

Hrabušický, Aurel – Macek, Václav: SLOVENSKÁ FOTOGRAFIA 1925 – 2000. Moderna – postmoderna – postfotografia. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2001. 466 s.

Poznámky na okraj veľkej a reprezentatívnej publikácie s nemalým časovým posunom od jej vydania a od výstavy, ktorú táto publikácia sprevádzala, ako aj s kompetenčným posunom-odstupom voči jej téme vyžadujú si niekoľko predbežných vysvetlení takéhoto záujmu. Je to aj pre laického záujemcu z paralelnej umeleckej oblasti ťažko prehliadnuteľná organizačná a publikačná aktivita prof. V. Maceka v oblasti vizuálnych umení; je to dlhé roky priateľsky a s úžitkom sledované vecné a múzické písanie A. Hrabušického, ktoré, či už autonómne alebo ako textový dvojník výstavných projektov a podujatí, prináša priame alebo diskkrétne podnety aj pre čítanie a výklad literatúry (prinajmenšom šesťdesiate a sedemdesiate roky, resp. vtedajšia situácia, hodnotovo pretrvávajúce podoby a výkony poézie, M. Rúfus, I. Laučík atď.). Je to ďalej vecná okolnosť, že dejiny slovenskej fotografie od A. Hrabušického a V. Maceka patria do sledu, aký od deväťdesiatych rokov voľne, pri všetkej vzájomnej rôznosti tvoria dejiny slovenského filmu, slovenského výtvarného umenia 20. storočia, slovenského divadla v 20. storočí. Ak v tomto výpočte nie sú dejiny slovenskej literatúry 20. storočia ako celku alebo dejiny literatúry od r. 1945 po súčasnosť, ako kritický podnet a námet je to ponad možnosti príležitostných recenzných poznámok; dá sa však poznamenať, že zložito vrstvené čiastkové poznatky, podnes fungujúce pojmové štruktúry a celkové významovo-výkladové predznamenanania aj popri všetkých otrasoch, premenách, „demonťazoch“, problematizáciách, nedomyslenostiach-nedopovedanostiach ešte vždy vrhajú a budú vrhať ambivalentne veľký tieň, čo spolu s vecným vedomím otvorených a nevyjasnených otázok robí totiž vždy nevyhnutný „decizionizmus“ písania zoči-voči „veci“ a jej poznaniu v porovnaní so spomenutými paralelnými oblasťami

predsa asi len ťažším – zároveň však aj pri všetkom „sokratizme“, diskkrétne performatívnej dramatickosti „vedenia-nevedenia“ v oblasti „vecí ľudských“ v poslednej inštancii tvrdo platí, že ako skutočne „pochopené“ a „poznané“ funguje len „veci“ primerane „napísané“... Ak výkladu slovenskej fotografie je predostreté želanie, aby bol vnímaný „aj ako rodinný fotografický album, rodinou je však v tomto prípade celé Slovensko, fotografované takmer počas celého storočia“ (A. Hrabušický), tak podanie a výklad slovenskej literatúry 20. storočia sa nedá odmyslieť od potenciálnej „rodinnej knižnice“ – v zmysle kánonu, kultúrnej reprezentatívnosti a faktickej dostupnosti, edično-výkladovej vybavenosti a literárno-výkladového sprostredkovania, primeranej kultúrnej prezentácie...

Internacionálnosť média, paralelný anglický preklad textu, pracovné konexie autorov, výrazne medzinárodná povaha prevádzky okolo umeleckej fotografie viedli k pochopiteľne značnému kritickému ohlasu publikácie; recenzné poznámky nemienia ho dodatočne rozširovať o ďalšiu drobnú márnú položku, ale chcú skôr cez fragmentárnu osobnú skúsenosť naznačiť možný dosah vizuálnej sféry, predovšetkým a konkrétne fotografie, pre prácu s literatúrou.

Je to aj po veľa rokoch od skončenia strednej školy občas obnovovaný kontakt s čítankou z r. 1969 pre jej záverečný ročník, zachytávajúcou literatúru od r. 1945, čítanka bola textovým pendantom len krátko pedagogicky použíwanej učebnice povojnovej literatúry od M. Tomčíka z r. 1969. Vizuálnu paralelu alebo priamo vizuálny komentár k literárnym ukážkam tu tvoria ukážky zo súdobej ilustračnej tvorby J. Mudrocha, L. Gudernu, V. Hložníka, M. Čunderlíka atď. alebo scéna z filmu Panna zázračnica. Zaujímavejšie a prekvapivejšie pôsobí výberom a rozsahom sled ukážok zo súdobej voľnej tvorby – A. Brunovský, A. Barčík, M. Čunderlík, A. Klimo, M. Laluha, M. Paštéka, R. Krivoš, J. Mudroch, P. Matejka, E. Šimerová-Martinčeková, L. Guderna, J. Filo, R. Uher, J. Jankovič, V. Kompánek

