

Remediácia ako manipulovanie s obrazom (na príklade fotografie)

BOGUMIŁA SUWARA

Ústav svetovej literatúry SAV, Bratislava

ABSTRAKT

Fotografia sa pokladá za staré médium, ktoré remediovalo do digitálneho média. Bolter a Grusin neodsudzujú gesto využívania nového média v starom (subverzívne pôsobenie). Štúdiá predstavuje toto smerovanie na príklade konkrétnych literárnych diel (zo súčasnej poľskej a slovenskej literatúry), v ktorých sú stratégie rozprávania tvorcami zjavne „objavené“ v rámci pôsobenia dnešnej obrázkovej kultúry. Nimi uplatňované stratégie narábania s fotografiou dokazujú, že aj tvorcovia literárnych diel manipulujú s obrazom na rôzne spôsoby. Modálnym rámcom tejto literárnej manipulácie s fotografiou je – prekvapivo takisto ako v prípade vizuálnych médií – animácia obrazu.

Príkladom „starého“ média, ktoré v prostredí nového média získalo príležitosť zúčastňovať sa na viacerých javoch a prenikať do nečakaných súvislostí a kontextov, je určite fotografia. Otázka, nakoľko prostredie programovateľného média vytvorilo pre fotografiu vyhovujúce podmienky a príležitosti (McLuhan), bude zodpovedaná zrejme zakaždým inak v závislosti od „miesta“, z ktorého bude položená – z radov historikov fotografického umenia, umenovedcov, antropológov alebo sociológov či z radov odborníkov na nové médiá. Nespochybniteľné sú prinajmenšom dva názory: možnosti aplikácií na spracovanie digitálnej fotografie sú z technického a technologického hľadiska pozoruhodné a dávajú príležitosť „objavovať“ rozmanité použitie konkrétnej aplikácie – softvérové firmy ich neustále vyvíjajú a ponúkajú. Na počudovanie môžu sa týkať tak obrázkov, ako aj textov (textové formáty využívajú aplikácie na „kopírovanie obrazov“, napríklad formát pdf, rozmanité aplikácie často „nevhodne“ používajú tvorcovia elektronickej poézie, povedzme v realizáciách, ktoré adaptujú techniku a poetiku *glitchu*). Nové možnosti sú lákavé pre profesionálov aj pre amatérov (ako to dokazuje používanie aplikácie Photoshopu alebo praktiky šírenia fotografií na rôznych sieťach a platformách: Instagram, Tumblr, Facebook, Pinterest a ďalšie). Druhý názor sa koncentruje okolo predstáv, podľa ktorých aplikácie a najmä možnosti kopírovania, rozmnožovania a šírenia fotografických obrazov degradujú pozíciu fotografie ako umeleckého artefaktu, participujú na degradovaní jazykovej komunikácie a napokon vystavujú používateľov nástrahám spojeným so zneužíva-

ním obsahov umiestených na sociálnych fórach a pod. Otázka nadprodukcie vizuálnych reprezentácií v súčasnej kultúre a aj ich estetickej kvality (hypermediálnych artefaktov) zaujala aj bádateľov nových médií, ktorí McLuhanov koncept remediácie rozvinuli ďalej, smerom k digitálnym médiám (Bolter, Grusin: 1999).

V tomto príspevku nepôjde o sumarizovanie prejavov remediácie fotografie v nových médiách a priame nadväzovanie na koncept Grusina a Boltera (1999), ale skôr o pokus usúvzťažniť technické a kultúrne kontexty remediácie s modifikáciami stratégií rozprávania, ktoré tvorcovia súčasnej literatúry „objavili“ vďaka zvyklostiam a zručnostiam spojeným s fungovaním dnešnej obrázkovej kultúry (smerom k mediálnej estetike, sic!).

Pre takéto smerovanie sa ako produktívne javí predstaviť zaujímavé príklady manipulácie s fotografiou, manipulácie s obrazom (raz sa do popredia dostanú súvislosti immediácie, resp. bezprostrednosti, inokedy hypermediácie). Prvkom, čo ich diferencuje, je každé manipulovanie s obrazom, tak vo význame manipulovania s ideou fotografického obrazu, ako aj technickej manipulácie, čiže postprodukcie obrazu, resp. animácie obrazu. Ako chcem ukázať – cestou genologickej nadväznosti, obrazová kultúra môže v týchto dimenziách poskytovať invenčné riešenia pre literárnu tvorbu, resp. interpretáciu konkrétnych literárnych diel.

IMMEDIALITA FOTOGRAFIE

McLuhanova premisa „médiom je správa (posolstvo)“ je stále aktualizovaná a rozmanite kontextualizovaná. V rámci jej bežnej interpretácie platí, že ak sa médium správne používa, funguje priamo a bezprostredne. Prípadné „šumy“ spôsobené zlyhaním techniky môžu pozmeniť obsah, nie však odkaz. McLuhana zaujímal najmä technický aspekt médií čiže to, ako médium participuje na mediálne prijímanej správe, ako by malo byť posolstvo správne prijímané, ako ho treba správne a presne dešifrovať. Avšak s masívnym nástupom masmédií a nezastaviteľným šírením a modifikáciami používania internetu, a teda aj ďalších „nových médií sa posolstvá už nielen „odosielajú“, ale rozmanitým spôsobom zasahujú, ovplyvňujú a anektujú priestory a sféry, ktoré boli pre ne predtým nedostupné. Bezprostrednosť média patrí teda dnes skôr k narúšaným a spochybňovaným konceptom, než k realite pôsobenia médií (v súvislosti s mocenskými a komerčnými záujmami ich majiteľov a distribútorov). Viaceré teórie komunikácie sa k nej však naďalej vracajú (z kontextuálnych alebo argumentačných dôvodov).

Bezprostrednosť média (immedialita) je jedným z prvkov trojčlenky immediácia – hypermediácia – remediácia, ktorú v premise známej ako remediácia rozpracovali americkí bádatelia Jay Bolter a Richard Grusin. Vo svojej práci sa snažili uchopiť a rozšíriť definovanie faktu/fenoménu „prestupovania“ správy zo starého do nového média, resp. zopakovania správy v novom médiu, ktoré obsah správy nielen determinuje, ale ho aj remediuje. Pojem *immedialita* zdôrazňuje situáciu, keď je správa prijímateľom vnímaná bezproblémovo a bezprostredne (t. j. bez dodatočných zásahov a postrehov). Autori odkazujú na situáciu, keď pozorovateľ vníma obraz podobne ako pohľad von, a teda akoby stál pri okne a pozoroval skutočnosť cez okno. A to vďaka uplatneniu ilúzie perspektívy (známej z teórie renesančnej perspektívy či tzv.

Albertovo okno). Priame, bezprostredné vnímanie, ktoré nie je ovplyvňované vedomím pôsobenia média (nosiča, prístroja alebo komunikačného kanálu), odkazuje na bezprostrednú estetiku počítačovej obrazovky a je koncipované analogicky k lingvistickému konceptu „priezračnosti“ jazyka (snahy štrukturalistov). Hypermedialitu autori interpretujú ako nevhodné využívanie grafických možností počítača (odkazujú na analógiu pozorovania skutočnosti cez okno, avšak za predpokladu, že vnímame aj existovanie okenného rámu a pod.). V tom čase mali na mysli graficky ešte celkom nevydarené – z hľadiska vizuálnej estetiky a distribúcie informácií – podoby www stránok. Očakávaným a vhodným riešením sa bádateľom za týchto okolností a možností, ktoré ponúkali vtedajšie grafické aplikácie, javil proces remediácie, ktorá mohla mať rôzne podoby. (Na jednom mieste Bolter tvrdí, že situácia počítačových hier on-line a spoločenské siete predstavuje ozajstnú remediáciu „ja“ používateľov.) Immedialitu a hypermedialitu by však zakaždým mala diferencovať remedialita.¹

Fotografia sa historicky vnímala ako zdokonalená predstava skutočnosti, väčšmi realisticky než ako obraz skutočnosti vyjadrený vizuálnym (tzv. mimetickým) umením. Bezprostrednosť fotografie v mediálnom význame, podľa ktorého paradigma fotografie tkvie v tom, že priamo a bezprostredne zobrazuje skutočnosť (v statickom stave), pretrváva v dnešnej bežnej kultúrnej a spoločenskej skúsenosti (stále s ním narábajú a občas ich zneužívajú majitelia, resp. novinári masmediálnych komunikačných prostriedkov, aj používatelia sociálnych sietí). Podporujú ju názory znalcov: v druhej polovici 20. storočia André Bazin tvrdil, že na identifikovanie fotografovaného objektu (keď je fotografia napríklad poškodená alebo technický nezvládnutá) postačuje len „letmá podobnosť“ medzi fotografickým obrazom (ako artefaktom) a jej objektom. Podobne Barthes v monografii *Čierna komora. Poznámky k fotografii* (La chambre claire. Note sur la photographie, 2008) pomenoval vzťah medzi objektom a fotografickým obrazom ako zachytenie, prezentovanie „stopy“ skutočnosti. Tieto súvislosti fotografickej paradigmy – ako dokumentu – využívajú už dlhšie obdobie vizuálna antropológia aj vizuálna sociológia, naposledy sa k nim pridružil aj historický výskum. Fotografia ako dokument je už etablovaná ako prvá etapa dejín fotografie, po ktorej nastupuje fáza umeleckej fotografie a následne participácia rôznych fotografických stratégií na umeleckých projektoch (Rouillé). V rámci týchto prístupov médium fotografie už prestáva byť vnímané ako priezračné i bezprostredné a povrch fotografického obrazu rozbíja aspekt hmotného nosiča významu (najčastejšie už elektronického čiže digitálneho), rôzne schémy vizuálneho zobrazovania alebo situovanie predmetov vo fyzikálnom či sociálnom priestore a pod.

