

Články

PÍSMO, KTORÉ PÍŠE OBRAZY

Peter Michalovič

„Vše věrně podle přírody“ – ale jakou lstí ji poddat mému umění?
Vždyť sebemenší částčka je pořád nekonečná!
A co se líbí? Co umím namalovat!

Friedrich Nietzsche

Literaturou nerozumím soubor anebo řadu děl ani výsek chování či výuky, nýbrž komplexní graf stop jisté praxe: praxe psaní. Při literatuře mám tedy v podstatě na mysli text, tj. tkanivo označujících, která konstituují dílo, neboť text je shlázení jazyka do roviny; a s jazykem je třeba se utkat a odvádět jej z cesty uvnitř jazyka: nikoli sdělením, jehož je nástrojem, nýbrž hrou slov, jejíž je divadlem. Mohu tedy mluvit nerozlišeně o literatuře, psaní anebo textu.

Roland Barthes

Obraz je realita: není ani špatný, ani zavádějící či klamný, ani není slabou kopií. A neztratí svou auru, pokud si uvědomíme, že jeho poezie či neobratná próza nespočívají v rozdílu mezi ním a skutečností, ale v tom, jaké možnosti obraz nabízí pro spojení nespoutané tvořivosti oka, tvořivosti, která postrádá falešný stud, s otupělou vnímavostí smyslů. V tom okamžiku mohou dějiny reakce – které toto všechno berou v úvahu – začít plnit svůj úkol.

David Freedberg

Richard Rorty vo svojej slávnej knihe *Filozofia a zrkadlo prírody*¹⁾ presvedčivo podal kritiku paradigmy poznania, založenej na predstave zrkadla prírody, v ktorom sa nedá odlíšiť to, čo sa v ňom zrkadlí od jeho zrkadlového obrazu. To znamená, že myseľ či jazyk sú schopné verne reprezentovať podstatu tak, aby nedošlo k posunom medzi reprezentovaným a reprezentujúcim. Ako príklad teórie, vytvorenej v silovom poli paradigmy zrkadla prírody, môže poslúžiť Wittgensteinova koncepcia jazyka, systematicky vyložená v jeho knihe *Tractatus logico-philosophicus* (1921). V tejto knihe Wittgenstein tvrdí, že „obraz je modelom skutočnosti“²⁾ a ďalej:

„4.01

Věta je obrazem skutečnosti.

Věta je model skutečnosti, tak jak si ji myslíme.

4.011

Na prvý pohľad nevypadá veta – tak jak je třeba vytištěna na papíře – jako obraz skutečnosti, o níž pojednává. Jenže ani notový zápis nevypadá na první pohled jako obraz hudby a naše fonetické (písmenové) písmo se nezdá být obrazem naší mluvy.

1) Pozri Richard Rorty, *Philosophy and Mirror of Nature*. Princeton University Press 1980.

2) Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*. Praha 1993, s. 19.

A přesto i v obyčejném smyslu se ukazují tyto znakové jazyky jako obrazy toho, co představují.

4.014

Gramofonová deska, hudební myšlenka, notace, zvukové vlny jsou všechny navzájem v tom zobrazovacím vnitřním vztahu, který existuje mezi jazykem a světem.

Všem jim je společná logická výstavba.

(Tak jako v pohádce dva mládenci, jejich dva koně a jejich lilie. Všechno je zde v jistém smyslu jedním.)³⁾

Ludwig Wittgenstein teda tvrdí, že jazyk, podobne ako notácia, je *modelom* skutočnosti. Jazyk *zobrazuje* svet, vytvára jeho *obraz*, pričom jednotlivé prvky tohto obrazu zodpovedajú jednotlivým predmetom vo svete. Jazyk reprezentuje svet, vzťah reprezentácie umožňuje, aby sme mohli konvertibilne zamieňať reprezentované a reprezentujúce. Metaforicky povedané spolu s Wittgensteinom „tak jako v pohádce dva mládenci, jejich dva koně a jejich lilie. Všechno je zde v jistém smyslu jedním“⁴⁾.

Jazyk „korešponduje s vecou“ a tento vzťah korešpondencie či referencie Wittgenstein sa pokúsil zblížiť či dokonca ztotožniť so vzťahom napodobnenia, ktorý je príznačný pre vizuálny obraz, predovšetkým pre maľbu. Tým však obraz nadradil slovnému znaku, výtvarnú reprezentáciu nadradil jazykovej referencii. Napriek vynaloženému obrovskému úsiliu táto operácia nebola úspešná, dvaja mládenci, ich dva kone a dve ľalie sa nikdy nestali vytúženým jedným. Práve naopak, zostali dvoma, a navyše jeden je hierarchicky nadradený druhému, tak, ako si to vyžaduje Foucaultom vymedzený *princíp napodobnenia*. Podľa tohto princípu „napodobnenie má jedného <patróna>: originálny prvok, ktorý vychádzajúc zo seba samého, usporadúva a hierarchizuje všetky kópie, až po tie najslabšie. Napodobnenie predpokladá primárnu referenciu, ktorá predpisuje a triedi.“⁵⁾ Originál a kópia, model a obraz, a keď k tomu pripočítame podstatu a jav, tak potom poľahky zistíme, že sme stále v pasci, ktorú nám prichystal platonizmus, zakladajúci masívnu západoeurópsku metafyzickú tradíciu. Nechajme však metafyziku metafyzikou a pokúsme sa nadviazať dialóg s tými koncepciami, ktoré ponúkajú alternatívu spomínanej paradigme zrkadla, ovládajúcu tak pole vedy, ako aj pole umenia.