atď., vždy s informatívnou a neraz aj inšpiratívnu charakteristikou. Keby čítankovému podujatiu bola dopriata rozšírenejšia reedícia, iste by si na jeho stránky našli cestu aj ukážky z „neklasickejších“ prejavov vizuálnych umení šesťdesiatych rokov, ako A. Mlynářík alebo S. Filko. Už len retrospektívnu utópiu bolo by rozširovanie hypotetického výpočtu zo šesťdesiatych rokov do sedemdesiatych rokov – J. Koller, V. Popovič, J. Meliš, V. Havrilla, D. Tóth, V. Kordoš, Ľ. Ďurček... Relatívne priaznivá konštelácia rýchle a náhle pominula, a tak nielenže mladý adresát v pedagogickej prevádzke nikdy nič podobného do ruky nedostal, ale ani v kultúrnoreprezentatívnom žánri antológií sa nič takého nezopakovalo. Dôsledkom je pretrvávajúca vizuálna chudoba a priamo metodická nenápaditosť, s akou bývala a býva predkladaná v pedagogickej a vôbec kultúrnej komunikácii povojnová a široko chápaná súčasná literatúra – aj napriek ilustračnému bujneniu sedemdesiatych a osemdesiatych rokov (v dobrom i zlom) a otvoreným možnostiam deväťdesiatych rokov v rekonštrukcii, výstavnej prezentácii a dokumentovaní vizuálnych umení nedávnych desaťročí; akoby tieto potenciálne paralelné „svety“ o sebe nevedeli, alebo ani vedieť nechceli.¹ (Keďže mal som možnosť podieľať sa v zostave R. Bílik, E. Jenčíková, J. Juráňová, J. Pašteková, Z. Prušková, P. Zajac na pedagogicky koncipovanej antológii Čítame slovenskú literatúru I, II, III, ktorá začiatkom deväťdesiatych rokov bola pôvodne pripravovaná pre

SPN, vyšla však inde a neskôr v r. 1997 a 1998, pričom, pochopiteľne, okolnosti nedovoľovali ani pomyslieť na vydanie masovejšie, čo by z publikácie urobilo bežne dostupnú alternatívnu čítanku nielen pre potreby pedagógov, ale aj pre študentov medzi strednou a vysokou školou, a hlavne na vydanie graficky, resp. výtvare veľkorysejšie, patrí sa mi k téme prezentácie povojnovej slovenskej literatúry azda osobne dodať, že v role spoluzostavovateľa človeku sa po „povinných cvikoch“ pri textoch vyberaných a komentovaných „con amore“ neraz doslova v podobe „nutkavých predstáv“ vynárali ich možné výtvarné paralely – so smútkom, že asociácie a príležitosť sa už nemusia zopakovať alebo vrátiť...)

Je to spomienka na viaceré podujatí v bratislavskej Trnávke, kde v miestnom Spoločenskom dome doslova „na okraji“ oficiálnej mestskej kultúrno-osvetovej prevádzky V. Macek a A. Hrabušický v osemdesiatych rokoch pripravovali a uvádzali výstavy slovenských fotografov, alebo hostili podujatia pripravené brnianskym historikom fotografie a kurátorom A. Dufekom. (Samotná Trnávka ako bratislavská periféria štvrt' zhodou náhod stala sa „hrdinom“ sociografickej literatúry faktu I. J. Marku Dornkappel – predmestie troch jazykov z r. 1938, ktorej súčasťou sú aj autorove fotografie relevantné v súvislostiach slovenského alebo československého sociálneho dokumentu tridsiatych rokov.) Zmĺknutí alebo príznakovo, „neštandardne“ komunikatívni ľudia a „kreatúrálne“ výjavy z ústavov sociálnej starostlivosti zachytávané J. Sedlákom, aj slovné komentované fotografické dokumentovanie príbehu otca s dcérou zo sproblematizovaného vzťahu-manželstva od I. Hoffmana, Ľ. Stachovo trepezlivé štúdium „bytia“ ľudí v „čase“ 20. storočia, ich obnažovanie v doslovnom zmysle i v zmysle ustaľujúcej charakterovo-vekovej „fenomenalizácie“ – tieto možno náhodné, možno exemplárne skúsenosti s fotografiou viedli človeka k otázkam, kde v aktuálne čítanej slovenskej literatúre nachádzať obdobne diskrétnu citlivosť (iné slovo ani vtedy, ani dnes sa tu neponúka). Do