„PRESÚVANIE“ OBRAZU

Umenovedci (vrátane literárnych vedcov), antropológovia či bádатели nových médií tak pre obraz, ako aj pre fotografický obraz ešte vždy hľadajú pevnú definíciu a predstavu, podľa ktorej by obraz zakomponovali do svojej disciplíny. Raz zohľadňujú konkrétne médium a jeho „hmotného nositeľa významu“, inokedy uvažujú najmä o ideji obrazu a nosič ignorujú. Práve prekérny hmotný nosič (sic! materialita obrazu, materialita média) však poslužil poľskému výtvarníkovi na umelecké stvárnenie problematiky neurčitosti obrazu. Neurčitosť obrazu a neurčitosť jeho materiality (ako

hmotného nosiča) znepokojovali a inšpirovali prestížneho umelca Mikołaja Smoczyńského už na začiatku posledného decénia 20. storočia (v roku 1990) na newyorskej výstave **Zdjęcie**.² Problém demonštroval na súbore fotografií, ktoré zaznamenávajú proces konkretizovania obrazov: 1. fotografia kusov bavlny prilepenej na stenu, 2. fotografia stopy na stene po práve odlepenej bavlnenej látke a 3. fotografia stopy steny na bavlnenej látke. Išlo o ideu obrazu rozptýlenú medzi odlišnými podobami jej zaznamenania, o odstránenie a presúvanie.³ Ide tu o nesmierne dôležitý aspekt skúmania, explorovania idey obrazu. Obraz je raz pertraktovaný a znázorňovaný ako matéria premiestňovaná medzi odlišnými médiami (nosičmi – bavlna, omietka, fotografia), čiže v aspekte procesualnosti obrazu a paralelne ako viaceré rôznorodé škvrnny – fragmenty obrazu(?), ktoré podliehajú procesu percepcie. Proces vznikania a nachádzania sa fotografie (obrazu) medzi médiami (bavlna, omietka, fotografia) je dokumentovaný fotografickým obrazom. Kedy a za akých okolností vzniká obraz? Na ploche, v priestore, v procese percepcie, recepcie? Je idea obrazu nezávislá od média (vo význame nosiča)? Zdá sa, že tieto intuície výtvarníka o neodstrániteľnosti/nevyhnutnej prítomnosti média pre vytváranie/tvorbu idey obrazu dnes potvrdzujú názory bádateľov nových médií, ktorí sú nútení spochybňovať skoršiu predstavu immediality (priezračnosti média) a dávajú to najavo už v názve svojich prác (napríklad iniciatíva určitej skupiny praktikov a tvorcov platformy No-MEDIA, ktorú reprezentuje aj Nick Briz⁴). Deklarovanie hesla No-Media treba chápať v dvojakom význame: 1. bez potreby zdôrazňovať pôsobenie média ako prostriedku participujúceho na procese reprezentácie skutočnosti a 2. prítomnosť média nie je neutrálna, je zdôrazňovaná (naposledy v monografii C. Dvorkina, aj sám Jay Bolter v poslednej publikácii, v ktorej spoločne s Diane Gromolovou odhaľujú úskalia mytologizácie immediality, teda transparentnosti média) .

ZOŠKRABOVANIE POVRCHU FOTOGRAFIE ČIŽE FIKTÍVNA APROPRIÁCIA TEXTU A OBRAZU

Aj takýmto smerom sa môžeme pokúsiť reflektovať nedávno zrealizované literárne projekty – publikáciu *Fotoplastikon* poľského autora Jacka Dehnela a dielo slovenského prozaika Pavla Vilikovského *Silberputzen*. Ide o (azda nielen metaforické, ale aj naračné) „zoškrabovanie“ povrchu zo starých fotografií a presúvanie vizuálnych významov z nich do literárnych textov. „Zoškrabovanie povrchu“ môžeme vnímať ako proces „vybudenia“ predstavivosti u *Spektatora*. Takto Barthes pomenoval postoj a postavenie toho, kto sa na fotografiu pozerá – percipient a recipuje, a to v kontexte postavenia a úlohy *Operatora*, ktorý rozhoduje o zábere fotografického obrazu, a napokon ich vzťahuje na pojmy *Punktum* a *Studium*. V prvom odkazuje na zvláštny, pozornosť na seba pútajúci bod fotografie, a v druhom sa odvoláva na kontexty epistemologických (osobných a verejných) dejín, skúsenostných pocitov či sociologických faktov a pod.). Za týchto okolností môže konkrétna fotografia naštartovať proces rozprávania, podobne ako „cudzie slovo“ či „obraz“ (I. Calvino spomína komiksové obrázky).

O procese apropiácie textu a fotografického obrazu ide v publikácii Jacka Dehnela *Fotoplastikon*, v ktorej síce každý text objasňuje konkrétnu fotografiu, je jej však

podriadený. A to preto, lebo autor sa pokúša o diferencované stratégie, ktorými prispôbuje textové rozprávanie fotografickému obrazu (z tematického, kultúrneho alebo technického hľadiska). Základom *Fotoplastikonu* je kolekcia fotografií, ktoré autor zozbieral v rámci svojej zberateľskej vášne. Väčšina pochádza zo začiatku 20. storočia, ale niektoré siahajú do začiatkov fotografických ateliérov (napríklad fotografia G. Sandovej zo slávneho ateliéru Félixu Nadara cca z roku 1864). Niektoré z fotografií boli vyrobené zvlášť pre pozorovanie vo fotoplastikone alebo pre ručný stereoskop (preto sú vedľa seba v publikácii umiestnené dva zdanlivo nerozoznatelné obrázky). Pozorovaním cez adekvátny prístroj však ponúkali pozorovateľovi ilúziu trojrozmernej fotografie (3D).⁵

Tieto kedysi veľmi populárne a s obľubou prezerané fotografie, a to nielen v meštianskych obývačkách, ale aj vo verejných zariadeniach (jeden z mála fotoplastikonov zachovaných na pôvodnom mieste sa nachádza napríklad vo Varšave), sa dodnes uchovali len v malom množstve. Z hľadiska tematiky a spôsobov distribúcie sa najväčšmi približujú estetike dnešných bulvárnych časopisov (tabloidov) a týkajú sa napríklad udivujúcich ľudských anatomických anomálií: vzrastu, dĺžky vlasov, ale aj chorobou znetvorených očí. V historickej perspektíve predznamenávajú nielen dokumentovanie antropologických objavov a záujem bádateľov o fotografické dokumentovanie fyziognomických črt príslušníkov rôznych etník a nositeľov rôznych medicínskych diagnóz, ale aj dokumentovanie tzv. medicínskych experimentov v nacistických táboroch.

Ďalšie, a síce portrétové fotografie, urobené v ateliéri alebo v prírode, či v rôznych príbytkoch, sú na základe identického technického formátu Dehnel vníma ako rovnocenné s pohľadnicami, vytvorenými tiež na báze fotografie (tzv. formát pohľadnice). Tie sú však oproti fotografiám štylizovanejšie, ba až schematické, čím sa ešte väčšmi približujú ikonickému znaku. Autor nerobí rozdiel medzi fotografiou a pohľadnicou, akoby bol fotografický obraz naozaj *bezbranný* (J. Berger) a *neurčitý*, a preto zapadal (bol presúvaný, ako v spomínanom pokuse M. Smoczyńskiego *removing*) do rôznych kontextov a bol spôsobilý na to, aby „spúšťal“ podobné (bezbranné a neurčité) rozprávanie. Každé vizuálnej porcii publikácie je priradená porcia textu/priradený text. Tie na seba vzájomne nenadväzujú. Sú voči sebe autonómne. Dominantou stratégie rozprávania je Barthesovo diferencovanie vo fotografickej paradigme medzi *Studium* a *Punctum*. Tie sa u Dehnela stávajú východiskom pre fiktívne, nijako (sociologicky ani historicky) neverifikované minipríbehy. Ďalšou stratégiou je odkazovanie na dejiny fotografickej techniky, resp. sociológie fotografie. Autor súbežne rozvíja kontexty, ktoré reflektujú okolnosti spojené s nakupovaním publikovaných fotografií (na blších trhoch a cez internet) alebo kontexty otvárané znením nápisov či odkazov na prednej alebo zadnej strane fotografie (čím aktualizuje predstavu S. Sontag o sledovaní podôb „predpokladanej“ alebo inak fenomenologicky reflektovanej skutočnosti pod povrchom fotografického obrazu).