Tento dialóg môžeme viesť s Jacquesom Derridom a Ernstom Hansom Gombrichom. Uvedení myslitelia sa totiž pokúsili svojimi textami otriasť istotami nezahmleného *zrkadla*, v ktorom sa odráža svet a teraz je jedno, či sa tým zrkadlom myslí filozofia, veda alebo umenie. Bolo by však naivné si myslieť, že spoločný cieľ, hoci formulovaný skôr implicitne než explicitne, môže byť dostatočným dôvodom na to, aby sme mohli hovoriť o totožnosti alebo o blízkej príbuznosti postupov a výsledkov. Tak jednoduché to zase nie je, pre tento prípad možno aplikovať slová Marka Twaina o tom, že „história sa neopakuje, ale udalosti sa rýmujú“. Tak teda Derrida, Gombrich. Nie je príliš násilné situovanie týchto dvoch mien do jedného priestoru? Kto očakáva, že v tomto priestore budú vytvárané prísne symetrické analógie, ten bude hlboko sklamaný. Kto sa zmieri s tým, že Gombrichovo teoretické gesto sa pokúsím umiestniť do živého tkaniva Derridových textov tak, aby

3) Tamtiež, s. 47.

4) Tamtiež.

5) Michel Foucault, *Toto nie je fajka*. Bratislava 1994, s. 56.

v ňom zaniklo ako vhodný implantát a nie ako cudzie teliesko, ktoré vyvoláva nežiaduci zápal, tak ten môže túto úvahu brať ako skromný príspevok k textualizácii obrazu.

Smer pohybu uvažovania je strategicky vymedzený, a preto *in medias res* pristúpim k vymedzeniu pojmu znaku, pretože pojem znak je v tomto prípade kľúčový. Vo všeobecnosti a v súlade s tradičným myslením možno povedať, že znak je prítomné súcno, ktoré substituuje neprítomné súcno. Inak povedané, „znak je všetko, čo môže byť pochopené ako označujúci substitút niečoho iného“⁶⁾. Z toho vyplýva, že: „V klasické sémiológii je substituce věci znakem **sekundární a provizorní**: je sekundární vzhledem k původní a ztracené přítomnosti, z níž měl být znak odvozen; je provizorní vzhledem k této finální a chybějící přítomnosti, z jejíž perspektivy je znak pouze prostředkující pohyb.“⁷⁾ Konkrétne: slovo vždy *označuje* vec, obraz vždy *napodobňuje* model, slovo a obraz sú vždy závislé od toho, čo substituujú, a keď si doprajeme trochu voľnosti, tak môžeme povedať, že vzťah medzi slovom a označovanou vecou sa dá zredukovať na vzťah medzi obrazom a napodobnením modelu. Vzťah *zobrazenia*, vzťah *napodobnenia* teda ovláda klasické vymedzenie znaku a jeho dejiny môžeme vyznačiť líniou, vinúcou sa od Platónovho dialógu *Kratylos* až po Wittgensteinov *Tractatus logico-philosophicus*. Vidíme, že tento vzťah vládne dejinám myslenia o znaku viac ako dva a pol tisíce rokov a za tú dobu si vytvoril také mocenské postavenie, že je skoro nemožné otriasť jeho pozíciou. Táto tradícia funguje ako predsudok, ktorého sa je veľmi ťažko zbaviť, no napriek všetkým rizikám sa o to pokúsil Ferdinand de Saussure. Vo svojich, posmrtno vydaných, prednáškach sa pokúsil kriticky vyrovnáť s touto tradíciou. Jeho semiológia:

„1/ Proti tradici ukázala, že označované (signifikát) je neoddeliteľné od označujúceho (signifikantu), že označujúci a označované jsou dvě stránky jednoho a téhož výkonu. Saussure sám výslovné odmietal ztotožňovať tuto opozíciu či tuto ‚dvoustrannou jednotu‘ se vzťahom duše a tela, jak se vždy činilo. ‚Tato jednotu o dvou tvářích se často srovnávala s jednotou lidské osoby, složené z těla a duše. Takové srovnání však uspokojuje jen málo.‘ (Kurs obecné lingvistiky, str. 129.)

2/ Saussure klade dôraz na **diferenční a formální** charakter spôsobu sémiotického mechanismu; ukazuje, že „je ostatně nemožné, aby zvuk, což je prvek materiální, náležel do jazyka sám o sobě“ (str. 146); že /lingvistické označující/ „ve své podstatě není nikterak fónické či hmotné“ (str. 146); desubstancializuje jak označovaný obsah, tak „substanci výrazu“ – která není povýtce ani výhradně nic fónického – a z jazykovědy nakonec prostě činí součást obecné sémiologie (str. 52). Tím vším Saussure významně prispěl k obrátení pojmu znaku proti metafyzické tradici, z níž tento pojem sám prevzal.“⁸⁾

Hoci sa tieto tri princípy vzájomne predpokladajú, predmetom môjho záujmu bude predovšetkým *diferenčný* charakter spôsobu semiotického mechanismu. V knihe *Kurs obecné lingvistiky* (*Cours de linguistique générale*, 1916) sa píše: „**V jazyce existují pouze rozdíly**. Ba co víc: určitý rozdíl obecně předpokládá pozitivní termíny, mezi nimiž se vytváří; avšak v jazyce existují pouze rozdíly **bez pozitivních termínů**. Ať už si všimáme

6) Umberto Eco, *Rozprava o všeobecnej semiotike*. „Slovenské pohľady na literatúru a umenie“ 105, 1989, č. 1, s. 86.

7) Jacques Derrida, *Texty k dekonstrukcii*. Bratislava 1993, s. 153.