¹ Význam dobre volenej ilustrácie-výtvarej reprodukcie nielen pre antologické žánre, ale aj pre odborné, akademické alebo esejistické písanie predviedlo pre mňa aj v dobovo charakteristickej „šedivej“ typografii vydanie práce E. Balcerzana *Poezja polska w latach 1939 – 1965* z r. 1984, kde autorove úvahy o „lyrických stratégiách“ („účastníka“, „svedka“, „korešpondenta“, „agitátora“, „pacienta“, „archipoetu“) sprevažovali ukážky z tvorby T. Kantora, A. Szapocznikovej a ďalších umelcov.

potenciálne nových, obohacujúcich významových súvislostí sa tak začali pre človeka osobne dostávať viaceré pasáže prozaických textov P. Vilikovského alebo D. Duška, poézie Š. Strážaya alebo aj I. Štrpku.

Aj pre laického záujemcu z paralelnej umeleckej oblasti fotografia sama osebe poskytuje vizuálne skratky, analogicky voči šťastne nájdeným idiomom v umeleckých, esejistických alebo teoretických textoch. Môže to byť fotografia V. Malíka z r. 1940 s tradične malebnou plťou a pľtíčkami prepúšťanými cez technicky strohú konštrukciu hydrocentrály v Ladcoch ako vizuálna skratka paradoxov slovenskej modernizácie. Môže to byť fotografia K. Kállaya z r. 1947 s práve remontovaným alebo demontovaným vývesným štítom s nápisom Moderna nad obchodom alebo skôr pohostinským zariadením ako bizarne humorný transparent vecí čoskoro fatálne nadchádzajúcich. Mocensky brutálne ukončenie nádeje šesťdesiatych rokov reportážne vystihuje dobre známa fotografia L. Bielíka 21. 8. 1968 Bratislava s mužom s obnaženou hrudou pred okupačným sovietskym tankom na Šafárikovom námestí. Avšak životne-významové podhubie, možnosti a sny vlastnej generácie šesťdesiatych rokov, vôľu k akčnému seba-predvedeniu „transfiguruje“ fotografia P. Hudca-Ahasvera do skupinového portrétu mladých ľudí v ateliéri v štýle alternatívnej umeleckej komunity (vďaka šťastnej ruke dostala sa táto fotografia na obálku publikácie V. Maceka Slovenská fotografia šesťdesiatych rokov, ktorá sprevádzala rovnomennú výstavu v bratislavskom Dome umenia v r. 1990) pripravenú A. Hrabušickým a V. Macecom; fotografia akoby odkazovala na Pannu zázračnicu – textovú (jestvujúcu vo viacerých verziách) i filmovú s tými všetkými ateliérmi, garsoniérkami, privátnymi, internátnymi, eroticko-sexuálne využitými univerzitnými kabinetmi, vinárenským fluidom atď. a zároveň poukazovala na utopizmus umenia, komunikácie, lásky, telesnosti, ktorého líniu do sedemdesiatych a osemdesiatych rokov predlžoval torzovitými „písачkami“ práve D. Tatarka... Môžu to byť nielen výstiž-

né vizuálne skratky dejinných zlomov, udalostí, situácií, dobových tendencií, ale aj fixujúce predvedenia podstatných rámcov, v ktorých sa odohrávajú naše životy – bežne, anonymizovane a samozrejme bez toho, že by sa tieto rámce museli stať výslovnou temou. Situácia a kontext „človeka na ulici“ (toto spojenie sa ponúka aj vďaka „ne-benkovsky“ civilnej mužskej figúre od M. Benku na obálke rovnomennej zbierky próz I. Horvátha z r. 1928) s rozpätím od solidnej meštianskej prechádzky cez dejinne a kultúrne zrejme končiacie „flanérstvo“ až po sociálnu exklúziu, anómiu, „polosvet“, „podzemie“, „dno“ môže sa decentne metonymizovať do mestského exteriéru, meteorologickej nevládnosti, hry svetla a tieňov alebo tmy, ako na fotografii Š. Tamáša Bratislava – Dunajské nábrežie z r. 1936, čo na výstave slovenskej fotografie 20. storočia v SNG v r. 2001 bola pre mňa jedným z početných privátnych objavov (v dejinách reprodukovaná nie je, ale v texte ju komentuje A. Hrabušický). Rovnako je to cyklus L. Foltyna z Viedne tridsiatych rokov: architektonické celky alebo výrezy z centra či periférie, svetelné reflexy reklám alebo osvetlenia v kanáloch, výklady, dopravné prostriedky, plagáty, ľudia pred výkladmi, na prechádzke... (porov. monografiu I. Mojžišovej Fotografické etudy Ladislava Foltyna, 2002). Voľné asociácie potom nevedú ani tak k úsiliam o slovenskú prozaickú alebo básnickú urbanitu medzi vojny, ako skôr k náhodným synekdochám lektúr – román E. Kästnera Fabian z r. 1931 s obrazom weimarského Nemecka medzi vecnosťou a karikatúrou, naba-stravujúcou dekadentnou hektikou a nadchádzajúcou katastrofou (isteže, pre ne-germanistu k sugescii tu prispievajú aj doslovy J. Stříteckého k českým výberom Kästnerových próz a básní) alebo ešte väčšmi zrkadlovo preludové, exultantstvom „ozvláštnené“ poviedky a romány medzivojnového ruského Berlínčana V. Nabokova.

