

**ÉLIANE ESCOUBAS:  
ESEJ O ANTROPOLÓGII VIZUALITY.  
M. MERLEAU-PONTY A H. JONAS**

ESCOUBAS, É.: On the Anthropology of the Visual. M. Merleau-Ponty and H. Jonas  
FILOZOFIA 63, 2008, No 6, p. 480

After having considered of several relevant problems of the visual the paper gives an outline of the anthropology of the visual, which draws from M. Merleau-Ponty and H. Jonas. In its first part the subject-object model is replaced by the conception of intertwining (*entre-appartenance*) of the viewer and the viewed. Then the load of things is taken off the viewed by separating forms from the reality. This gesture is performed by our sight.

**Keywords:** The visual – Picture – Form – Phenomenology – Chiasm

Vo svojej štúdií sa budem opierať o dvoch autorov, filozofov polovice 20. storočia: Mauricea Merleau-Pontyho<sup>1</sup> a Hansa Jonasa<sup>2</sup>.

Ako motto použijem od každého z nich dva citáty.

Tu sú citáty z Merleau-Pontyho:

„Náš pohľad nie je vedomý akt, je to otvorenie našej telesnosti, ktorú vzápätí vyplní univerzálna telesnosť sveta“ ([1], 23).

„Videnie nie je modalitou myslenia alebo prítomnosti pri sebe; je to prostriedok, vďaka ktorému môžem byť sebe samému neprítomný“ ([2], 81; čes. prekl. 30).

A tu sú citáty z Hansa Jonasa:

„Existencia obrazov, ktorá ukazuje formu vytrhnutú veciam... je postačujúcim dôkazom ľudskej slobody“ ([4], 182).

„Bytosť vytvárajúca obrazy je bytosťou, ktorá sa venuje vytváraniu neužitočných predmetov... Predmet sa vtedy neosvojuje z praktického hľadiska, ale celkom iným spôsobom, a sám fakt, že jeho účel v tomto prípade môže prekĺznuť do *eidós* (esencie), je novým vzťahom k predmetu“ ([4], 168).

Tieto citáty ilustrujú to, čo nazývam „antropológiou vizuality“, odvodenou z Jonasovej „obrazotvornej funkcie“ zraku, teda z pojmu, ku ktorému by sa mohol hlásiť aj Merleau-Ponty.

Skôr, než pristúpim k analýzám, ktoré sa nám núkajú, chcem túto „obrazotvornú funkciu“, ako aj antropológiu vizuality predstaviť prostredníctvom dvoch mimoriadnych opisov, ktoré nachádzame v literatúre. Prvý pochádza zo starovekého Grécka a je ním Homérov opis Achillovho štítu v *Íliade*, XVIII. spev, verše 470 – 617. Druhým je opis Cézannových obrazov v *Listoch*, ktoré básnik Rilke posielal svojej žene z Paríža, kde bol

<sup>1</sup> Budem vychádzať z prác ([1]; [2]; [3]).

<sup>2</sup> V práci [4] sa opieram o dve *Eseje*: o 6. esej *Ušľachtilosť zraku: fenomenologické skúmanie zmyslov* a o 7. esej *Vytváranie obrazov a ľudská sloboda*.

v roku 1907, teda v čase prvej Cézanneovej samostatnej výstavy po jeho smrti v roku 1906 [5].

Začnem *Homérovým opisom Achillovho štítu*. Vieme, že *Ílias* sa odohráva počas Trójskej vojny v starovekom Grécku. Po hádke s Agamemnónom Achilles odmietne bojovať a jeho priateľ Patrokles si vezme jeho brnenie, zbrane aj štít. V boji však padne a trójski nepriatelia mu zbroj zoberú. Achilles chce Patrokla pomstiť, no nemá zbraň ani štít. Preto sa jeho matka, bohyňa Tetis, vyberie za Hefaistom, bohom kováčov a výrobcov zbraní, a požiada ho, aby pre syna čo najrýchlejšie ukul brnenie, zbrane i štít. Hefaistos štít vyrobí z piatich kovových plátov a „urobí na ňom mnoho ozdôb“. Na štíte Hefaistos zobrazí „i zem i nebo i hladinu morskú, nezmarne slnko a mesiac v splne... tiež dve krásne mestá ľudí“. V jednom z nich je svadba, kde hostia tancujú za zvukov flaut a lýr. Čoskoro sa dvaja muži povadia, dav spustí krik a starešínovia sa zhromaždia, aby rozvedených mužov rozsúdili. Druhé mesto je obliehané, zúri tam vojna; vidno dva tábory, ozýva sa hluk boja, zbrane sa blyštia, tečie krv. Ďalej Hefaistos zobrazí „vidiek s dobytkom, žatvu, vinice, vždy v rytme ľudskej práce, pokriky, výkriky radosti a štekot psov... A nakoniec celkom na okraj pevného štítu umiestni široký a mohutný oceán.“