8) Tamtiež, s. 32.

označovaného alebo označujúciho, jazyk nemá ani ideje, ani hlásky, ktoré existovali pred systémom jazyka, ale len konceptuálne a fónické rozdiely, ktoré z toho systému vyplynuli. To, čo je na znaku z ideje, alebo fónického, není tak dôležité ako to, čo je v ostatných znákach, ktoré jsou kolem něj. Důkazem toho je to, že hodnotu termínu lze pozmenit, a přitom se jeho smyslu či hlásek ani nedotknout, a to jen tím, že se pozmení některý jeho sousední termín.⁹⁾ Čo to znamená? Jednoducho to, že jazyk je systém rozdielov – diferencií. Každý prvok jazyka – napríklad slovo – nie je vymedzený *pozitívne*, ale *diferenčne*. Slovo teda svoj význam „nečerpá“ z označovanej veci, z referenta, ale z iných slov, ktoré ho obklopujú. Zovšeobecnene potom možno tvrdiť, že znak je definovaný práve tou diferenciou, ktorou sa jasne a jednoznačne odlišuje od iných znakov. Pokiaľ táto diferenciácia nie je zdeformovaná natoľko, že sa nedá identifikovať, tak potiaľ je všetko v poriadku a tento znak si nemôžeme pomýliť a následne stotožniť s iným znakom. Saussure často prirovnával jazyk k šachovej hre a myslím si, že v tomto prípade príklad šachu môže brilantne ilustrovať funkciu diferencií. Hodnota základných prvkov tejto hry – šachových figúrok; totiž nezávisí od substancie, ale od diferencií medzi nimi. Od toho, či sme schopní jednoznačne odlíšiť kráľa od dámy, pešiaka alebo jazdca či veže. Pokiaľ sme toho schopní, tak je úplne jedno, či sú tieto figúrky zo zlata, slonoviny, vzácneho ebenového dreva alebo väzenského chleba.

Podme na teritórium jazyka. V rámci určitého konkrétného jazykového systému označenie *zelená* nie je závislé napríklad od zelenej farby trávy, ale od iných označení farebnej škály v tom ktorom jazyku. Označenie *zelená* totiž v tomto chápaní už viac „nevláči“ so sebou svojho referenta, ale naopak, vyznačuje ho. Táto téza sa dá dokázať jednoduchou komparáciou farebnej škály rôznych národných jazykov. Možno to dokumentovať na príklade porovnania waleštiny s dánčinou, češtinou a slovenčinou. „Ve waleštině se ‚zelený‘ řekne jednak *gwyrdd*, jednak *glas*, ‚modrý‘ se řekne *glas*, ‚šedý‘ se řekne *glas* nebo *llwyd*, ‚hnědý‘ se řekne *llwyd*, což znamená, že ta část spektra, kterou pokrývá naše slovo pro *zelenou* barvu, je ve waleštině přetrnuta čarou, která ukazuje na část téže oblasti jako naše slovo *modrý*, zatímco hranice, kterou dánština [a rovnako aj čeština či slovenčina – pozn. P. M.] klade mezi *zelený* a *modrý*, ve waleštině není. Waleština navíc nemá ani hranici, kterou dánština klade mezi *modrý* a *šedý* a podobně ani hranici, která leží mezi *šedý* a *hnědý*. Naproti tomu oblast, kterou pokrývá dánské slovo *šedý*, se ve waleštině dělí tak, že jedna polovina se vztahuje k téže oblasti jako naše *modrý* a druhá polovina k téže oblasti jako *hnědý*. Schématické srovnávání ukáže, že se hranice nekryjí:

zelený	gwyrdd
modrý	glas
šedý	
hnědý	llwyd

9) Ferdinand de Saussure, *Kurs obecné lingvistiky*. Praha 1996, s. 148.

Podobne i latina a řečtina vykazujú v této oblasti neshody s hlavními moderními evropskými jazyky. – Řada od „světlý“ k „tmavý“, jež se v dánštině a dalších jazycích dělí na tři oblasti, *bílou*, *šedou* a *černou*, se v jiných jazycích rozděluje do odlišného počtu oblastí na základě potlačení anebo naopak rozvinutí mezioblasti *šedé*.¹⁰⁾

Je zřejmé, že zdôraznením princípu diferencie, ktorý mimochodom predpokladá rešpektovanie princípu arbitrárnosti znaku, sa možno zbaviť predstavy jazyka ako zrkadla. Je taktiež nesporné, že týmto sa Saussure postavil proti metafyzickej tradícii. Lenže napriek tomuto kritickému úsiliu túto tradíciu aj potvrdzuje, a to najmä v tom bode, kde sa píše o písme. Saussure totiž implicitne odopiera písmu princíp diferencie. Podľa neho „jazyk a písmo jsou dva odlišné znakové systémy, přičemž druhý existuje výlučně proto, aby reprezentoval první“.¹¹⁾ Na iných miestach *Kursu* sa dokonca píše o zvrátenosti a tyránii písma.

Podriadenosť písma živej reči, reprezentativistický charakter písma spôsobujú závažnú konzekvenciu nielen pre lingvistiku, ale pre celú oblasť semiológie. Lingvistika, redukovaná len na výskum jazyka, sa stáva patrónom písma. Foucaultovsky povedané, stáva sa *modelom*, ktorý predpisuje, hierarchizuje a triedi všetky druhy písma, počnúc ideografickým a končiac fonetickým písmom. Semiológia, zrodená z lingvistiky, však ide ešte ďalej. Roland Barthes v úvode jeho *Základoch semiológie* (*Éléments de semiologie*, 1964) tvrdí, že lingvistika nie je púhou súčasťou semiológie, ale naopak „sémiologické poznatky môžu byť v súčasnej dobe pouzre *nápodobou* [zdôraznil P. M.] poznatkov lingvistických...“¹²⁾

Zdá sa, že princípu napodobnenia, princípu reprezentácie sa nedá tak jednoducho zbaviť. Vyhodíme ho dverami a vzápätí sa vracia oknom. Je akoby nezničiteľný, nech robíme čo robíme, vždy sa v novom prestrojení opäť vráti na scénu myslenia. V čom spočíva táto jeho schopnosť „večného návratu“? Nuž predovšetkým v tom, že je súčasťou jazyka západoeurópskej metafyziky, ktorú, ako nás o tom presviedčal Jacques Derrida, nemá zmysel kritizovať jej vlastným jazykom a iný jazyk k dispozícii nemáme. Čo teda zostáva? Podľa Derridu dekonštrukcia metafyziky prítomnosti, ktorej, schematicky povedané, úlohou je ukazovať, že tradičné opozície, napríklad jazyk/písmo nie sú opozície, založené na konfrontácii dvoch rovnocenných pojmov, ale vždy medzi nimi vládne hierarchia a subordinácia, podriaďujúca jeden pojem druhému. Avšak: „Dekonstrukce se nemůže omezit na pouhou neutralizaci anebo k ní prostě přejít: dekonstrukce naopak musí – dvojným gestem, dvojnou vědou, dvojným psaním – **převracet** klasické opozice a **prestavovat** systém jako takový. Pouze za této podmínky si dekonstrukce vytvoří nástroje **intervence** v celém tomto poli opozic, které kritizuje a které je rovněž polem non-diskursivních sil.“¹³⁾ Zmyslom dekonštruktívnej práce je teda *prevracať* klasické opozície a *prestavovať* systém ako taký. Napríklad spomínanú opozíciu jazyk/písmo a o tom je vlastne slávna kniha *Gramatológia* (*De la grammatologie*, 1967).