Môže to byť však aj anonymná fotografia, mimo kánonu dejín fotografie, z privátnych albumov alebo máp. V prílohe k výberu

prác J. Mukařovského Studie z poetiky (1982) jedna takáto fotografia ma pred časom zaujala – ako možná ilustrácia k inšpiračným predpokladom slovenskej umeleckej a vedeckej avantgardy. Na fotografii z r. 1934 vidieť J. Mukařovského so Z. Zguriškou, V. Nezvalom a R. Jakobsonom pri výlete na Bradlo. Zúčastnených tu predstavovať netreba. Z. Zguriška, nastupujúca vtedy dráhu úspešnej spisovateľky v regionalisticko-humoristickom žánri, vnáša do pánskej výletno-vychádzkovej spoločnosti prvorepublikovú ženskú eleganciu. Subtílnejšiu alebo sublimovanejšiu podobu Z. Zgurišky záujemcovia o moderné umenie môžu poznať skôr z jej portrétu od J. Šímu z r. 1933 (porov. monografiu F. Šmejkal Josefa Šíma, 1988) než z jej vlastných textov; možné „uhorskorapsodické“ črty prekresľuje „more barbarico“ zasa „Zuzke Zguriške“ venovaná báseň L. Novomeského Čardáš (zo zbierky Romboid z r. 1932). Bradlo, mohyla spolutvorcu československej štátnosti M. R. Štefánika, monumentálne memoriálne dielo stredoeurópsky relevantného D. Jurkoviča, ako miesto a pozadie fotograficky fixovaného stretnutia dovoľuje v dnešnej retrospektíve vidieť toto možno náhodne spoločenské stretnutie aj ako synekdochu-anticipáciu čoskoro aktuálneho stretnutia českého štrukturalizmu, jeho internacionálneho krídla, českej básnickej avantgardy a slovenskej prvorepublikovej literárnej a spoločenskej kultúry iniciovanej alebo aspoň výrazne profilovanej práve medzivojnovým dvadsaťročím. – Pointou hypotetického vizuálneho radu k slovenskej vedeckej a umeleckej avantgarde by mohla byť koláž od O. Čepana, možno priamo z jeho cyklu „dejín slovenskej literatúry pre hluchonemých“, bolo ju vidieť v osemdesiatych rokoch v jednej z kancelárií literárnovedného pracoviska na Konventnej ul. – pocta slovenskému štrukturalizmu, resp. Vedeckej syntéze, s dominantami vtedajšej vedeckej Bratislavy v podobe Univerzity Komenského a Univerzitnej knižnice, prípadne aj s ďalšími architektonickými výrezmi, hlavne však s portrétmi ruských a českých inšpirátorov, ako aj domácich slovenských protagonistov.

V súvislosti s literatúrou bývala a býva fotografia angažovaná na spôsob portrétnej galérie vybraných spisovateľov v učebniciach, dejinách, kultúrnoreprezentatívnych publikáciách alebo dokonca aj v kalendároch. Nejde tu však teraz o takéto fungovanie, s obľubou a spontánne dotvárané žiakmi aj bez povedomia o M. Duchampovom flirte s Monou Lisou. – Zrejme medzi objednanou úžitkovou dokumentáciou a voľným umenotvorným rozohrávaním možností oficiality a privátnosti, seba-predvedenia a pristihovania osciloval rozsiahly cyklus fotografií slovenských spisovateľov od T. Huszára z osemdesiatych rokov, dostupný dnes čiastočne v publikácii Portréty (1995). Zaujímavé pre čítanie a výklad literárneho diela, pre „ilustračné“ priblíženie jeho autora sú situácie, keď predpokladané alebo rekonštruované „sémantické gesto“ akoby sa premietlo aj do „fyziognómie“, „figúry“ či obklopujúcej „vecnej konfigurácie“. Pred časom sa takto pre mňa dostali do konfrontácie fotografie dvoch mladých básnikov konca päťdesiatych a začiatku šesťdesiatych rokov – M. Rúfusa od M. Martinčka a Ľ. Feldeka od B. Puskailera.² Kým Ľ. Feldek aj ako básnik zapadne medzi charakteristické postavy alebo hrdinov šiesteho decénia z repertoáru B. Puskailera s rozpätím od karikatúristu a humoristu M. Vaneka po hokejistu J. Golonku, zjav M. Rúfusa (či už cez optiku M. Martinčka alebo mimo nej) ani pri najriskynejších „eidetických variáciách“ týmto smerom „podstata“ nepustí... Medzičasom pribudol ďalší drobný „nálež“ tohto typu – fotografia mladého J. Johanidesa od I. Matejku z r. 1962 (je reprodukováaná v monografii Ľ. Mrenicovej Ivan Matejka z r. 2002), podľa nej by J. Johanides mohol celkom uspokojivo o niekoľko rokov neskôr alternovať doktorú z postáv vo

