orálně.²⁴ Vnější rigidní konvencionalizace středověkého obrazu se tak z velké části jeví nikoli jako defektní nebo znásilně-

ný mimetický obraz, ale jako sociálně funkční nástroj v rámci kulturní techniky paměti. Za touto rigiditou dokonce spatřujeme velmi otevřený a svobodný prostor pro asociativní řád myšlení, který se vymyká nárokům disciplinace a kontroly.²⁵ Z tohoto hlediska je knihtisk, oslavovaný (v reformaci) jako nástroj osvobození individuálního svědomí, v druhém plánu naopak subtilním, leč přesto efektivním nástrojem kontroly nad myšlením.

Souvislost obrazu a orálního režimu myslí lze ale stopovat také na rovině uvažování o obecné povaze (uměleckého) obrazu, nejen toho středověkého. Didi-Huberman, výrazně inspirován psychoanalytickou filosofií Jacquese Lacana, uvedl na společného jmenovatele interpretaci obrazu a snu. Vychází přitom z konstitutivní teorie snu Sigmunda Freuda, podle níž je základem snové práce cenzura.²⁶ Snový obraz podle této teorie vzniká jako zakrývání skutečných významů symboly, které je třeba odhalit, interpretovat a převést zpět na původně cenzurované významy. Tento výklad povahy snu však patří k těm částem Freudova inspirativního díla, které byly v druhé polovině 20. století nahrazeny jiným řešením: fenomenologická teorie snu Medarda Bosse naopak soudí, že snový obraz není šifrou něčeho jiného, ale především sám sebou. V terapeutické praxi si sen neřádá být vyložen, ale být uznán.²⁷ Paralela s výše naznačeným modelem porozumění (středověkému) obrazu je nasnadě. Mám za to, že naše spící mysl ve snu pracuje v určitém smyslu v orálním režimu, čemuž odpovídá např. i výskyt slovních hříček a vůbec vtipu ve snech, typický pro orální slovesnost. Problém porozumění obrazu – snovému i hmotně provedenému – spočívá právě a především v možnostech a limitech převádění obrazu do slov. Naše bdělá mysl totiž samozřejmě pracuje v režimu typografickém. Jsme schopni sen zachytit pouze tehdy, jestliže jej vlastními slovy zformulujeme a zároveň zapíšeme, jinak je ohrožen rychlým zapomenutím. Těsnou

souvislost mezi trvalým zachycením prchavého mentálního obrazu (nejen snového, ale také obrazu navozeného cíleně pozměněným stavem vědomí) a vznikem výtvarného umění navrhl před nedávnem David Lewis-Williams ve studii, kde vykládá původ malířství a plastiky v paleolitickém jeskynním umění.²⁸ I když jeho popis procesu hmatového zachycení snových či halucinačních obrazů na stěnách jeskyně, jež pak doplňuje barva nebo plastické modelování, nemusí být pro neurologii zcela přesvědčivý, tvoří dnes patrně základní model výkladu vzniku výtvarné tvorby z antropologického hlediska.²⁹ Souhlasí totiž i se zdůvodněním vzniku prvních obrazů, jež ze zcela odlišných východisek formuloval Hans Belting jako zachycení památky zemřelých a nepřítomných, již ohrožuje zapomenutí a zmizení. Paměťovým médiem

orální kultury nemůže ostatně být nic jiného než právě vizuální ztvárnění.³⁰

Dějiny umění jsou jako akademický obor i jako společenská praktika odsouzeny k převádění obrazů do slov. Pohyb na této hranici je náročný i dobrodružný: může být ovšem i nebezpečný pro toho, kdo kráčí po hřebeni hor, ale myslí si přitom, že jde po cestičce v parku, a podle toho je také vybaven. *Kunsthistorické plydepe*, pověstně nesrozumitelný, esoterní a zároveň vágní žargon, patří mezi ty překážky mezi odborníky a veřejností, za které si můžeme pouze a jedině sami. V pedagogické praxi oboru by měla mít své místo reflexe této situace, mělo by se mluvit o rizicích pohybu na pomezí obrazu a textu a měli bychom studentům dokázat nabídnout nástroje k zvládnutí tohoto rizika. Na slovech totiž záleží.