V tejto knihe sa Derrida pokúsil vytvoriť nový pojem písma – *grammé*; ktorý by bol najvšeobecnejším pojmom semiológie. Lenže keď pojem *grammé* má byť najvšeobecnejším

10) Louis Hjelmslev, *O základech teorie jazyka*. Praha 1972, s. 58n.

11) F. de Saussure, c. d., s. 59.

12) Roland Barthes, *Pravda a kritika*. Praha 1997, s. 85.

13) J. Derrida, c. d., s. 303n.

pojmom semiológie, môže táto veda byť ešte označovaná ako semiológia? Derrida tvrdí, že nie a navrhuje, aby sme ju označovali pojmom *gramatológia*. „Kedže ešte neexistuje, nemožno povedať, čím bude; má však právo na existenciu, jej miesto je vopred určené. Lingvistika je iba jednou časťou tejto všeobecnej vedy, zákony ktoré objaví (gramatológia), budú platiť aj pre lingvistiku.“¹⁴⁾

Novú vedu máme na svete a teraz sa venujme jej najvšeobecnejšiemu pojmu. *Grammé* alebo *différance* (*diferance*) nie je pojmom v klasickom zmysle, je to skôr trs rôznych smerov, štruktúra „zapletání, protkávání a křížení, jež umožní rozložit různá vlákna a různé linie smyslu“¹⁵⁾. V závislosti od cieľa,¹⁶⁾ ktorý táto úvaha sleduje, bude zaujímavá jedna línia zmyslu, a to tá, ktorá sa napája na Saussurovo teoretické dedičstvo. Pripomeňme si, že Saussure jazyk chápal ako systém rozdielov, diferencií. To znamená, že: „Významové elementy fungujú nikoli dĺk kompaktním jadrám, nýbrž dĺk síti opozíc, ktorá je navzájom odlišuje a uvádí do vzájemných vzťahů.“¹⁷⁾ Zdôraznenie princípu diferenciácie umožnilo jazyk oslobodiť zo zajatia predstavy reprezentácie. Lenže tento princíp Saussure odoprel písmu, a tak sa reprezentácia opäť v rúchu písma vrátila na scénu. A práve tento nedostatok má odstrániť *grammé* ako *diferance*. *Grammé* nie je písmo v bežnom chápaní, ale pra-písmo – *archi-écriture*, ktoré predchádza nielen písmo, ale aj jazyk. *Grammé* je totiž princíp diferenciácie, hra diferencií, stôp diferencií, vďaka ktorým sa vytvára previazanie jednotlivých prvkov tak, že sa „každý tzv. prítomný prvek, zjevující se na scéně přítomnosti, vztahuje k něčemu jinému, než je on sám, zachovávaje v sobě stopu minulého prvku a přijímaje do sebe vryp svého vztahu k prvku budoucímu; stopa se vztahuje právě tak k tomu, co nazýváme budoucím, jako k tomu, co nazýváme minulým, konstituující to, co nazýváme prítomným, právě svým vztahem k tomu, čím toto prítomné samo není: čím samo absolutně není, tj. co není ani minulostí či budoucností jako modifikovanými prítomnostmi.“¹⁸⁾ Toto vzájomné previazanie prvkov je *text*. Mohli by sme teda povedať, že *grammé* ako *diferance* je niečo podobné princípu diferenciácie, ku ktorému sa hlásil aj Saussure? Áno aj nie. Áno preto, že skutočne *grammé* je princípom diferenciácie, ktorý sa na rozdiel od Saussura „zapisuje“ nielen do privilegovanej fónickej substancie, ale do všetkých možných substancí. Nie preto, že Derridova *grammé* nie je statická sieť diferencií, vytvárajúcich systém jazyka. Podľa Derridu tieto diferenciácie nespádli z neba hotové, nepredstavujú štruktúru, ktorá je ovládaná z pevného a nemenného centra. Práve naopak, *diferance* treba chápať ako pohyb značenia, ktorý sa nedá uzavrieť do klasického rámca ARCHÉ – TELOS. Inak povedané *grammé* ako *diferance* nie je forma, ale formácia formy, ktorá sa vписuje do všetkých možných substancí a tvorí nevyhnutný predpoklad textuality.

Možno, že príliš dlho sme zostávali pri opozícii jazyk/písmo a pôvodná opozícia jazyk/obraz akoby zostala zabudnutá. Nie je to tak, vždy zostáva prítomná, aj keď na dlhší čas

14) Jacques Derrida, *Of Grammatology*. The Johns Hopkins University, Baltimore and London 1976, s. 51.

15) Jacques Derrida, *Texty k dekonstrukcii*, s. 147.

16) Podrobnejšou explikáciou neologizmu **diferance** sme sa zaoberali v knihe Peter Michalovič – Pavol Minár, *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu*. Bratislava 1997, s. 204 – 214.

17) Jacques Derrida, *Texty k dekonstrukcii*, s. 154.

18) Tamtiež, s. 157.