Z hľadiska nadväzovania textov na literárne formy sa ako dôležitá ukazuje tá fotografia, ktorú autor na internetovej aukcii nekúpil (usúdil, že je príliš drahá). A práve oná neprítomná fotografia (*absent images*, Pink 2009, 121) s názvom „Bellissima“ (s. 33) je nahradená podrobným opisom. Ten sa však netýka natoľko pôvabov peknej

ženy „zvečnenej“ na fotografii ako použitej sépiovej techniky. Opis fotografie vychádza zo zapamätaných detailov a dojmu, aký na ňom zanechalo technické spracovanie. Vznikla tak špecifická ekfráza fotografie, ktorá okrem vizuálnych a technických aspektov zaznamenáva proces jej nadobúdania. Všetko sa deje v kontexte internetovej komunikácie – ekfráza teda vzniká ako blogový minipríbeh o kupovaní sépiovej fotografie, čiže o technike, ktorá dnes vzbudzuje nielen sentiment a nostalgiu, ale aj obdiv. Nadšenie pre takéto ojedinele zachované fotografické artefakty jej paradoxne dáva (napriek technike reprodukcie) „auru“ umeleckého diela, ktorá dnes patrí k predajným komoditám. A to je dôvod – Dehnelom sledovaný v internetovej komunikácii (internetové aukcie predmetov, blogové vpisy), pre ktorý sa fotografie z rodinných albumov namiesto Bourdieuom skúmanej funkcie dokumentovania a pestovania rodinnej tradície v nových podmienkach stávajú tovarom. V záujme čo najvýhodnejšieho predaja preto majitelia trhajú rodinné albumy na jednotlivé kúsky. Dochádza k znehodnocovaniu dokumentárnej či sentimentálnej funkcie fotografie, ktorá podľa Bourdieua môže nahradiť a kompenzovať nielen rodinnú tradíciu, ale aj dokazovať historickú kontinuitu⁶ (J. Stallabrass, 218).

ABSENTUJÚCE FOTOGRAFIE A POHĽADNICE

Špecifickou náhradou za neexistujúce alebo nedostupné rodinné albumy sa môžu stať pohľadnice. Tým môže byť potom zverená funkcia odkazovania na predstavu o minulosti. Príklady nachádzame vo *Fotoplastikone* Jacka Dehnela, ale i v próze slovenského autora Pavla Vilikovského *Silberputzen*. V oboch prípadoch sú pohľadnice použité ako určité kultúrne artefakty. Pohľadnice, ktoré apogeum svojho pôsobenia zaznamenávali koncom 19. storočia a dnes patria do okruhu zberateľských predmetov (ako napríklad staré vydania kníh, komiksov, poštové známky, ku ktorým pribudli plagáty a fotografie), boli v podstate netrvalým médiom pomerne rýchlej komunikácie zabezpečovanej štátnou poštou (začiatkom 20. storočia doručovanej aj niekoľkokrát za deň, dnes podobne, no ešte rýchlejšie funguje e-mailová pošta alebo sms). Sprvoti si pohľadnice zdobili samotní používatelia⁷ (neskôr vydavatelia a predajcovia), na čo používali o. i. techniky fotoreprodukcie. S tradíciou fotografie ich okrem techniky (napríklad sépia, čiernobiele a zelené) spájajú tematické okruhy ako láska, deti, ženy, mestá a miesta, výtvarné umenie či portréty, a práve tie poskytujú možnosť nazeráť na ne ako na fotografické artefakty, ktoré môžu byť predmetom popisovania. Pre dnešného zberateľa pohľadníc (deltiológa) a starých fotografií sa rozdiel medzi nimi stráca. A to napriek tomu, že ich spoločným menovateľom je „len“ technológia vzniku. Tá v prvom prípade plnila dekoratívnu úlohu a v druhom rozhodovala o ontologickom význame fotografického obrazu – reprezentovanie „odtlačku reality“, čiže reprezentovanie konkrétnych ľudí v konkrétnom čase a na konkrétnom mieste. Avšak aj pohľadnice podobne ako dnešné reklamné plagáty znázorňujú napríklad rôzne rekvizity, predmety, ktoré majú svoju váhu zo semiotického hľadiska, alebo sú východiskom pre sociologickú informáciu o reáliách či faktoch z minulosti.⁸

Zbližovanie historickej fotografie a zberateľskej pohľadnice z perspektívy dokumentárnej hodnovernosti a aktuálnosti navodzuje z opačnej strany pozícia starej fo-

tografie (ako to o. i. potvrdzuje súbor fotografií a fiktívnych či historizujúcich textových kontextualizácií vo *Fotoplastikone* J. Dehnela). Ide o narušenie a sproblematizovanie sociálnych súvislostí, vytvárajúcich pozadie nielen historickej, ale aj rodinnej fotografie, ktoré môže byť spôsobené viacerými faktormi: perspektívou (dlhšieho) časového odstupu, chýbajúcou osobnou skúsenosťou so znázorňovanou skutočnosťou (miesta, mestá, stavby, ulice, prírodná krajinka a pod.) či ľuďmi. Ukončené alebo inak zneistené (v sociologickom význame) rodinné väzby činia podľa Bourdieua z fotografie niečo iné ako jednoznačný sociologický fakt. V tejto spojitosti hovorí o tradícii rodinného „dedičstva“ (*heritage*). Uvoľnenie fotografie od povinnosti spoľahlivej jednoznačnej referencie, alebo inak povedané *immediality*, je dostatočnou motiváciou pre rovnocenné vnímanie fotografie a pohľadnice, a teda vyrovnávanie šance na to, aby rovnako prebúdžali predstavivosť (Barthes, Berger) alebo aby vizuálne obsahy excerpované z nich boli „presunuté“ do iného média, čiže napríklad do literárneho diela a zanechali tak stopu vo fiktívnom príbehu, vo fiktívnej minulosti.

Pohľadnice zo zbierky milovníka Bratislavy a dejepisca Jozefa Hanáka takto poslúžili Pavlovi Vilikovskému ako znak kultúrneho dedičstva rodného mesta, ako vizuálny a zároveň hmotný „zárodok“ na skomponovanie románu z multikultúrneho prostredia Bratislavy, a preto pomenovaného dvojjazyčne: *Silberputzen* a *Leštenie starého striebra* (2006). Vizuálne podmanivé pohľadnice neplnia úlohu ilustrácie, pri najmenšom rozhodujú o čase, mieste a prostredí románu: čas rozprávania (obdobie používania pohľadníc vo formáte portrétovej fotografie, dátumy, signovanie výrobcu a pod.) korešponduje s časom pred prvou svetovou vojnou, keď dnešná Bratislava patrila do geopolitického tela Rakúsko-Uhorska a bola v Európe známa pod názvom Pressburg alebo Pozsony. Obyvatelia dnešného územia Slovenskej republiky patrili v uvedenom období k tým etnickým menšinám v strednej Európe, ktoré sa v rámci monarchie uchádzali o nový politický status, t. j. o status národa. Sociálne prostredie románového deja teda vytvárajú príslušníci rakúskej a maďarskej národnosti a odkazovanie na znalosť slovenského jazyka ako na „kultúrne ne-korektnú“ znalosť sa z tohto dôvodu podobá odkazom na jazyk *vernakulárneho jazyka* (jazyka ulice), známe z jazykovedy či dejín literatúry (Burkhardt).

Toto obdobie praktického používania troch jazykov (nemčina, maďarčina a sekundárne aj slovenčina) v minulosti dnešnej Bratislavy sa v období po nežnej revolúcii roku 1989 a po následnom vyhlásení štátnej suverenity Slovákov roku 1993 stalo príležitosťou na kultúrnu mystifikáciu. A síce geosociálny a historický fakt sa transformoval na kultúrny symbol. Ide o proces vytvárania predstavy o trojkultúrnej Bratislave na základe sociolingvistického faktu trojjazyčnosti Bratislavy. Na základe nej zasa začína v kultúre fungovať sociálna konštrukcia o (údajne historicky funkčnej a nespochybniteľnej) multikulturalite Slovenskej republiky ako geopolitického celku.⁹ Táto kultúrna tendencia nie je v súčasnosti predmetom riadnych analýz a interpretácií, je prítomná skôr latentne a píše sa o nej nanajvýš *implicitne*. Z tohto dôvodu sa aj Vilikovského stratégia javí zložitá a nejednoznačná. Až natoľko, že v uvedenom smere necháva ľahostajnou i literárnu kritiku a asi preto bola zatiaľ recenzentmi prijímaná ako odkaz na dejiny Bratislavy, na tradíciu martyrológie Slovákov v období kultúrnej maďarizácie čiže na prelome 19. a 20. storočia.

