

Posudek disertační práce Václav Hájek, *Obzory a ruiny. Viditelné a neviditelné v raně moderní vizuální kultuře*

FFUK Praha, Ústav pro dějiny umění, 2008

Václav Hájek předkládá k obhajobě nesmírně složitou a sofistikovanou práci, zabývající se historickou podmíněností vidění a průnikem dobových diskurzů o vidění do výtvarného díla, konkrétně do obrazu. Ještě konkrétněji do obrazů zejména Caspara Davida Friedricha. Pro Hájka se v romantickém malířství dobový vizuální „režim“ odráží stejně jako v textech a spolupodílí se na konstrukci moderního vizuální strategie. Metodologicky je práce založena na zdůraznění dobového diskurzu o vidění, který má, jak autor ukazuje, širší filozofické a vědecké zakotvení, a na hledání významu materiálních či formálních složek obrazu (světla, stínu, zřetelnosti, nezřetelnosti, zobrazení vzduchu apod.) Zdůrazňuje jiné strategie vnímání masové a elitní kultury a tvrdí, že moderní ikonoklasmus je fenomén raně moderní, související s teoretickým diskurzem kolem roku 1800 a také s právě zmíněnými obrazy Caspara Davida Friedricha.

Po stručném přehledu režimu vidění od středověku po novověk dospívá doktorand do stadia, kdy viděné je vtlačováno do určitého formátu. Odtud kapitola o funkci rámu v obrazu, v níž se aktivizuje řada pojmů (dvojník, silueta, okraj, vizuální pole), která s problémem souvisí a oprávněně jej rozevírá do velké epistemologické šíře. To je ostatně důležitým a dle mého soudu vynikajícím znakem Hájkovy práce: interdisciplinárně své vývody, která by mohly zůstat jen v rámci teoretického diskurzu o vidění, optice, fyziologii apod., začleňuje do širšího matrixu kulturně-historického, antropologického a sociologického.

Panoptická touha raně moderní doby vidět vše naráží současně na skepsi z projektu moderny od francouzské revoluce výše. Obrazy a text tak začínají ovládat fragmentárnost, nejasnost a disharmonie.

Hlavní jádro Hájkovy práce je v jeho analýzách viditelného a neviditelného u Caspara Davida Friedricha. Zde se opírá o termíny temnota jako jeden z typů neviditelnosti a nepoznatelnosti, mlha jako znázornění beztvarych a neviditelných jevů, nebo vzduch, závoj, či skvrna.

Klíčová je pak kapitola o horizontu a dobové touze vidět víc a dál, která ukazuje provázanost dobového turismu, vyhlídkových věží se zájmem o panoramata (pan-horama – řecky vidět vše). Naopak kapitola o fragmentu a rozpadu klasického celku a o důvěryhodnosti dotyku zdůrazňuje motiv destrukce a ničení jako motor raně moderní vizuální kultury, kdy stroj na ničení na počátku francouzské revoluce měl zničit starý světa a současně zakládat akt nové syntézy. V renesanci fragmentu, kdy architektonické a umělecké produkty minulých dob jsou chápány jako torza a fragmenty, spatřuje autor

ikonoklastický proud, kdy jednoznačné téma se stává abstraktním či symbolickým (nepřeložitelným do textu). Kolem roku 1800 se dochází k poznání, že existuje pravdivý fragment, ale falešný celek.

Fragment je současně u Novalise brána fantazie. Podle Hájka tak Friedrichův diptych ilustruje dobové myšlenkové opozice a současně fragment je výrazem gnoseologické skepse. Friedrich v diptychu vyjádřil, míní autor, prázdné vnímání a čisté bytí.

Jak bylo již naznačeno, Hájek proplouvá brilantně úskalím množství na sebe navazujících údajů a pojmů. Dovede jasně zobecňovat a přitom právě na příkladech Friedrichových obrazů, zejména Mnich na břehu moře a Opatství v dubovém lese velmi zdařile demonstrovat vlastní teorii. Ta je založena na četbě rozsáhlé literatury, v níž ovšem nedominují jen texty o vidění a optice či výtvarném umění: Hájek vychází z dobového filozofického diskurzu a zapojuje do svých argumentů dobové filozofické axiomy,

Moderní vizuální režim včetně potenciálních ikonoklastických¹ tendencí spatřuje již právě v romantické malbě a zejména v obrazech C. D. Friedricha. Tento výsledek je dle mého soudu naprosto akceptovatelný a je logickým završením Hájkova ohledávání terénu moderní vizuální kultury.