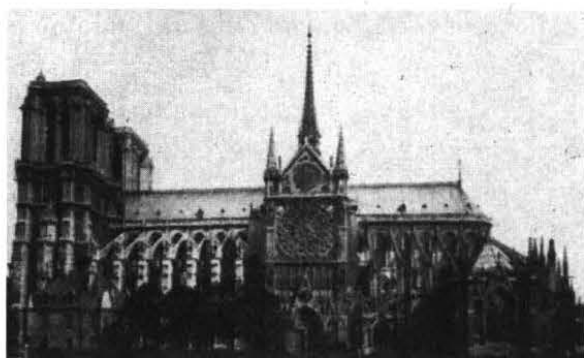
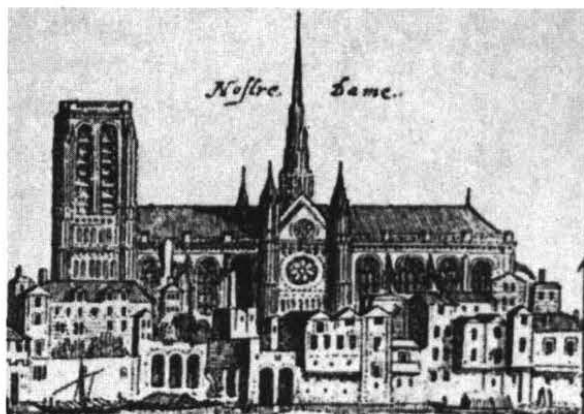
musela ustúpiť do tieňa. Teraz však nadišiel ten vhodný okamih na to, aby sme ju nasvietili novým svetlom, v ktorom sa ukáže, že obraz, podobne ako jazyk, sa pomaly začína zbavovať záťaže referenta, ktorý ho ako dvojník sprevádzal. Princíp napodobnenia začína strácať svoju platnosť a túto stratu má na svedomí textualizácia obrazu, oná Derridova *grammé*, ktorá platí aj pre oblasť vizuálneho, alebo, povedané spolu s Derridom, priestorového umenia. Pokúsim sa to priblížiť slovami žijúceho klasika súčasnej kunst-histórie Ernsta Hansa Gombricha.

Ferdinand de Saussure často prirovnával jazykový systém k šachovej hre, v ktorej sú dôležité hodnoty jednotlivých figúrok, konštituovanými vzájomnými diferenciami. Šachovú hru ako analógiu k jazyku, teraz však k jazyku výtvarného umenia uvádza aj Ernst Hans Gombrich. V knihe *Umenie a ilúzia (Art and Illusion, 1977)* píše: „Není důležité, jsou-li pole šachovnice bílá a černá nebo červená a zelená, pokud zůstávají odlišná. A stejně je to s barvami protivníkových figurek. Bude záležet na pravidlech hry, do jaké míry budou figurky vybaveny rozlišovacími rysy. Při hře zvané dáma, kde každý hráč potřebuje jen dvě kategorie kamenů, si uděláme královnu jednoduše tak, že položíme jeden kámen na druhý. V šachu musíme rozlišovat více kategorií, avšak žádný návrhář šachových figurek se nebude zabývat skutečným vzezřením věží nebo střelců, jezdců nebo králů, nýbrž pouze tvorbou jasných rozpoznávacích rysů, kterými se figurky od sebe navzájem liší. Za předpokladu, že tyto odlišnosti respektuje, může své představivosti povolit uzdu. Vybral jsem si tento poněkud odlehlý příklad z oblasti her proto, že nám dovoluje studovat artikulaci, vytváření *odlišností* [zdôraznil P. M.], aniž bychom se museli zabývat problémem podobnosti nebo znázorňování.“¹⁹⁾

Predstavme si, že existujú dva druhy maliarov. Prvými budú Wendersovi anjeli z anjelskej dilógie NEBO NAD BERLÍNOM a TAK ĎALEKO, TAK BLÍZKO, ktorí svoje obrazy môžu maľovať len bielou a čiernou farbou. Mohli by používať aj iné farby, ale keďže Wendersovi anjeli „svet“ vidia čiernobiely, tak aj ostatné farby palety vidia len ako odtiene čiernej a bielej farby. Oproti nim stoja ľudia, ktorí budú svoje obrazy maľovať napríklad šiestimi farbami. A aby to bolo jednoduchšie, tak ešte predpokladajme, že budú maľovať jeden a ten istý objekt, napríklad nejaký prírodný útvar. Po skončení procesu maľovania sa rozpúta ostrá diskusia medzi nimi. Ľudia budú obviňovať anjelov, že ich obraz sveta je čiernobiely, a preto nezodpovedá skutočnému svetu. Keďže anjeli vidia len čiernobiely, budú pravdivosť svojich obrazov obhajovať argumentom, že ich čiernobiele obrazy sú podobné tým, ktoré namaľovali ľudia a vraj keď odmyslíme od individuálneho štýlu, tak vlastne medzi obrazmi ľudí a anjelov niet nijakej výraznej diferencie. Tento spor sa nedá rozriešiť, pretože si neuvedomujú, že anjeli jednoducho vidia inak než ľudia a že to, ako maľujú, nezávisí od objektu, modelu či referenta, ale od jazyka vizuálneho umenia, pričom jazyk vizuálneho umenia je už viac než len metafora. Na tento fakt nepriamo upozornil Gombrich Benjamin Lee Whorf, keď zdôraznil, že „jazyk ani tak nedáva názvy vecem alebo konceptům, které existovaly už dříve, jako spíš formuluje svět našich zkušeností. Domníváme se, že totéž platí o uměleckých zobrazeních.“²⁰⁾ Analogicky jazyku sa aj vo vizuálnom umení do popredia dostáva namiesto vzťahu referencie vzťah inferencie,

19) Ernst Hans Gombrich, *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha 1985, s. 136.

20) Tamtiež, s. 102.



Katedrála Notre-Dame v Paríži
(detail Merianovej rytiny okolo r. 1635
a fotografia)

v závislosti od ktorého „všetchny obrazy, jak řekl Wölfflin, jsou více poplatny jiným obrazům než přímému pozorování“²¹⁾. Akosi príliš dlho je reč o obrazoch bez toho, aby som sa odvolával aspoň na jeden jediný. Uvedomujúc si tento nedostatok, uvádzam hneď dva obrázky z Gombrichovej monografie.