Vizuálna podoba románu, teda ilustrácie vyrobené z materiálu zo zbierky pohľadníc s odkazmi na literárny kánon – konkrétne na tvorbu a autobiografiu Hermanna Hesseho – výrazne mieri oveľa hlbšie, a teda k zložitosti identifikácie problematiky individuálnej aj kolektívnej totožnosti subjektov v konkrétnom geopolitickom priestore. Pohľadnice sú súčasťou mimikry autora, zavádzania čitateľa a skrývania vážnej a háklivej problematiky pod rúškom schematických a „nevinných“ obrázkov (už ani tie, podobne ako texty, nie sú „nevinné“). A to preto, že väčšinou sú infantilné a pôsobia skoro gýčovo (roztomilé deti, pôvabné a zvodné ženy, romantické pózy zamilovaných párikov a pod.), klamú dojomom neumeleckých a povestou potupných (pre umeleckú auru) masovo reprodukovovaných umeleckých diel (V. Benjamin) – nemali by čitateľa pomýliť. „Reprodukoványm dielam“ totiž chýbajúcu auru umeleckosti vyvažujú viaceré intertextové a autobiografické nadväzovania – cez meno objektu nešťastnej lásky hrdinu (Hermína), jeho útek zo školy k vojakom, problémy so štúdiom, pofidérne kamarátstvo, alkohol a cigarety, psychické ochorenie v rodine, vzdor voči autorite necitlivého otca, záľubu v hudbe a pod., po fakt písania zápisníka, ktorý je následne niekým ďalším upravovaný, čiže nájdený... (riešenia známe z Hesseho románu *Stepný vlk*).

Vizuálny obsah pohľadníc korešponduje s intertextuálnou poetikou románu a speje k vytvoreniu zosieťovaných vzťahov tak na úrovni zápletky, ako aj jej riešenia: od zápletky románu – detská zamilovanosť do dospelaj ženy – a jej riešenie v podobe hrdinového úteku od školských povinností a rodinných nátlakov k vojakom vedú vzťahy k obrázkom na pohľadniciach (tematická dominanta dobových pohľadníc: mladé ženy, ich krása, módné doplnky či romantické situácie alebo mladé ženy a vojaci, prípadne ranení vojaci – takto, ako zraneného vojnového hrdinu projektuje vo svojich predstavách mladý hrdina sám seba v budúcnosti, čím si vyslúži pred otcom vykúpenie za vzdor a útek). Obrázky zvolené Vilikovským a spôsob grafického znázorňovania čiže umiestnenia popisov (pod nimi, alebo grafické striedanie textu a obrázka na jednej strane), ktoré sú opakovaním fragmentov viet alebo fragmentu pasáže z textu denníka, odkazujú okrem vzťahov na autobiografiu Hermana Hesseho a na jeho literárnych hrdinov (*Stepný vlk* a bildungsroman *Peter Camenzind*) i Hesseho záľube vo výtvarnom umení a zvlášť na jeho známe akvarely, ktoré tvoril k svojej poézii.¹⁰

V tejto súhre textových a vizuálnych kontextov je legitímne považovať román Vilikovského (*Silberputzen* a *Leštenie starého striebra*) s podnázvom *Zápisky kvintána Andreása Pohla, ako ich zostavil a pre tlač upravil on sám*, za polemický zásah autora do chúlостivej i háklivej problematiky (kultúrnych a politických) dejín stredoeurópskeho regiónu a zvlášť otázky identity (témy, ktoré už riešil napríklad v diele *Posledný kôň Pompejí*), a to nielen v dávnejšom historickom období, ale v období „pred“ a „po“ nežnej revolúcii a napokon v súčasnosti, keď sa Slováci začlenili do európskeho spoločenstva.

HYPERMEDIALITA AKO POSTPRODUKCIA¹¹ FILMOVEJ TVORBY A LITERÁRNEHO DIELA

Špecifickým príkladom „presúvania“ vizuálnych, konceptuálnych a zverbalizovaných obsahov z viacerých médií do nového (digitálneho) média je film režiséra Lecha Majewského *Młyn a kríž* (The Mill and the Cross, 2011). Základným, východiskovým obrazom filmu je známa olejomalba Pietra Bruegela *Križová cesta* (Le Portement de Croix, 1564) a kunsthistorické uvažovanie o tvorbe nizozemského maliara a jeho koncepte „zviditeľňovania“ viditeľného podané Michelom F. Gibsonom (The Mill and the Cross, 2001).¹² Prvý záber filmu je digitálnou fotografiou olejomalby, ktorá následne na princípe animácie „uvádza“ do pohybu a života na nej znázornené postavy. Časový úsek rozprávania filmového príbehu vymedzuje jeden bežný pracovný deň maliara a jeden historický deň Nizozemska sužovaného krutosťou a fanatizmom španielskej nadvlády voči nizozemským protestantom. Jeden z takýchto dní „zvečňuje“ alegorická olejomalba. Samotný proces nakrúcania filmu zasa stvárnjuje filmový projekt *The Making of, The Mill & The Cross* by Lech Majewski, ktorý bol predstavený na filmovom festivale ešte pred ukončením Majewského filmu a jeho uvedením do distribúcie.

Dôvod, pre ktorý je tento projekt zaujímavý v rámci uvažovania o remediácii, vyplýva z koncepcie režisérskych práce v ňom realizovanej. Ide o stratégiu a techniku postprodukcie – takto pomenúva režisér a videoartový umelec Lech Majewski svoju prácu počítačového „dizajnéra“ na produkcii filmu *Młyn a kríž*. Je to asi prvýkrát, keď film vzniká z obrazu (a fotografie) nie preto, že obrázky boli uvedené do pohybu, ako pri starých pokusoch o vytvorenie ilúzie pohybu fotografovaných predmetov v priestore pomocou mechanického prístroja, napríklad panoptikum, ale preto, že filmový obraz vzniká v počítačových nelineárnych aplikáciách, no v podobe rizomatickej štruktúry – ako štruktúrovanie hypertextu. Metaforicky (?) tu môžeme načrtnúť analógiu s Aarsethovým kybertextom: postprodukcii, čiže grafické spracovanie fotografického materiálu (napríklad modrú oblohu Majewski fotografoval v Poľsku, Českej republike a napokon použil aj prvky z digitálnej fotografie Bruegelovej olejomalby) a filmového „found footage“ si môžeme predstaviť ako analógiu k textómom, ktoré vytvárajú viacero vrstiev (na jednom mieste je ich až 175!), a ich vizuálnu podobu, pozorovanú na filmovom plátne, ako analógiu k skriptómom.

Predstava o zručnostiach v oblasti *digitálnej techné*, s ktorými narábal Majewski pri vytváraní veľkého množstva vrstiev (digitálnej informácie, digitálnych aplikácií) na zrealizovanie príbehu, nabáda hľadať analógiu v oblasti literárnej tvorby, a teda hľadať analogické riešenie pre dizajnérské spracovanie vizuálno-hudobného hypermediálneho artefaktu *Młyn a kríž*. Nie však v oblasti e-poetry, ale v oblasti analógového projektu, na jeho vytvorenie bola použitá aj digitálna technika (napríklad počítačové editory, aplikácie na počítačové zalamovanie kníh a napokon počítačové tlačiarne) alebo bol koncipovaný v koexistencii s praktikami známymi v rámci súčasnej obrázkovej kultúry.

OBÁLKA, ĎALŠIA VRSTVA PRÍBEHU

Jedným z príkladov bude dielo poľského autora. Próza S. Chwina *Krátky príbeh jedného žartu* (Krotka historia pewnego żartu, 1997) obsahuje až 58 očíslovaných fotografií, ktoré vytvoril autor, a dve, ktoré premostujú text a fotografie na obálke. Zvlášť tieto naráciu rámcujúce fotografie nemajú „len“ ilustratívnu funkciu známu z tradície knižnej ilustrácie, ale menia a manipulujú, čiže ovplyvňujú *vzhľad* aj *význam* (napísaného) textu.

Fotografie z prebalu (je to postava autora, na prvej je Stefan Chwin k čitateľovi otočený chrbtom a tvárou k záberu na rodné miesto a mesto a na poslednej čitateľovi pozerá do očí) – majú za úlohu oživovanie kolektívnej a individuálnej pamäti. Vytvárajú rámec prezentovaného sveta skúseností a predstáv či fantázie. Číslované fotografie umiestnené medzi stranami tlačeného textu majú len vecné popisky: napríklad pomenovania detailnejších záberov na rodné mesto. Vznikali teda z perspektívy pohľadu autora v úlohe *Operatora* (ktorý je na prebale znázornený pre čitateľa – Spektatora – ako postava autora fotografovaná „zozadu“). Popisky pod fotografiami síce naznačujú, že fotografie sú podriadené textu, že im „velí“ text, týkajú sa totiž ním indexovaných miest, sépiová technika však ovplyvňuje predstavivosť čitateľa, znepokojuje a presúva ju tak do minulosti geopolitického priestoru (multikultúrneho Gdanska), ako aj do minulostí detských zážitkov a napokon upozorňuje na súčasnosť (nie je okamžite jasné, či ide o staré alebo nedávno urobené fotografie). Zvláštne fungovanie sépiovej techniky korešponduje s textualizovanými zážitkami mediálnych „stôp“ (tlač, albumy, mapy, švabach), ktoré odhaľuje hrdina na rôznych úrovniach (pivnica, podlažie) a miestach domu (steny detskej izby, na ktorých boli nalepené staré noviny a novinové fotografie) a mimo bytu (v mestskej katedrále, parku, architektúre, mestskej infraštruktúre: na mosadzných poklopoch mestských kanálov, vodovodných kohútikoch, nápisy na uliciach, secesná výzdoba mäsiarstva a pod.). Kultúrnu a psychologickú „cudzotu“ švabachu zjemňuje ušľachtilá sépiová technika fotografií Gdanska, čím autor namiesto z literatúry známej nenávisti k Hitlerovi navodzujú atmosféru osvojovania si kultúrnej diferencovanosti a civilizáčnej priepasti, otvára priestor pre „zdomácnovanie“ a toleranciu voči multikultúrnym vrstvám geokultúrneho priestoru Gdanska – rodného mesta Stefana Chwina (a preto historicky determinovanú nenávisť k Hitlerovi transformuje autor na „osvojovanie si“ navrstvení multikultúrnych dejín/minulosti geokultúrneho miesta).