TO CATCH A GLIMPSE OF THE PICTURE IN THE FISSURE BETWEEN THE DREAM AND THE TEXT (MILENA BARTLOVÁ) – SUMMARY

A medieval picture differs from a modern one in the crucial aspect. The description of this difference using the terms of idealism and naturalism, as proposed by Max Dvořák, corresponds neither to the contemporary language used in discussions on fine arts, nor today's knowledge of medieval culture anymore. Formal nature of a medieval picture cannot be understood as a flawed mimesis, but it consists mainly in respect for the object and colour interpretation of its viewed surface. Only since 14th and 15th centuries a picture has become an area in which a view of the external world is shown with an increasing amount of mimetic skill. The required view becomes involved with the same increasing intensity, it is the opposite of a disinterested and aesthetic view of a modern onlooker.

The second part of this paper analyzes the metaphor of picture reading. It summarizes recent methodical opportunities of medieval history research, which are based on such approach (Suckale, Belting, Kemp, Schwarz) and takes a note of those, which, on the other hand, put emphasis on autonomous visuality and activity of a picture (Didi-Huberman, Freedberg). The final part examines the results of the fact, that also reading is a historical activity: it mentions the difference between our reading and the reading in chirographic culture with dominant remnants of orality on the one hand and the connections between reading and mnemonic techniques of memory on the other hand. The paper makes an appeal to art history teachers when working with their students to focus on the fact that art history as an academic art concentrates on inevitable balancing on edge between the picture and the text.

- * Tento text byl napsán v rámci výzkumného záměru FF MU MSM 0021622426 a je součástí připravované monografie na téma středověkého obrazu. Nevznikl by bez mých pobytů ve Vyšných Ružbachách a ve Wissenschaftskolleg Berlin.
- 1 Max Dvořák, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei, in: idem, *Studien zur Kunstgeschichte*, Leipzig 1991, s. 160–268, cit. ze s. 170–171.
 - 2 Nelson Goodman, *Jazyky umění*, Praha 2007. – Robert S. Nelson – Richard Schiff (ed.), *Kritické pojmy dějin umění*, Bratislava 2005.
 - 3 Hana J. Hlaváčková, Středověký obraz v muzeu – Madona svatotomášská, *Bulletin Moravské galerie* 50, 1994, s. 17–21. – Eadem, Středověký obraz jako objekt, *Technologia artis* 3, 1994, s. 59–61.
 - 4 Michael Camille, Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy, *Art History* 8, 1985, s. 26–49.
 - 5 Ernst H. Gombrich, *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*, London 2002. – Milena Bartlová, Vývoj českého malířství krásného slohu v pojetí Pavla Kropáčka, *Ars* 1997, s. 156–160. Zajímavý příklad formalistického přístupu ke středověké ikonomalbě Lev Fedorovič Žegin, *Jazyk malířského díla*, Praha 1980.
 - 6 Ke kritice Panofského projektu a jeho dvou verzí srov. Michael Ann Holly, *Panofsky and the foundations of art history*, Ithaca NY 1984. – Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Paris 1990 (používám anglický překlad Georges Didi-Hubermann, *Confronting Images*, University Park PA 2005).
 - 7 Otto Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, München 1977. – Ján Bakoš, Kritiky ikonologie a Albert Kotal, *SPFFBU F 23/24, 1979–1980*, s. 9–18.
 - 8 Souhrnně s odkazy na starší vlastní publikace Robert Suckale, Stilgeschichte zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Probleme und Möglichkeiten, in: Bruno Boerner – Bruno Klein (eds.), *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters*, Berlin 2006, s. 271–282.
 - 9 Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter*, Berlin 1981. – Idem, *Bild und Kult. Das Bild vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990. – Idem, *Das Echte Bild*, München 2005.
 - 10 Např. Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren*, Berlin 1997. – Michael Viktor Schwarz, *Visuelle Medien in christlichen Kult*, Wien 2002.
 - 11 Hans Belting – Dieter Blume (eds.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, München 1989. – Wolfgang Kemp, *Sermo corporeus: die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München 1987. – Idem, *Christliche Kunst: ihre Anfänge, ihre Strukturen*, München 1994. – Cynthia Hahn, *Portrayed on the Heart*, Berkeley 2001. – Gottfried Kerscher (ed.), *Hagiographie und Kunst: der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur*, Berlin 1993.
 - 12 David Freedberg, Imitation and its Discontents, in: Thomas Gaethgens (ed.), *Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Berlin 1993, s. 483–491. Na jednodušší rovině upozornil na podobné téma Karel Stejskal, Pojem „lži“ u středověkých glosátorů malířství a jeho antický původ, *Umění* 44, 1996, s. 299–302.
 - 13 Příklad z českého prostředí, kdy podobnost vyšehradského kostela sv. Petra s římskou bazilikou, a následně formy zdejšího liturgického ritu, zajišťovalo jednání zakladatele, knížete Vratislava II., uvádí Jan Bažant, *Umění českého středověku a antika*, Praha 2000, s. 40–41.
 - 14 David Freedberg, *Power of Images*, Chicago 1989. – Didi-Huberman (pozn. 6).
 - 15 Anne Bouché – Jeffrey Hamburger (eds.), *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton 2006.
 - 16 Thomas Noll, Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67, 2004, s. 297–328.
 - 17 Česky např. Albert Manguel, *Dějiny čtení*, Brno 2007.
 - 18 Didi-Huberman (pozn. 6), s. 22.
 - 19 Mary Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric and the Making of Images 400–1200*, Cambridge 1998. – Bret Rothstein, Looking the Part: Ruminative Reading and the Imagination of Community in the Early Modern Low Countries, *Art History* 31, 2008, s. 1–32.
 - 20 Walter J. Ong, *Technologizace slova*, Praha 2006. Srov. též Jack Goody, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge 1977. – Camille (pozn. 4).
 - 21 Empirické důkazy o univerzální přítomnosti základních geometrických struktur v lidské myslí uvádí Barbara M. Stafford, *Echo Objects. The Cognitive Work of Images*, Chicago 2007, s. 26.
 - 22 Monografická případová studie z hlediska dějin umění: Susanne Rischpler, *Biblia Sacra figuris expressa: mnemotechnische Bilderbibeln des 15. Jahrhunderts*, Wiesbaden 2001.
 - 23 Fra Angelico, Posmívání Kristu, 1440–1441, freska, 188 x 164 cm, klášter San Marco, Florencie. K Arma Christi dodnes autoritativně Robert Suckale, Arma Christi: Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder, in: idem, *Stil und Funktion: ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*, ed. Peter Schmidt, München 2003, s. 15–58.
 - 24 Srov. také Robert Scholes – Robert Kellogg, *Povaha vyprávění*, Brno 2002.
 - 25 Intuitivně nalezl podobnou odpověď na otázku po svobodě středověkého umělce v mimořádně inspirativním textu Rudolf Berliner, The Freedom of