² Mal som príležitosť dotknúť sa ich v recenzných poznámkach na okraj publikácie Hrabušický, A. – Pauer, M.: Martin Martinček, Slovenská literatúra, 2001, č. 1; tam je aj viac o pracovnom geste a profile A. Hrabušického.

filme D. Hanáka 322. V bratislavskej fotografickej galérii Profil na Prepoštskej ul. niekedy začiatkom roka 1998 na náhodne navštívenej komornej výstave dovtedy zväčša nezverejňovaných portrétov osobností z archívu K. Kállaya to bol „nálež“ vzácne patinovaný – portrét I. Krasku: klasič z profilu, prísne spoločensky oblečený, ibaže na výrazne rezanej tvári básnika-seniora zrejme v deň fotografovania kontrastne voči spoločenskej úprave neholenej bielej subtílne starecké strnisko náhle zasiahlo návštevníka (doslova „punctum“ v zmysle R. Barthesa), návštevníka, ktorý si vedel v pamäti vybaviť možno práve vtedy aktuálne básnikovo oscilovanie medzi „posledným rántaním“ a veršami: „Ó, pozdná láska moja, / ó, láska šialená (...) No prečo ma tak stále, / tak ťažko, ťažko muží – / že môžem ťa mať iba v očiach / a nikdy nie v náručí? ...“

Celá rozmanitosť, z ktorej laický záujemca môže skusmo čerpať svoje paralelné inšpirácie – na základe predchádzajúcej výstavnej, kritickej, historiografickej práce zainteresovaných účastníkov, v dejinách A. Hrabušického a V. Maceka je predvedená a usporiadaná vďaka zásadnému, skoro až chirurgickému rezu, oddeľujúcemu fotografiu ako intencionálne a fakticky umelecké riešenia a výkony od jej pestrého fungovania v kultúre, médiách, komercii atď. Bez odvahy k takémuto rezu, čo nemá v prvom rade metodicky deklaratívnu povahu, ale osvedčuje sa až následne akoby ilumináčnými alebo šťastne samozrejmými rozlíšeniami, zisteniami a postrehmi, nedala by sa práca v historiografickom žánri zvládnuť prakticky a stratila by svoje oprávňujúce vecné jadro. Isteže, historiografický žáner v nevyhnutnej miere pracuje so spoločensko-kultúrnymi rámcami, inštitucionálno-profesionálnymi rámcami, generačno-skupinovou diferenciaciou, potenciálnymi alebo preukaznými nadnárodnými inšpiráciami a súvislosťami, ťažisko má však v exponovaní hodnotovo pretrvávajúcích dobových námetových okruhov, poetík a techník, autorských gest a výkonov v podobe konkrétnych fotografií. Samotné písanie sa potom pohybuje medzi múzickou

deskripciou, ktorú môže spolu-absolvovať čitateľ na báze reprodukováných diel, evokujúcou interpretáciou väčších celkov alebo súvislostí a operatívnym usporadúvaním ponúkajúcej sa alebo vnucujúcej sa rozmanitosti.