Navyše sépiová podoba starých aj nových fotografií (sú to aj „rekonštrukcie“ tých istých miest) môže obsluhovať obidva časy (pred vojnou a čas písania románu). A nie je dôležité, či fotografiu znehodnotil čas a bola starostlivo „dotvorená“ (rekonštruovaná ako umelecké dielo) a patinou minulého strategicky prinavracia minulosť (ako v stroji času). Situácia rozprávania je z lingvistického hľadiska „dvojprúdová“: hrdina rozpráva síce z toho istého miesta, „tu“, avšak dnes hovorí jednak o „teraz“ a jednak o „minulom“ („tu“, „minule a teraz“). Fotografie, ako sa zdá, opakujú tú istú pozíciu, a to vďaka sépiovej technike, ktorá v týchto súvislostiach odkazuje tak do minulosti v sebe (Bourdieu), ako aj do minulosti kolektívnej, historickej (ako pozorovanej v starom, už nekvalitnom zrkadle).

Spolupráca autorov (Chwina fotografoval niekto z rodiny, ale aj švédsky fotograf

Cato Lein, ktorý sa špecializuje na portréty literátov) a ich fotografií nie je náhodná, ale dotvára, reorganizuje literárne dielo na princípe „ready-made“. Text opäť podlieha dodatočnému spracovaniu, nielen pomocou verbálneho média, ale aj obrazového, za ktorého pôsobenie a zvyklosti s ním spojené – ako je už tvšeobecne známe – súčasná kultúra vďačí počítačovému médiu. Z hľadiska ukončenosti procesu písania diela zasa môžeme uvažovať o činnostiach „postprodukcie“ knihy, v ktorých participuje „empirický autor“.

Prvá fotografia na obálke – malé okno ozdobené modernistickým rastlinným motívom, ktorý je architektonickým ornamentom väčšieho celku (mestskej vily v Gdansku) – asocjuje cez názov románu *Krátky príbeh jedného žartu* istú žánrovú formu, a to *capriccio*. Malé zdobené okienko pôsobí totiž ako architektonický rozmar, ako element kolážovej „veduty“, ktorá o. i. oživuje praktiky zhromažďovania a podarúvania takých kresieb ako suvenírov z ciest do zahraničia (ktorá spája kresbu reálnej krajinky s fantastickými budovami). Forma „*capriccio*“ sa objavuje aj v odlišných druhoch umenia (hudbe, literatúre, výtvarnom umení). *Capriccio* využíva Chwin ako signál možného zjednocovania príbehu, zblížovania textu a obrazu, alebo inak povedané hybridizovania druhov umenia (v súvislosti s digitálnymi médiami, hovoríme o hypermedialite). Ďalší význam *capriccia* je „vtip“. A ten je raz signalizovaný ako verbálna symbolizácia, inokedy zas vizualizovaný ako fantázia či rozmar, a teda odkazuje nielen na odlišné druhy umenia, na viaceré kódy, ale najmä na slobodné prechádzanie „medzi realitami“, ktoré vytvárajú. Táto stratégia odkazuje na možnosť slobodného prechádzania medzi verbálnym diskurzom a obrazom, na striedanie priestorov nad (gréc. hyper) kódmi a ich nosičmi (médiami), a teda smerom k hypermédiam (k hypermediálnemu artefaktu) – a to všetko kvôli oslobodzovaniu predstavivosti, imaginárnosti a zároveň mysle a reflexie.

Toto smerovanie potvrdzuje voľba už spomenutej fotografie umiestnenej na zadnej strane obálky (autor: Cato Lein) a fotografií, ktoré (modálne) rámcujú rozprávanie príbehu (esej, román, autobiografická reflexia, genologické zaradenie bolo problematické aj pre významného historika a kritika – autora doslovu, Jana Blonského). Fotografie sú v podstate portrétom autora v exteriéri obráteného chrbtom k *Operatorovi*. *Punktum* je pohľad empirického autora – Stefana Chwina, ktorý z prevýšenia na kopčeku pozoruje mestečko, čo nie je len miestom jeho narodenia a detstva, ale i miestom onoho žartu (názov ulice, pri ktorej sa začína dospelý život, nomen omen Vilnius, čiže mesto, z ktorého musel na konci svetovej vojny emigrovať jeho otec, podobne ako stavitelia obdivovaného Gdanska museli emigrovať na západ, čiže do Nemecka). A zachytený časový odstup medzi fotografiami – zmena ročného obdobia – možno odkazuje na čas tvorby, na reálny čas, ktorý potreboval na napísanie textu do knihy. Postava autora je na oboch záberoch k čitateľovi otočená chrbtom – ako v Bachelardovej predstave „pozerania spoza chrbta sveta“ – čitateľ môže pozorovať svet, ktorý preňho vytvára rozprávanie autora (vnútorný svet autora a súčasne reprezentácia pozorovaného, videného sveta). Posledná fotografia, na ktorej je autor otočený tvárou k čitateľovi, sa nielenže otvára dialógu s čitateľom, je preňho aj inštrukciou, aby sa pozrel do vlastnej minulosti a minulosti miesta – geopriestoru, v ktorom žije. Tento obrat k čitateľovi korešponduje aj so „žartom“ naznačeným v názve, a to

v terapeutickom význame „uvolnenia energie“ (smerom von, inak je pre človeka negatívnu, ničivou silou), aký situácii rozprávania vtipu (žartu) pripisuje Freud. A čitateľ bude možno náchylný opakovať postoj autora a preskúmať svoju minulosť – ako fotografiu, ktorá odkazuje na čitateľovu „minulosti v sebe“.

LITERÁRNA „POSTPRODUKCIA“ ALEBO ANIMÁCIA FOTOGRAFIE HOLOKAUSTU

Manipulovanie s fotografiou nie je výsadou digitálnej „postprodukcie“ filmového umenia, čiže jednej z dominant súčasnej kinematografie. Môže totiž poslúžiť ako „softvér“ pre plastické štruktúrovanie narácie. Príklad nachádzame v románe *Krátky príbeh jedného žartu*, v ktorom Stefan Chwin oživuje čitateľove variácie senzuálnych vnemov. Raz to robí cez prizmu lesklých vykachličkovaných povrchov stien a lesklých niklových hákov na mäso, vyčnievajúcich do (modernistického, secesného) priestoru mäsiarstva, do ktorého situuje akciu „inscenovania“ udalostí holokaustu, inokedy cez animáciu obrazov holokaustu známych z mediálnej ikonosféry (filmy, tlač, knihy). Lesk a jas predmetov prezentovaného interiéru nielenže naštartuje proces epistemologickej iluminácie (ktorá odhaľuje podstatu veci; poľská literárna veda, napr. Nycz, sa v takejto súvislosti odvoláva na zážitok epifánie – Heideggerov záblesk bytia), ale paralelne umožňuje konkretizácie (Ingarden), ktoré vznikajú ako zážitok pozorovania/vnímania performatívnej animácie.

Román *Krátky príbeh jedného žartu* bol dobovou literárnou kritikou prijatý ako príklad vysporiadavania sa s historickou minulosťou autora narodeného tesne po druhej svetovej vojne, s priamou skúsenosťou – doba stalinizmu – a sprostredkovanou, čiže vojnou a najmä holokaustom. Práve nepriamu skúsenosť holokaustu prezentuje cez aktualizovanie obrazového média. Dnes už dokázateľne sproblematicovaná ontológia fotografie (Rouille) sa totiž v čase vzniku románu ešte viazala s predstavou „odtlačku“ či „stopy skutočnosti“ (Barthes), a preto fotografia mohla substituovať autorovu (ne)skúsenosť, a zároveň odkazovať na známu (literárnokritickú) premisu o „nemožnosti vypovedať“ o masakrách (skúsenosti a zážitkoch obetí) holokaustu. Tú však potvrdzuje len zdanlivo, lebo fotografiu autor podrobuje úkonom, ktoré metaforicky môžeme pomenovať ako literárna „postprodukcia“ fotografie, aj „neprítomnému“, „nezúčastnenému“ subjektu poskytujúca dojem vnímania holokaustu cez prizmu osobnej prítomnosti – senzuálnej a emocionálnej účasti podobnej situácii „zúčastneného pozorovateľa“ (Pink).