A teraz zdvojujúci komentár: „[Merian] Je dítětem 17. století, představuje si proto kostel jako vzhlednou symetrickou stavbu s velkými kulatými okny, a tak nakreslí i Notre-Dame. Příčnou chrámovou loď umístí doprostřed, mezi čtyři velká zakulacená okna na každé straně, zatímco skutečná podoba ukazuje sedm úzkých špičatých gotických oken na západní straně a šest směrem ke kněžišti. Znázornění pro Meriana opět znamená adaptaci neboli přizpůsobení jeho vzorce nebo schématu pro kostel na určitou budovu prostřednictvím adice několika rozlišovacích rysů, jež postačí, aby budova byla poznatelná a dokonce přijatelná pro

ty, kdo nehledají informaci o architektuře. Kdyby to měl být jediný existující dokument, který nás má informovat o pařížské katedrále, mohl by pro nás být velmi zavádějící.“²²⁾

Samozrejme, porovnaním s fotografiou je to evidentne viditeľné. Merianovi nešlo o to, aby sa pokúsil čo najvernejšie zobrazíť katedrálu Notre-Dame, ale, možno nevedome, o tom, aby bol v súlade s inými obrazmi svojej doby.

Gombrich, opakujúc Wölfflina, tvrdí, že obraz je viac závislý na iných obrazoch, Derrida zase tvrdí, že *text* sa tvorí výlučne transformáciou iného textu. Keby sme pokladali obraz za text, tak potom by sa dalo povedať, že obidvaja vlastne tvrdia niečo veľmi podobné. Pokúsme sa teraz zodpovedať otázku, či obraz môžeme považovať za text? Aby som zachoval aspoň zdanie nestrannosti, nechám túto otázku zodpovedať Jurijom M. Lotmanom, ktorý považuje obraz za text *sui generis*. Explicitne sa o tom zmieňuje v rámci svojej typológie textov v štúdiu *Rétorika*. Lotman tvrdí, že existujú dva základné typy textov. Prvý vytvárajú texty, „ktoré sa utvárajú ako lineárne reťazce spojených segmentov. V tomto prípade je základným nositeľom významu segment (= znak), kým reťazec segmentov (= text) je druhotný a jeho význam je odvodený od významu znakov.“²³⁾ Tento typ textu približne zodpovedá vymedzeniu textu v rámci tradičnej textológie, a preto sa ním nebudem detailnejšie

21) Tamtiež, s. 359.

22) Tamtiež, s. 81n.

23) Jurij M. Lotman, *Text a kultúra*. Bratislava 1994, s. 68.

zaoberať. Naproti tomu druhý typ je oveľa zaujímavejší, lebo v tomto „prípade je prvotný text. Je nositeľom základného významu. Svojou povahou je kontinuálny, nie diskretný. Jeho zmysel neorganizuje ani lineárna, ani časová následnosť, ale je „rozmazaný“ v n-rozmernom sémantickom priestore daného textu (plátna obrazov, scény, obrazovky, rituálnej činnosti, spoločenského správania či sna). V textoch tohto typu je nositeľom významu práve text. Vyčlenenie znakov, ktoré ho tvoria, je ťažké a má občas umelý ráz.“²⁴⁾

Oproti prvému typu textov, ktorý tvorí štruktúra vzťahov medzi diskretnými prvkami, v prípade druhého by bolo namiesto pojmu štruktúra adekvátnejšie použiť slovo spleť. Alebo iný model štruktúry. Lotmanov druhý typ textov implikuje ešte jednu otázku zásadného významu. Možno ju sformulovať nasledovne: Má ešte význam používať pojem znak, keď nevieme odlíšiť jeden znak od druhého, môžeme hovoriť v tomto prípade o znaku, ktorý zastupuje vec? Asi nie, pretože znak je vždy ustanovený ako znak *niečoho*, pričom to *niečo* je vlastne pôvod a pravda znaku. Treba hľadať iné riešenie a jedno ponúka Jacques Derrida, ktorý navrhuje, aby pojem stopa substituoval pojem znak. „Stopa nie je len miznutím pôvodu, ale znamená tu – v diskurze, ktorým hovoríme, a podľa prechodu, ktorý nasledujeme – že pôvod dokonca ani nezmizol, že bol vždy ustanovený iba návratom cez ne-pôvod, stopu, ktorá sa tým stáva pôvodom pôvodu.“²⁵⁾

A ďalej sa píše: „*Stopa je vlastne absolútnym pôvodom zmyslu vôbec. To však znamená ešte raz povedať, že nejestvuje absolútny pôvod zmyslu vôbec. Stopa je diferencie*, ktorá otvára objavovanie sa a označovanie. Ako to, čo artikuluje živé v neživom vôbec, ako pôvod každého opakovania, ako pôvod ideality, nie je ani ideálna, ani reálna, ani inteligibilná, ani zmyslová, ani priehľadným významom, ani neprehľadnou energiou, a *žiadny pojem metafyziky ju nemôže popísať*. A keďže *a fortiori* predchádza rozlíšeniu medzi oblasťami zmyslovosti, tak zvuku, ako aj svetla, má zmysel zakladať „prirodzenú“ hierarchiu medzi akustickým odtlačkom a vizuálnym (grafickým) odtlačkom? Grafický obraz nevidieť; akustický obraz nepočuť. Diferencia medzi plnými jednotkami hlasu zostáva nepočutá. Rovnako je neviditeľná diferencia v tele zápisu.“²⁶⁾

Po Derridových slovách je jasné, že obraz je vlastne text. To znamená, že jeho zmysel je čitateľný len vďaka systematickej hre stôp a diferencií, ktoré tvoria jeho tkanivo. Takto vymedzená textáza textu, alebo, keď chcete, obraznosť obrazu nevyhnutne odsúva reprezentáciu či dokonca ju úplne neutralizuje. Obraz nezávisí od modelu, ktorý napodobňuje, ale od jazyka vizuálneho umenia, ktorý zase predchádza *diferencie*. Môžeme si to názorne predviesť na dvoch príkladoch. Prvým bude obrázok vápencového reliéfu. Na druhom obrázku môžete vidieť lept, ktorého autorom je William Hogarth.