Za rozsiahle vecné poučenie, za predvedenie miestami až metodickej rozhodnosti vo vymedzovaní traktovanej látky a predovšetkým za podnety k „dennému sneniu“ nad paralelami textov a fotografií záujemca z oblasti literatúry môže sa autorom len neúmerne odvdáčiť pripomienkou esejistickej pasáže, kde v literárnych a kultúrnych súvislostiach bizarne sa vynoril fenomén fotografie: je to úvodná esej od B. Kováča k antológii slovenskej poézie 19. storočia Rozpätie krídel (1975), vybraný synekdochický detail funguje tak trochu analogicky, ako keď v „prolegomenách k dejinám slovenského nadrealizmu“ pri hľadanií slovenského pendantu k dadaizmu vynoril sa B. Kováčovi v role dadaistu „o sebe“, ale nie „pre seba“ J. Maliarik spisujúci na veľkolevárskej fare za 1. svetovej vojny mierové výzvy bojujúcim imperátorom a impériám: „Rok 1904. Civilizovaný svet už začal vedecokotechnickú revolúciu. Einstein rozpracúva špeciálnu teóriu relativity. Formujú sa prvé umelecké avantgardy. Vtedy sa už narodili vrstovníci Clementisa a Novomeského, z ktorých podaktorí možno neskoršie pracovali na výstavbe prvej atómovej elektrárne. (...) Vtedy sa na Kysuciach stala tá neveriteľná vražda. Bolo suché leto, šírili sa požiare. Medzi zúfalým ľudom sa začalo povrávať, že po dedinách chodia čierni ľudia a ‚skielkami‘ podpaľujú humná. Keď na Kysuce zavítal akýsi turista s fotoaparátom, začali biť na poplašný zvon, pobláznený dav utĺkol chudáka fotografa na smrť. Preto, lebo mal pri sebe ‚skielka‘.“ (Isteže, pre možné, rétoricky efektne využitie aspoň v podobe poznámky pod čiarou vec si treba spresňujúco overiť v dobovej „čiernej kronike“.)

Primeranejším, ale náročnejším odvdáčením sa bolo by evidovanie motiviky a funkcií fotografie v literárnych textoch, siahalo by prinajmenšom od satiricko-pamfleticky posu-

nutého profesného voyeurstva fotoreportéra v próze L. Mňačku Ako chutí moc z r. 1968 cez kriminalistické fotografie v rukách vyšetrovateľov v prózach P. Vilikovského a ich zdržanlivo zamyslené komentáre k nim až po lyrické rituály „trúchlenia“ nad relikviami minulosti alebo po fenomén fotografií na náhrobkoch v „cintorínskej poézii“; pochopiteľne, ideálnym úbežníkom teoretizujúceho zvládnutia veci je napr. zasadenie fotografie do problematiky „memoria fantastica“, ako to urobila R. Lachmann v česky dostupnom súbore štúdií Memoria fantastika z r. 2002; exponovanie témy fotografie v literárnych textoch – v priesečníku moci, dejín, pamäti, vyhladzovacích a zahladzovacích manipulácií – predviedla s príslušnými akademickými náležitosťami širšej teoretickej diskusie nemecká bohemistka a slovakistka U. Rassloff v štúdií Fotografia u Kunderu v zborníku Česká a slovenská literatúra dnes, Praha – Opava, 1997.

Aj keď fotografia vstupuje do zložitých, dnes teoreticky hojne exploatovaných súvzťažností „obraz“ a „slovo“, „figúra“ a „diskurz“ atď. na jednej strane a postavenie-chápanie „mimesis“ v umeleckej literatúre na strane druhej môže sa javiť ako komplikované, problematické, zrkadlovo labyrintické, jednako len fotografia poskytuje „svedecky“ pre prácu s literatúrou viditeľný svet v jeho rozmanitých podobách medzi „pretrvávaním“ a zmatnievaním – „pomíňaním“, „pamäťou“ a „zabúdaním“³. Ak tu úvahy majú prerásť z „denného

snenia“ nad paralelami do sústavnejšej práce, tak nevyhnutne vstupuje do hry potenciálna „porovnávací poetika“, ako sa totiž majú na tematickej úrovni krajina, prostredie, interiér, exteriér, ľudia-figúry, tváre-portréty, vecné konfigurácie, asambláže, zátišia atď. k tematickým celkom prostredia, diania, postáv, ďalej na úrovni podania seba-vyjadrenie, účasticstvo, voyeurstvo, dištancia k podobám podávateľa ako „podmetu“ v lyrike, rozprávača v naratívnych textoch, svedka-účastníka v dokumentárne nefiktívnych žánroch, ako sa k sebe vzťahujú reportážnosť, dokumentárnosť, štylizovanosť, inscenovanosť, manipulovanosť a napr. postupy rozprávania, opisu, správy, výkladu, fikcie a non-fikcie, nehovoriac už o vizuálnom a literárnom fungovaní trópov, štylistických alebo rétorických figúr atď.