V kapitole románu „Biele kachličky, porcelán, nikel“ Chwin aktualizuje nielen konkrétnu fotografiu, ale aj výstavu fotografií dokumentujúcich „výsledky“ medicínskych experimentov doktora Mendeleho a napokon odkazuje na údajný Goebbelsov film o poprave sprisahancov, ktorí na Hitlera chystali atentát, čiže o ľuďoch Stauffenberga, na mäsiarskych hákoch.

Postprodukcia, manipulovanie s možnosťami transformovania obrazu v digitálnom médiu láka uvažovať o postprodukcii fotografického obrazu v Chwinovom románe ako o príklade včleňovania vizuálneho média do stratégie rozprávania. A to preto, že v uvedenom prípade nejde o ekfrázu fotografie. Prezentovaná fotografia nemohla vzniknúť: po prvé, lebo fotografovanie záverečnej etapy holokaustu bolo ne-

predstaviteľné a nemožné (v Osvienčime bolo už od polovice mája 1940 na príkaz SS-Obersturmbannführera Rudolfa Hößa fotografovanie prísne zakázané s výnimkou fotografií, ktoré sú dnes známe ako *Album Lili Jacob* a pravdepodobne mali slúžiť ako propagandistický materiál), a po druhé, pre stratégiu prezentovania takto „absentujúcej fotografie“ v performatívnej podobe.

Napriek tomu hrdina-rozprávač hovorí o fotografovaní poslednej etapy exterminácie žien v koncentračnom tábore. Aj keby takáto fotografia mohla v Osvienčime prípadne vzniknúť, o aký druh fotografie by išlo? Vzhľadom na zákaz fotografovať by mohla vzniknúť tzv. reportážna *momentka*, literárny rozprávač však navodzuje situáciu záberu cez objektív kamery, ktorým prichádza k priamemu, bezprostrednému očného kontaktu *Operátora* so ženami. Ako by sme teda mohli interpretovať zámer fotografa, jeho rozhodnutie vzdorovať zákazu a napriek istému trestu (a neistému adresátovi) dokumentovať vraždenie či následné používanie mŕtvol? Alebo ide o situáciu voyeurizmu, v ktorej fotograf sleduje ponižovanie žien do poslednej chvíle presvedčených o tom, že musia podstúpiť hromadný kúpeľ?

Kontextom tejto v archívoch „neprítomnej“ (*absent image*) fotografie je pohľad hrdinu (nachádza sa v mäsiarstve v Gdansku, ktoré vyhnaný nemecký majiteľ dizajnoval podľa vybraného vkusu modernistického umenia) na čerstvé kúsky mäsa označené pečiatkou, tie vyvolávajú asociáciu s jeho zážitkom z detstva na fotografickej výstave o Osvienčime. Naivný detský pohľad využíva autor pri popise fotografií, ktoré dokumentovali kruté zásahy „medicínskych“ experimentov do zdravých ženských tiel. Následne ho posilňuje záber na „akciu“ znásilňovania väzenkýň, zdrvených hanbou zo svojej nahoty – rukami sa pokúšajú zakrývať si prsia a ohanbie – pred pohľadom puntičkársky oblečených vojakov SS. (Feministický kontext v tejto súvislosti podsúva predstavu, podľa ktorej sú znásilnené ženy spoluzodpovedné za násilie na nich spáchané. V širších súvislostiach nadväzuje na háklivú problematiku spoluzodpovednosti pasívnych „svedkov“ za holokaust.)

Chwin neopisuje konkrétnu fotografiu, ale najprv vytvára kontext reálií procesu exterminácií (vyzliekanie, strihanie vlasov, stlačenie na malom priestore a primitívne zatváranie dverí – čo verifikujú a potvrdzujú zhromaždené autentické artefakty na výstavách v ešte zachovaných autentických priestoroch Múzea Auschwitz-Birkenau).

Tým oživuje poznatky pestované kultúrou (škola, filmy, knihy), ktoré sú v podstate základom pre zaujatie problematikou, sú *Studium* (Barthes), ktoré funduje kultúrnu komunikáciu či, užšie, vizuálnu komunikáciu. Toto *Studium* pre konkrétnu fotografiu vytvára autor od začiatku kapitoly, od začiatku odkazuje k intenciam „fotografá“, za ktorého musíme pokladať tak predstavu imaginárneho Fotografa, ako aj hrdinu –rozprávača. Striedanie a prenikanie fokalizácií (prezentovanej skutočnosti), vytvorených na ich základe, autor dosahuje pomocou činnosti pozerania do objektívu. Za Barthesom definované *punctum* – čiže gesto prežívanej hanby žien treba pokladať tak ich potupnú nahotu pred *Spektatorom* – rozprávačom, ako aj ich spredmetnenie/reifikovanie v podobe mŕtvol pre príslušníkov SS čiže – *Operátora* (podľa Barthesa v okamihu fotografovania *Operator* môže spredmetniť fotografovaného človeka, zabiť jeho podmetnosť – a preto hovorí o fotografii ako o smrti podmetu). Postoj *Spekta-*

tora autor strieda a zamieňa za postoj *Operatora*. To on rozhoduje o voľbe záberu, *Spectator* však rozhoduje slobodne, ako bude záber interpretovať, čo preňho bude *Studium*, a čo *punctum*. Samotná fotografia (hmotný artefakt) sa prestupuje s reálnym kontextom svojho (eventuálneho) vznikania – teda prítomnosť strážcov, fotoografovanie na príkaz doktora Mendeleho –, čo do popredia stavia úmysel dokumentovania (proti logike skutočnosti, keďže to bolo zakázané, čiže nemožné). Samotná situácia pozerania cez objektív dostáva do popredia zážitok chlapcovho prekvapenia zo ženskej telesnosti, ktorý môže nastať v inom priestore a dnes sa pod vplyvom vpádu odvážnych výjavov ľudského tela do ikonoféry opotrebuje a možno sa z našej kultúry i stráca. Ak Chwin „vytvoril“ fotografiu zakázanú (pre *Operatorov*) v táboroch smrti, tak jej *punctum* nie je len gesto hanby žien potupených nahotou (ktoré si rukami schovávajú prsia a ohanbie), je ním najmä chlapcov údiv z detailov ženskej nahoty, preňho išlo o zážitok sexuálneho vzrušenia a odporu (ktorý nie je individuálny, ale skôr univerzálny). Ide teda o *Spectatora*, ktorý v stretnutí s konkrétnymi výjavmi zažíva nečakané dobrodružstvo sprevádzané pocitmi (afekt). Afekt sprevádza zážitok prekvapenia, šoku, odporu a túžby (pocitová intencionalita pozerajúceho sa – *Spectatora*, Barthes, s. 41) z vydesených a znetvorených z nahých tiel, z odpudzujúcej zdegradovanej telesnosti ako hmoty mŕtveho, rozkúskovaného mäsa. Súčasne je aj udalosťou existenciálneho objavovania sveta cez spoznávanie sexuálnej identity ako súčasti vlastnej identity rozprávača. V jeho prípade šlo o existenciálnu skúsenosť, o existenciálne poznanie, a teda aj sebaopoznávanie, spoznávanie svojej identity.

Z mediálneho hľadiska je inovatívne, že aj túto ďalšiu dimenziu (metamediálna úroveň) autor dopravuje do narácie cez vizuálne impulzy. Sebaopoznávanie, vytváranie identity hrdinu-narátora – tú si predsa človek utvára „voči“ iným ľuďom a nie voči mŕtvolám – má teda symbolický rozmer. Vzťahuje sa k okamihu fotoografovania ako k okamihu prinavracania identity „fotografovaným“ ženám. Týmto gestom Chwin akoby zachránil (ne)reálne existujúce fotografie žien v plynovej komore, smrti žien v koncentračných táboroch. A pritom paradoxne mŕtvolám na okamih vrátil život (podobne rituálom prechodu).¹³

Chwin (profesor poľskej literatúry na Gdanskej univerzite a absolvent umeleckej školy, amatérsky fotograf) spomínanú dvojité fokalizáciu poistuje na úrovni tematickej a kompozičnej. Nielenže navzdory historickým odkazom o zatajovaní udalostí holokaustu nacistami tvrdí, že fotoografovanie (a možno nakrúcanie kamerou) vznikalo na príkaz Mendeleho, ale dokonca odkazuje priamo na známu Ingresovu olejomalbu *Turecký kúpeľ*. Pozorujeme tu dva nadväzujúce aspekty: identita rozprávača a spredmetnenie žien sú v Chwinovom texte zosieťované vzťahmi, ktoré autor pripravil pre čitateľa (ako ďalšieho *Spektatora*), aby vyprovokoval k postrehu, že ide o obnovenie recepcie vizuálnych schém v súčasnej ikonofére. Ženské postavy na olejomalbe predstavuje ako „mŕtvolne“ pôsobiace ženské telá a zavraždené ženy z „absentujúcej fotografie“ ako ženy vzbudzujúce žiadostivosť. Prečo to rozlíšenie, ak išlo len o obraz, ktorý sa podľa názoru Barthesa v prípade umeleckého diela a fotografie nerozlišuje?