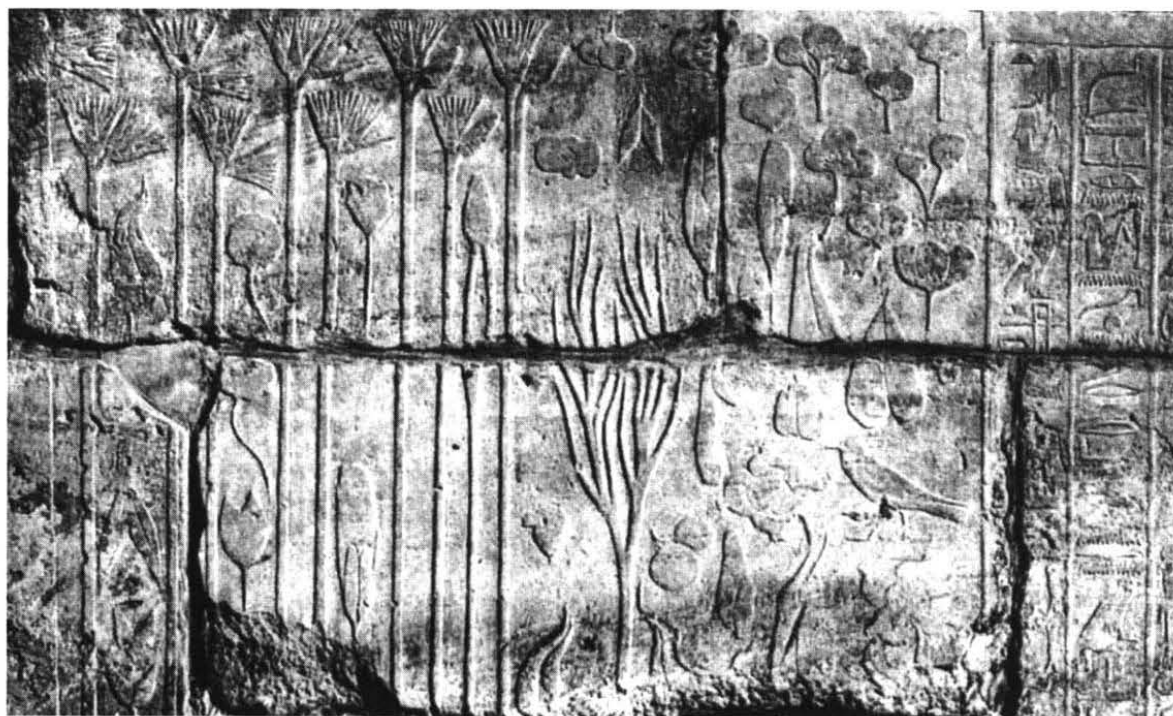
Vráťme sa k prvému obrázku. Sú na ňom rôzne rastliny, ktoré faraón Thutmos priviezol do Egypta zo svojho vojnového ťaženia v Sýrii. Tento vápencový reliéf sprevádza komentár, ktorý „nás informuje o faraónovom prohlásení, že tato vyobrazení jsou ‚pravdivá‘. Přesto se botanikové nemohli dohodnout, o jaké rostliny vlastně jde. Schematické tvary nejsou dostatečně diferencované a neumožňují přesnou identifikaci.“²⁷⁾ Gombrich tvrdí,

24) Tamtiež, s. 68n.

25) Jacques Derrida, *Of Grammatology*, s. 61.

26) Tamtiež, s. 65.

27) E. H. Gombrich, c. d., s. 90n.



*Rastliny prinesené zo Sýrie Thutmosom III.
(vápencový reliéf, okolo r. 1450 pr. n. l.)
Foto archiv*

že schematické tvary nie sú dostatočne diferencované, a preto neumožňujú presnú identifikáciu. Lenže vzhľadom na čo nie sú dostatočne diferencované? Vzhľadom na skutočné rastliny? Predpokladám, že nie, pretože faraónov súčasník asi bez problémov vedel priradiť ikonický znak k skutočnej rastline. Schematické tvary sú nedostatočne diferencované vo vzťahu k dnešnému jazyku vedeckej grafiky a maľby. Túto možnosť implicitne pripúšťa nepriamo aj Gombrich zdôraznením toho, že štýly (analogicky jazykom) sa líšia sledom artikulácie. Každý výtvarný štýl inak diferencuje oblasť vizuálneho, čo je umožnené pretrhnutím puta medzi ikonickým znakom a objektom. Samozrejme, z toho nevyplýva, že náš jazyk vedeckej grafiky a maľby stojí bližšie k realite a tým aj bližšie k absolútnej Pravde. Takýto dojem vyvoláva tendencia naturalizovať naše verbálne a ikonické jazyky, avšak tento dojem je od základu falošný, a preto nemôžeme dosadiť naše jazyky do postavenia normy, „strednej hodnoty“, od ktorej sa niečo odchyľuje.

Na druhom obrázku je lept s názvom *Nesprávna perspektíva*. Už samotný názov nás nabáda neporovnávať ho so skutočnosťou, a keď si ho začneme pozorne prezerať, tak zistíme, že napríklad najvzdialenejší strom aleje je oveľa vyšší než prvý strom, takisto stádo oviec je namaľované tak, že ovca vzadu je oveľa väčšia ako ovca vpredu. Takýchto nelogickostí lept poskytuje neúrekom, a preto môžeme konštatovať, že lept ako obraz, ako napodobnenie modelu, je vlastne nemožný. Napriek tomuto konštatovaniu môžeme povedať, že nám tieto nelogickosti neprekážajú v jeho rozumení. Dokonca vieme porozumieť aj jeho jemnej irónii, spočívajúcej v otázke, ktorú kladie iným obrazom a práve v odvolávaní na iné obrazy sa nezmyslupnosť tohto obrazu mení na zmyslupnosť, pretože je príkladom nesprávnej perspektívy a úlohu tohto príkladu vykonáva absolútne spoľahlivo.