Fotografia v podaní a výklade A. Hrabušického a V. Maceka nie je len zásobárňou pôsobivých vizuálnych skratiek dejinných paradoxov slovenského 20. storočia, spisovateľských portrétov, v ktorých sa zrači „sémantické gesto“, námetov na „denné snenie“ nad voľnými paralelami fotografií a textov, ale môže vstúpiť aj do konkrétnej interpretačnej alebo historiografickej práce. Tak napr. stopový výskyt eucharistickej lexiky a motívy v niektorých básňach J. Mihalkoviča, resp. ich zaujaté evidovanie nesie v sebe riziko situácného precenenia; avšak sled fotografií z pomaly polstoročia, od päťdesiatych rokov po súčasnosť, fotografií, ktoré od úžitkovej „pamiatky na prvé sv. prijímanie“ prechádzajú

³ Inšpiratívne fungovanie vizuálnych umení vzhľadom na fragmentárne seba-pochopenie a seba-uvedomovanie jazykového a kultúrneho spoločenstva celkom elementárne pred časom pripomenuli formulácie básnika J. Mihalkoviča, aj keď čitateľa tu môžu trochu miast' obraty na spôsob dnes starosvetsky patinovaných rétorík J. Škultétyho, Š. Krčméryho alebo aj A. Matušku: „Videl som prednedávnom opäť – po odstupe času – Uhrov film Organ. Pri opätovnom zhladnutí vydareného slovenského filmu, živého diela, si vždy nanovo uvedomím, ako útržkovito

a vlastne málo je vyrozprávaný slovenský život v rozličných údobíach dávnej i nedávnej histórie, ako málo a nedostatočne vieme, kto sme, lebo veď týmto spôsobom sa práve konfrontujeme sami so sebou. Naozaj vieme iba to, čo vieme i povedať a naozaj povedať vieme zasa len také veci, ktoré sami nevieme, ktoré sme si až doteraz sami nikdy nepovedali. (...) Film sa točí okolo toho, čo sme prezili, precítili a čo prežívajú a cítia ľudia, s ktorými nazývame spolu v jednom kruhu, pod jednou oblohou, v tom istom čase (Modranské reflexie, Bratislava, 2000).

k voľnému rozohratiu možností detského portrétu, reportáže, vidieckeho exteriéru, sakrality, slávnostnosti, čistoty, nostalgie za tým všetkým – u V. Malíka, F. Tomíka, P. Breiera, L. Stachu, potvrdzujú produktívne pretrvávajúce tejto motivity aj v silne sekularistických desaťročiach. – Dôležitejšia je však omnoho bohatšia ponuka z oblasti fotografie pre interpretačnú a historiografickú prácu s poéziou istej dobovej konfigurácie. Pri výklade nástupu a textov poézie druhej polovice päťdesiatych rokov a prvej polovice šesťdesiatych rokov sa ponúkajú a bývajú akceptované exkluzívne súvislosti s dobovým výtvarným umením. Pochopiteľne sú dané generačnými a priateľskými väzbami básnikov a výtvarníkov, spoločnými fascináciami voči klasikom slovenskej výtvarnej moderny, dosvedčené ilustrátorským podielom výtvarníkov na básnických knihách, esejistickými a básnickými textami na výtvarné témy zasa zo strany básnikov. Stačí tu uviesť vzťah M. Rúfusa k L. Fullovi, M. A. Bazovskému, K. Sokolovi, priateľské alebo generačné putá voči E. Špitzovi, M. Luluhovi, M. Čunderlíkovi; ďalej J. Stachu a A. Brunovského; podiel R. Filu na výtvarnej podobe básnických kníh J. Mihalkoviča alebo M. Válka (nie je to len Milovanie v husej koži z r. 1965, ale aj výtvarne zaujímavý riešený výber Súvislosti z r. 1973; rovnako zaujímavý námet aj na takomto pozadí predstavuje Filovo ilustrovanie prozaických textov P. Vilikovského z osemdesiatych rokov). Viacerí pripomenutí výtvarníci stali sa súbežne témami exkluzívnych umeleckohistorických interpretácií-esejí J. Bakoša a O. Čepana, čo len posúva tieto záležitosti do pozornosti aj pri práci s literatúrou. – Pri „demokratikejšom“ médiu fotografie sa od konca štyridsiatych rokov v medzinárodných rámcoch presadzuje hnutie a poetika „humanistickej fotografie“ a v súvislosti s tým sa hovorí priamo o „populistickej poézii“. V panoráme slovenskej fotografie A. Hrabušického a V. Maceka desiatky autorov a fotografií prinášajú vizuálne podoby „poézie všedného dňa“, „každodennosti“, „civilizmu“ s námetovými okruhmi voľného času, mest-