Chwin inovatívne využil ontológiu fotografie na rozlíšenie mŕtvol ako reifikovaných žien, živých tiel a ideálu ženskej telesnej krásy. Ingresov obraz *Turecký kúpeľ* je uznávaný kunsthistorikmi ako príklad podmanivého ideálu ženskej telesnosti.

Obrazy ako hmotné artefakty pôsobili v dobe svojho vzniku oveľa zmyselnejšie ako vtedajšie fotografie (odkaz pre *Spektatora*). Je však tiež známe, že Ingres a jeho súčasníci nemaľovali podľa živých modelov a bolo zvykom maľovať podľa „živej“ modelky inú postavu (v reálnej spoločenskej úlohe). Mimetickosť umenia sa vzťahovala na napodobňovanie idey postavy (či alegórie) najčastejšie literárnej, teologickej, historickej a pod. „Absentujúce modelky“ a paralelné „absentujúce fotografie“ poskytujú príležitosť na rozlíšenie aspektov subjektivizácie subjektu v situáciách fotografovania a maľovania obrazu. Totiž „absentujúce modely“ nemohli byť ex definitione spredmetnené. Inak to je v prípade žien na zakázanej a neexistujúcej fotografii. Tá sa zdá vytvorená autorom ako *Studium* na pozadí kultúrnych artefaktov, najmä filmov o holokauste a súčasne je hlasom v diskusii tak o identite zavraždených žien, ako aj o možnostiach stvárňovania holokaustu. Rozhoduje o tom individuálna emócia hrdinu-rozprávača, nie vytvorená deskripciou, ale autentickým, existenciálnym zážitkom zo situácie (pohľad hrdinu-narátora), ktorá odznova mimimalisticky zobrazuje – animizuje – pohyby žien, čo neodkazuje na praktiky percepcie „nehybnej“ fotografie, ale skôr na praktiky filmových záberov v priestore, kde sa situácia fotografovania udiala, alebo sa mohla udiať. Práve toto zopakovanie situácie fotografovania – v prítomnom čase, odohrávajúce sa „za prítomnosti“ hrdinu-narátora – symbolicky prinavracia život zavraždeným aspoň na jeden okamih samotného aktu realizácie fotografických záberov vo chvíli, ktorá odkazuje len do minulosti, do momentu v ktorom boli ešte nažive (do momentu, ktorý je v ontológii fotografie považovaný za prechod na stranu smrti, a nie života). „Zachraňuje“ ženy pred reifikáciou, ktorá bola ich údelom ešte pred smrťou v plynovej komore (kúpeľi), už v okamihu vytvárania fotografie – dokladu, známych väzenských trojzáberov pre vedenie tábora. Dôraznejšie povedané, priamy emocionálny vzťah rozprávača-hrdinu k ženám pozorovaným cez objektív im, naopak, prinavracia identitu a dôstojnosť, ktorú stratili v továrni na smrť. Animizácia situácie nielen aktualizuje náchylnosť súčasnej ikonoféry k animizovaniu obrázkov, ale je základom Chwinovho umeleckého zámeru.

Podobná animizácia je riešením u režiséra filmu *Portrecista*¹⁴ *Ireka Dobrowolského*, v ktorom sú fotografie, ikony holokaustu, podrobené postprodukcii, chvíľkovej minianimácii osôb – mŕtvol – na fotografiách. Filmová postprodukcija využila obdobné riešenie, oživenie zavraždených, ako to zrealizoval aj Chwin. Zdá sa, napokon, že zavraždené ženy žijú, pokým majú šťastie na čitateľa, ktorému sa nezdá cudzie, príliš náročné a zbytočné vnímať obraz, vizualizáciu, fotografiu nielen ako moment percipovania, ikonický znak tábora smrti, a ktorý je najmä „ochotný“ zúčastniť sa predstavy o situácii fotografovania (ako performatívnej udalosti), čiže určitej podoby interakcie s literárnou postavou.

V tejto súvislosti je zásadná otázka, ako modálny rámec historicky determinovanej (cez vizuálnu kultúru a pretrvávajúce tendencie relativizmu) čitateľovej citlivosti bude tieto dva aspekty ovplyvňovať. Oproti starším autorom, ktorí mali osobné skúsenosti s holokaustom, sa Chwin a ešte mladší filmový režisér neobávali uviesť autentické fotografie – zo zapamätanej výstavy alebo návštevy múzea – do kontextu, do vzťahu s tými „absentujúcimi“ a vytvorenými diskurzívne z prvkov „imago-sféry“ súčasnej obrazovej kultúry a napokon nastúpiť na cestu terapeutického vyrovnávania sa

s traumatickými skúsenosťami svetovej vojny (a obdobia komunizmu v Poľsku) ako individú (príslušníci poľskej kultúry). S veľkým strachom zo znesvätenia obetí holokaustu sa potýkal Irek Dobrowolski, keď sa rozhodol „oživiť“, čiže animovať autentické zachované fotografie z Osvienčimu.¹⁵

Všetky tieto rozhodnutia o manipulovaní s fotografickými ikonami Osvienčimu (zobrazenia „absentujúcich“ fotografií, minianimácia archívnych fotografií mŕtvov zavraždených obetí) svojrázne a inovatívne odpovedajú na schematizmus jednak reprezentácií holokaustu v umení a jednak ich literárnovedného a kritického uchopenia. A napokon vychádzajú v ústrety dnešnej ikonosfére a zvykom v oblasti obrazovej kultúry (objavujú sa aj komixové spracovania holokaustu).

ZÁVER

Podľa bádateľov nových médií (Devey, Lister, Kelly a pod.) a napokon z empirického pozorovania elektronického umenia a vizuálnej komunikácie na internete je zrejmé, že dominantou dnešnej obrázkovej kultúry sú pohyblivé obrazy. Jej podobu určujú grafické možnosti digitálnej postprodukcie. Hmotné vymoženosti a obmedzenia digitálnych technológií a spoločenských sietí však zatiaľ rozhodujú o tom, že smer, akým sa uberá kultúra pohyblivých obrazov, nie je pokračovaním kinofilmu – ako to predpokladal Lev Manovich – ale sa prekvapivo uberá cestou animácie. (Lister, s. 236, por. tiež B. Suwara). Najčastejšie ide o animáciu fotografie (najjednoduchším príkladom je záľuba v obrázkoch vo formáte Gif, ktoré boli v roku 2012 vyhlásené za najúspešnejšiu vizuálnu formu na internete). A podrobenie fotografie procesu postprodukcie a animácie je jedným z formátov jej remediácie, ktorá rozmanito zasahuje do oblasti umeleckej a napokon aj literárnej tvorby (a recepcie).

LITERATÚRA

- Bachelard, Gaston. *Nový duch vedy*. Prel. Kristína Korená z franc. originálu *Le nouvel esprit scientifique*. Bratislava: Pravda, 1981.
- Barthes, Roland. *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Prel. Jacek Trznadel *La chambre claire. Note sur la photographie* (Camera Lucida: A Note on Photography). Warszawa: ALETHEIA, 2008.
- Bazin, André. *Film i rzeczywistość* (Film and Actuality). Prel. Michałek Bolesław *Qu'est-ce que le cinéma?* Warszawa: WAiF, 1963.
- Berger, John. *O patrzaniu*. Prel. Sławomir Sikora *About Looking*. Warsaw: ALETHEIA, 1999.
- Bilsker, Richard. *Bergson*. Prel. Peter Sýkora *Bergson*. Bratislava: Marenčin, 2005.
- Jay D. Bolter – Diane Gromola. *Windows and Mirrors: Interaction Design, Digital Art, and the Myth of Transparency*. Cambridge: MIT, 2003).
- Jay D. Bolter – Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MIT Press, 1999.
- Bourriaud, Nicolas. *Postproduction*. New York: Lucas & Sternberg, 2002.
- Bourdieu, Pierre. *Photography: A Middle-Brow Art*. Prel. Shaun Whiteside z angl. originálu *Un art moyen*. 1965. New York: Polity Press, 1990.
- Chwin, Stefan. *Krótką historia pewnego żartu. Sceny z Europy Środkowowschodniej* Gdansk: Tytuł, 1997.
- Cooper, Stephen. Interview with Irek Dobrowolski, director of the film *Portrecista*. „http://www.portrecista.com/3P_interview.html“portrecistaHYPERLINK;