Je otázkou, zda tato teze nebyla již v minulosti naznačena a zda se autor mistrně nevlamuje do otevřených dveří. Domnívám se, že to byl Werner Hoffman, kterého Hájek kdesi v práci cituje, ovšem neuvádí v literatuře, který romantismus a C.D. Friedricha považoval za skutečný zdroj a počátek moderního umění (moderního vizuálního režimu, řekněme slovy doktoranda). Ostatně Hoffmanovy práce se zabývají motivem zlomu (trhliny) v umění počátku 19. století jako Hájek ve své disertaci (soubor jeho článků o umění 19. století se dokonce jmenuje Bruchlinien) a sám autor napsal několik monografií C. D. Friedricha (ta nejlepší je asi ve formě výstavního katalogu z Hamburger Kunsthalle z roku 1974). Teze o romantické malbě (C.D. Friedricha) jako odrazovém bodu koncepce moderního umění se objevuje i v pracích Roberta Rosenbluma (spojnice Friedrich – Rothko v knize Modern Art and Northern Romantic Tradition, New York 1975). Zejména jeho práce o kubismu (Cubism and Twentieth Century Art. New York 1976) spojuje „ikonoklastický“ kubismus s C.D. Friedrichem na příkladu Lyonela Feiningera. Dokonce i dadaista Kurt Schwitters ve svém expresionistickém období vycházel z Friedrichova Děčínského oltáře.²

Mnohem později výstava The Romantic Spirit in German Art 1790-1990 v Londýně demonstrovala propojení Friedricha s post-romantickými „ikonoklastickými“ obrazy Anselma Kiefera.

¹ K jinak bohaté literatuře bych považoval za vhodné uvést důležitou knihu Daria Gamboniho, The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution. London 1997.

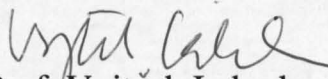
² Curt Gremundson, Montage and Totality: Kurt Schwitters's relationship to „tradition“ and „avant-garde“, in: Dafydd Jones (ed.) Dada Culture – Critical Texts on the Avant-Garde. Amsterdam – New York 2006, s. 158-183.

Je poměrně překvapivé, že Hájek nezohlednil práce Helmuta Borsch-Supana o Friedrichovi, zejména jeho monografii a soupis díla z roku 1973. Již tehdy vyvolala Borsch-Supanova interpretace čtení Friedrichových krajin jako „privátního“ jazyka, která je blízká Hájkovu konceptu krajiny jako hieroglyfu, negativní ohlas. Bylo by zajímavé zjistit, nakolik Hájkovy interpretace nevědomky opakují (?) či naopak posunují či popírají výklady dosud nejspíše největšího znalce díla C. D. Friedricha.

Jak bylo řečeno výše, mám pro výkon diplomanta výraz respektu. Co bych ovšem také měl zdůraznit, tentokrát v negativním smyslu, je poněkud humpolácké zacházení s bohatými citacemi různých sborníků a editovaných knih, v nichž se cituje jedna kapitola konkrétního autora. Někde Hájek uvádí stránky, v mnoha případech ovšem nikoliv. Musím říci, že pokud by s tím přišel do jakéhokoliv slušnějšího nakladatelství, potázel by se se zlou. Podobně nejspíše nezkorigovaný je soupis literatury, kde se některé stejné tituly opakují za sebou, jiné, citované v textu, tam naopak nejsou.

Celkově je z mého posudku snad navýsost jasné, že Hájek napsal práci vynikající, velmi původní a bohatě odkrývající problémy nejen vizuality, ale i struktury a fungování obrazu v raně moderním umění. Z výše uvedeného hlediska plně doporučuji práci Václava Hájka k obhajobě.

V Praze 12.1. 2009


Prof. Vojtěch Lahoda