ských periférií alebo vôbec mestských scenérií, prímestských parkov a prírodných exteriérov, pre dobu charakteristických novostavieb v štýle užitého modernizmu, sú to ďalej osamelé postavy na lavičkách, oproti tomu vitálnejšie dvojice lásky a priateľstva, deti, ich hry, amatérske športy, rodina, vôbec svet ľudských smútkov a radostí, prípadne skromne dostupných konzumných potešení... V nádnárodne „kompatibilných“ literárnych, filmových a výtvarných smerových vymedzeniach je to dianie v meandroch od tesne povojnového existencializmu, neorealizmu štyridsiatych rokov a päťdesiatych rokov cez poetizujúce alebo zvečňujúce alternatívy (dotované skromne, umiernené z avantgardných zdrojov) ideologicko-politicky inštrumentalizovaného oficiálneho socialistického realizmu päťdesiatych rokov po pop-art, „nový realizmus“, akčné prejavy šesťdesiatych rokov. Zrejme to je životne-významové podhubie, „ikonografia“ a poetologicky inšpiračný viacuholník ranej poézie J. Ondruša, časti tvorby M. Válka a J. Stachu a napokon v určujúcej miere M. Kováča. (Je už len paradoxnou pointou, že R. Barthes, komentujúc veľkú celosvetovú putovnú výstavu „humanistickej fotografie“ Ľudská rodina vo svojich ideologickokritických Mytológiách, pôvodne r. 1957, český preklad v r. 2004, demaskoval apel na „prirodenosť“, „ľudskú rodinu“ ako mystifikujúcu „naturalizáciu“ brutálnych dejín a spoločenských pomerov, zatiaľ čo v tesne poststaliniskom socializme „ľudská prirodzenosť“, „ľudská rodina“, „sen o životnom šťastí“ atď. mali byť inštrumentmi emancipácie spod totalitárneho ideologického diktátu; zložité interpretáčno-kritické osudy v šesťdesiatych rokoch a napokon aj finálne rozpačité vyznenie tvorby M. Válka v určujúcom znamení existenciálnej a tvarovo dekomponovanej exkluzivity na jednej strane a M. Kováča v znamení už pripomenutej „populistickej poézie“ alebo až humanisticko-umeleckého sentimentu voči „poníženým a urazeným“ na strane druhej možno tiež treba domýšľať aj v takýchto vzdialenejších súvislostiach.)

V recenzných poznámkach na okraj veľkej a reprezentatívnej publikácie o dejinách slovenskej fotografie a jej možnom dosahu pre paralelnú oblasť azda sa hodí ešte pripomenúť, že od deväťdesiatych rokov sú k dispozícii (v českých prekladoch) viaceré teoretizujúce práce o fotografii, situované do širšej, nielen úzko odbornej diskusie, pôvodne vydané približne v posledných tridsiatich rokoch. Je to práca V. Flussera *Za filozofii fotografie* (1994), sledujúca tému v postupnosti: magické obrazy, lineárne písmo ako desakralizujúci komunikačný prostriedok, nástup technických obrazov, technické aparáty a ich programy manipulovania realitou, operátorm a divákom, napokon možnosť, ako vydobýť na nich navzdory takejto naprogramovanosti predsa len nové informácie – v znamení ľudskej slobody. Je to súbor esejí S. Sontagovej *O fotografii* (2002), sledujúcich fotografiu voľnejšie, digresívnejšie v premenách jednotlivých umení, kultúry a vôbec ľudskej skúsenosti 19. a 20. storočia, na pozadí kultúrno-dejinných skúseností Ameriky a Európy. (Tu napr. esej *Objekty melanchólie* venovaná misii, ktorú podľa S. Sontagovej od surrealistického projektu premeny ľudskej senzibility na rozdiel od iných, spočiatku vehementne angažovaných umeleckých druhov najúspeš-

nejšie a najsamozrejmejšie prebrala práve fotografia, pôsobivo pripomína, ako pre uvedomenie si „regenerácií“ a „nekróz“ surrealizmu aj v slovenskom kontexte je rovnako dôležitá vizuálna sféra ako samotné texty.) Je to esej R. Barthesa *Svätlá komora* (1994): múzická fenomenológia fotografie ako rozsiahleho, technicky umožneného terénu modernej skúsenosti s druhými ľuďmi, vecami, so sebou, krajinou, živlami, časom, dejinami, telesnosťou, pominuteľnosťou a zároveň obkružovanie veľmi intímnych singulárnych skúseností; leitmotívom je „trúchlenie“ za mŕtvou matkou; výsledkom diskrétna autobiografizácia teoretizujúceho písania. Okolnosť, že autori troch pripomenutých prác o fotografii boli/sú spätí s oblasťou jazyka, literatúry, komunikácie, spätne len ukazuje dosah fotografie, či už priamo v „životnom svete“ alebo v prelomení „svetom umenia“, aj pre samotnú literatúru a prácu s ňou.

Publikácia *Slovenská fotografia 1925 – 2000* od A. Hrabušického a V. Maceka koncepčne, interpretačne, výberom a rozsahom reprodukcií, faktograficky a bibliograficky umožňuje aj v slovenských súvislostiach uvedomiť si túto skutočnosť.

Fedor Matejov