- „http://www.portrecista.com/3P_interview.html“.
- Dehnel, Jacek. *Fotoplastikon* (Photoplastikon). Warszawa: W.A.B. 2009.
- Dobrowolski, Irek, director. *Portrecista* (The Portraitist), 2005. Trailer at: <http://www.youtube.com/watch?v=5TAgpIYJKA>.
- Craig Dvorkin. *No Medium*: Cambridge, The MIT Press, 2013.
- Hesse, Hermann. *Peter Camenzind* (1904). Prel. Ludmila Rampáková a Július Lenko. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 2003.
- Hesse, Hermann. *Stepný vlk* (1927). Prel. Magda Takáčová z nem. originálu *Der Steppenwolf*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 2004.
- Kociuba, Maciej. *Antropologia poznania obrazowego. Rola obrazu i dyskursu w poznawczym ujmowaniu świata* Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2010.
- Martin Lister, Jon Dovey, Seth Giddings, Iain Grant. *New Media: A critical Introduction*, New York: Routledge, 2009.
- Majerek, Rafał. *Pamięć, mit tożsamość* (Memory – Myth – Identity). Krakow: Uniwersytet Jagielloński, 2011.
- Daniel Rourke: *Artist Profile: Nick Briz*, On-line: <http://rhizome.org/editorial/2013/jul/15/artist-profile-nick-briz/>
- Nagody-Zieliniski, Tamara. *Literacki i malarzski kaprys polski „92“*, Poznań: UAM, 1992.
- Nycz, Ryszard. *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. 2wyd. Krakow: UNIVERSITAS 2000.
- Pajączkowska, Agnieszka. “Zdjęcia identyfikacyjne w Auschwitz-Birkenau. Rekonstrukcja i interpretacja praktyk” (Identification Photos from Auschwitz-Birkenau: Reconstruction and Interpretation Practice). Online, *Kultura i historia* (Culture and History). Vol. 20 (2011). <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/2563>.
- Pink, Sarah. *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*. 2nd edition. London: SAGE, 2007.
- Potocka, Maria Anna. *Fotografia. Ewolucja medium*. Warszawa: Aletheia, 2010.
- Rouillé, André. *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Prekl. Oskar Hedemann from *La photographie. Entre document et art contemporain*. Krakow: UNIVERSITAS, 2007.
- Sontag, Susan. *O fotografii*. Prekl. Sławomir Magala of *On Photography*. Krakow: Karakter, 1986. New edition, 2009.
- Julian Stallabrass.: *Photography: A Middle-Brow Art*. In: Ed.: Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon, Dominique Schnapper. *Cold Eye*. Prekl. Shaun Whiteside Polity Press, Cambridge, s. 218
- Vilikovský, Pavel. *Posledný kôň Pompejí*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 2001
- Vilikovský, Pavel. *Silberputzen. Leštenie starého striebra*. Bratislava: Albert Marenčin-PT, 2005.
- Witosz, Bożena. “Ekfrazja w tekście użytkowym – w perspektywie genologicznej i dyskursywnej. *Teksty Drugie*. Vol. 1-2 (115-116), 2009.105-125.
- Ewa Grzadek: http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/mikolaj-smoczynski
- pohľadnice: <http://www.national-geographic.pl/uzytkownik/publikacje/pokaz/darka/historia-pocztowek-cz2/>
- Julian Stallabrass: http://www.courtauld.ac.uk/people/stallabrass_julian/pdf/bourdieu.pdf
- Hermann Hesse akwarely: http://www.ludorff.com/de/artist/hermann_hesse/work/sommer_wird_alt

POZNÁMKY

- ¹ Jednou z dilematických otázok konceptu remediácie je fakt, že čisté médiá, ktoré by mali podliehať procesu remediácie v praxi neexistujú, vždy totiž ide o súčasne pôsobenie viac než jedného média, čiže o mixovanie médií.
- ² Porov. Ewa Gorządek, http://www.culture.pl/baza-sztuki-pelna-tresc/-/eo_event_asset_publisher/eAN5/content/mikolaj-smoczynski
- ³ Angl. aj *removings*, v poľštine „zdjęcie“ je nielen alternatívnym, hovorovým pomenovaním pre fotografiu, ale znamená aj odstraňovanie niečoho, „dávanie dole“ – napríklad zaznamenať na papieri atramentom odtlačky prstov či odstrániť portrét bývalého štátnika zo steny a pod. Takéto narábanie s obrazom pripomína experimentovanie so „stopou skutočnosti“, o ktorej v súvislosti s fotografiou uvažoval Barthes.
- ⁴ Daniel Rourke|Mon Jul 15th, 2013: *Artist Profile: Nick Briz*. <http://rhizome.org/editorial/2013/jul/15/artist-profile-nick-briz/>
- ⁵ <http://www.fotoplastikon.stereos.com.pl/fotoplastikon/index-pl.html> Najznámejší ručný stereoskop pre dvojité fotografie objavil v r. 1861 Holmes.
- ⁶ Julian Stallabrass. *Photography: A Middle-Brow Art* by Pierre Bourdieu with Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon and Dominique Schnapper. Translated by Shaun Whiteside. Cambridge: Polity Press s. 218.
- ⁷ <http://www.national-geographic.pl/uzytownik/publikacje/pokaz/darka/historia-pocztowek-cz2>
- ⁸ Obsahujú pre súčasníka sociologickú informáciu, sú sociologickým faktom, ako to navrhol Bourdieu v kontexte vnímania fotografického materiálu sociologickým výskumom. Por. Pierre Bourdieu http://www.courtauld.ac.uk/people/stallabrass_julian/pdf/bourdieu.pdf
- ⁹ Na podobný mechanizmus pôsobiaci v období rodiacej sa túžby po existencii slovenského národa upozorňuje v podrobnej analýze procesov mytologizácie obdobia národného obrodzenia R. Majerek (2011, 52).
- ¹⁰ http://www.ludorff.com/de/artist/hermann_hesse/work/sommer_wird_alt
- ¹¹ „The prefix „post“ does not signal any negation or surpassing; it refers to a zone of activity. The processes in question here do not consist of producing images of images, which would be a fairly mannered posture, or of lamenting the fact that everything has „already been done,“ but of inventing protocols of use for all existing modes of representation and all formal structures. It is a matter of seizing all the codes of the culture, all the forms of everyday life, the works of the global patrimony, and making them function. NICOLAS BOURRIAUD. POSTPRODUCTION. CULTURE AS SCREENPLAY: HOW ART REPROGRAMS THE WORLD, s. 18.
- ¹² Michael Francis Gibson *The Mill and the Cross*, published by Acatos, Lausanne, in 2001 is a study of Bruegel's painting, *The Way to Calvary*. The Author came to Canal Académie's recording studio to tell us about his research on this work. <http://www.canalacademie.com/ida2849-The-Way-to-Calvary-by-Pieter-Bruegel.html>
- ¹³ Za týchto okolností dochádza k prekročeniu paradigmy fotografie ako obrazu a do popredia sa dostáva situácia fotografovania s jej antropologickými a existenciálnymi aspektmi. K podobným záverom dospela aj Anna Pajaczkowska, ktorá analýzou situácie vznikania známych a archivovaných väzenských fotografií v Auschwitz-Birkenau ako performatívnej akcie, čiže analýzou odlišnosti vzhľadu väzňov na prvom, druhom a treťom zábere (známe ikony táborových fotografií) dospela k záveru, že samotný akt fotografovania sprevádzala intenzívna skúsenosť straty osobnosti a identity, reálnej smrti väzňa ako podmetu.
- ¹⁴ *The Portraitist*: [www.HYPERLINK „http://www.portrecista.com/3P_interview.html“](http://www.portrecista.com/3P_interview.html)portrecista HYPERLINK „http://www.portrecista.com/3P_interview.html“[.com/3P_interview.html](http://www.portrecista.com/3P_interview.html)
- ¹⁵ Podobnou cestou netradičného osvojovania si traumatických skúseností ešte výraznejšie a razantnejšie postupoval výtvarník Zygmut Libera v známej manipulácii s novinovými fotografiami, o. i. aj fotografiami väzňov z Osvienčimu. Autentické fotografie z doby oslobodzovania tábora Libera doplnil – na princípe postprodukcie – o pohodlné a honosné oblečenie (napríklad drahé kožušiny) alebo mäkké deky, vylepšoval vzhľad zachytených väzňov úsmevom, krásou a výrazom šťastia. <http://www.rzeczpospolita.pl/pliki/kultura/libera/libera1.swf>

REMIEDIATION AS MANIPULATION OF THE IMAGE (ON THE EXAMPLE OF PHOTOGRAPHY)

**Remediation. Immediality. Hypermediality. Post-production. Animation.
Literary Work. Photography.**

Photography is considered to be an old media, that remediated into the digital medium. Bolter and Grusin do not disapprove of the gesture of using new media within the old (subversive acting). The study presents this tendency on the example of specific literary works (from the current Polish and Slovak literatures), in which strategies of narration are obviously “discovered” by the authors under the influence of today’s image culture. Strategies of handling the photography used by the authors prove the fact that even the writers manipulate with the image in different ways. Modal framework of this kind of literary manipulation the photography is – surprisingly, like in the case of visual media – animation of the image.

*Mgr. Bogumiła Suwara, PhD.
Ústav svetovej literatúry SAV
Konventná 13
811 03 Bratislava
bsuwara@gmail.com*

Táto štúdia vychádza v rámci grantového projektu VEGA 2/0182/10 Text na internete ako jav (r)evolúcie kultúry.