- Medieval Art, in: idem, „*The Freedom of Medieval Art*“
und andere Studien zum christlichen Bild, ed. Robert
Suckale, Berlin 2003, s. 60–76.
- 26 Didi-Huberman (pozn. 6), s. 138–170. – Sigmund
Freud, *Výklad snů*, Pelhřimov 2003.
- 27 Medardo Boss, *Včera v noci se mi zdálo*, Praha 2002.
– Petr Rezek, *Fenomenologická psychologie (texty z let
1971–1977)*, Praha 2008, s. 63–85. Stranou pone-
chávám Jungovu interpretaci snů, která se nachá-
zí z hlediska našich otázek mezi oběma přístupy.
Nebudu se na tomto místě zabývat otázkou význa-
mu snů, tj. toho, co sdělují. Za rozsáhlé konzultace
na téma snu a Sigmunda Freuda děkuji Aleně Pet-
ruželkové.
- 28 David Lewis-Williams, *The Mind in the Cave: Consci-
ousness and the Origins of Art*, London 2004 (český
překlad David Lewis-Williams, *Mysl v jeskyni*, Praha
2006).
- 29 Stafford (pozn. 21).
- 30 Hans Belting, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine
Bildwissenschaft*, München 2001. – Jan Assmann, Die
Frühzeit des Bildes: der altägyptische Iconic turn,
in: Christa Maar – Hubert Burda (eds.), *Iconic Turn:
die neue Macht der Bilder*, Köln 2004, s. 304–322.