William Hogarth: *Nesprávna perspektíva* (rytina, 1754)

Foto archiv

Máme dva obrazy. Jeden sa odvoláva na skutočnosť, ktorú údajne pravdivo zobrazuje, avšak napriek tomu nie sme schopný identifikovať, ktorú skutočnosť pravdivo zobrazuje. Druhý zase tvrdí, že to, čo ukazuje, je klam alebo prinajmenšom omyl, a napriek tomu sme ho schopní „prečítať“. V čom spočíva problém? Asi v tom, že ani v jednom, ani v druhom prípade nepotrebujeme na odhalenie pravdy alebo klamstva obrazu realitu. A možno vôbec nepotrebujeme túto realitu, stačí nám ich *textuálna štruktúra*. Zastavme sa ešte chvíľu pri Hogarthovom lepte *Nesprávna perspektíva*. Tento lept je z rádu tzv. *trompe l'œil*. „V *trompe l'œil* není žádná příroda, žádná krajina, obloha, žádná ubíhající linie nebo přirozené světlo. Žádné tváře, natož psychologie nebo historismus. Všechno je artefaktem, vertikální pozadí izolovaných předmětů je jako čisté znaky vytrhává z jejich referenčních kontextů.“²⁸⁾ *Trompe l'œil* je simulácia, atrapa, ktorá spochybňuje samotný princíp reality, a to tým, že simulačne pokrýva realitu. Spochybnenie princípu reality je vlastne aj spochybnenie princípu napodobnenia, ktorý bol nenápadne, v duchu

28) Jean Baudrillard, *O svádění*. Olomouc 1996, s. 72.

rafinovanej simulácie, nahradený podobnosťou. Táto „podobnosť sa rozvíja v radoch, ktoré nemajú ani začiatok, ani koniec, možno nimi prejsť v jednom i v druhom smere a nepodliehajú nijakej hierarchii, ale sa šíria od jedného malého rozdielu k druhému. Napodobnenie slúži reprezentácii, čo nad ním vládne, podobnosť slúži opakovaniu, ktoré ňou prebieha. Napodobnenie sa riadi podľa vzoru a jeho poslaním je nadväzovať naň a umožňovať jeho rozpoznanie; podobnosťou sa dostáva do obehu simulakrum ako nekonečný a vratný vzťah podobného k podobnému.“²⁹⁾

Po tom všetkom by sa mohlo zdať, že princíp napodobnenia patrí medzi rekvizity minulosti. Tento optimizmus nie je namieste, ešte stále zostávajú oblasti, kde jeho účinok je identifikovateľný, teoretická reflexia fotografie a filmu by o tom mohli podať svoje svedectvo. „Fotografie a jej referent je jako ony páry ryb (tuším, že podle Micheleta žraloci), které plují spolu, jako by splývaly ve večném koitu.“³⁰⁾ Po wittgensteinovských dvoch mládencoch, dvoch koňoch a dvoch ľaliách prichádzajú na scénu dva žraloky, aby chránili svojimi ostrými zubami princíp napodobnenia, ktorý sa pokúša udržať svoje panstvo aj v regióne filmu, tradične vymedzovaného ako foto-fonetický záznam reality, predkamerovej reality. Je ale skutočne film záznamom tejto reality? Nie je film taktiež textom, ktorý píše *grammé* – *diferänce*? Peter Brunette a David Wills v práci *Screen/Play: Derrida and Film Theory*³¹⁾ tvrdia, že film je dekonštrukciou mimetickej operácie a po vzore svojho učiteľa Derridu zavádzajú pojem *cinema-grafia* do filmovej teórie. Tento pojem umožňuje chápať film ako text, ktorého textualita je tvorená diferenciami a stopami. A čo je ešte dôležité, poukazujú na to, že film je vlastne imitácia, ktorá imituje seba samú, čím sa vlastne potvrdzuje to, že simulakrum nenápadne ovládlo aj región filmu, ale keďže chce zostať v tieni ako šedá eminencia, navonok budí dojem, že všetko má pod kontrolou princíp napodobnenia. Neveríte, spýtajte sa na to Davida Lyncha, ten o tom vie najviac!

doc. PhDr. Peter Michalovič, CSc. (1960)

Prednáša estetickú teóriu na katedre estetiky Filozofickej fakulty University Komenského v Bratislave. Venuje sa českému strukturalizmu, poststrukturalizmu a dekonštrukcii.

(Adresa: Filozofická fakulta University Komenského, katedra estetiky, Gondova 2, 818 01 Bratislava)

Citované filmy:

Nebe nad Berlínom (*Der Himmel über Berlin*; Wim Wenders, 1986), *Tak daleko, tak blízko* (*In weiter Ferne, so nah*; Wim Wenders, 1993).

29) Michel Foucault, c. d., s. 56n.

30) Roland Barthes, *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*. Bratislava 1994, s. 11.

31) Peter Brunette – David Wills, *Screen/Play: Derrida and Film Theory*. Princeton University Press 1989.

SUMMARY

WRITING WHICH WRITE IMAGES

Peter Michalovič

The image is traditionally understood as a depiction, an imitation or a representation of a thing. The image was preceded by the model which determined whether the image was faithful or distorted, truthful or deceptive. The painting became the patron of all symbols, even the word. Contemporary philosophy is beginning to doubt the traditional understanding of the symbol as present existence which represents absent existence. The symbol ceases to be limited to the basis of reference; it retreats in favour of inference – that which surrounds the symbol, in other words, other symbols. This trend is most apparent in the deconstruction of Jacques Derrida and is also implicitly contained in Gombrich's book *Art and Illusion*. The aim of this study is to present an asymmetric comparison of the views of Jacques Derrida and Ernst Hans Gombrich. Asymmetric since it is based on the conception of Jacques Derrida in which Gombrich's theories are occasionally implemented.

Translated by Karolina Vočadlo