Chcela by som zdôrazniť niekoľko čít tohto neuveriteľného opisu výzdoby štítu. Štít je zmenšeninou *kozmu* aj s jeho ľudskými obyvateľmi, a ponúka sa všetkým zmyslom – oslovené sú tu naozaj všetky zmysly: pochopiteľne, zrak, ale aj sluch, čuch, chuť a hmat. Zrak však ako jediný všetky zmysly prestupuje, pretože Homér zakaždým hovorí, že Hefaistos „zobrazuje“ to či ono. Zobraziť znamená ponúknuť pohľad a zo zmyslov sa pohľadom vyznačuje iba zrak. Navyše, ako „zobrazit“ taký veľký priestor (celý *kozmos*) na takom malom priestore, akým je štít? A práve tým sa vyznačuje „obrazotvorná funkcia“ (termín prevzatý od Jonasa): obrovské zmenší na miniatúru. „Obrazotvornej funkcii“ je podistým vlastné aj to, že „zobrazuje“ zvuky, vône atď.

Zrak ako zmysel *zobrazovania* dokáže prestúpiť všetky zmysly a tým, že ich preloží do „obrazov“, ich zviditeľní. Ako ešte uvidíme, jedine zrak má „obrazotvornú funkciu“, ostatné zmysly vytvárajú „účinky“, ale nie „obrazy“. Ale neexistujú azda aj zrakové „účinky“, hlavne také, ktoré sú v našom prípade nepriame? Pri pohľade na Achillov štít sa trójski vojaci, ktorí budú s Achillom bojovať, budú cítiť pozorovaní celým *kozmom*, celým tým obrovským, ľahostajným svetom, kde je život smrteľníkov časovo obmedzený, plný nepokoja a netrpezlivosti. Bude sa na nich upierať pohľad a zároveň sa sami budú pozeráť na svoj život. Nezmocní sa ich pri tom hrôza? Zvládnú túto skúšku a znesú pohľad celého sveta, ktorý ich vidí a ktorý vidia oni?

Ak výzdoba štítu symbolizuje celý *kozmos*, nemohli by sme tvrdiť, že „obrazotvorná funkcia“ je skrátka a dobre „symbolická funkcia“ a že táto funkcia je spoločným znakom obrazu a reči? „Obraz“ a „reč“ tak spolu vytvárajú základ každej antropológie.

Prejdem teraz k druhej ukážke, k Rilkeho opisu Cézanneovho obrazu. Jeho *list z 22. októbra* citujem takmer v plnom znení:

„Dnes sa výstava končí. Už teraz, ako som odtiaľ naposledy prišiel, by som sa ta chcel vrátiť a znova vidieť fialovú, zelenú alebo všetky tie odtiene modrej, ktoré som si mal lepšie pozrieť, aby som na ne nikdy nezabudol. Už teraz, napriek tomu, že som pred tým obrazom stál dlho a pozorne, sa ukazuje, že zapamätať si veľkú architektúru farieb *Ženy v červenom kresle* bude rovnako ťažké ako zapamätať si viacmiestne číslo. No aj tak som sa do toho pustil, číslicu po číslici. Vedomie jej prítomnosti ma scitlivuje dokonca aj

v spánku, moja krv ju vo mne opisuje. Hovoril som ti o nej? – Pred zemito zelenou stenou, sporo ozdobenou vzorom kobaltovo modrého kríža s prázdny m stredom, je nízke, červené čalúnené kreslo, ktorého zaoblené operadlo sa zvažuje dopredu k opierkam na ruky. Pozadie ľavej opierky i sýtočerveného strapca, čo z neho visí, už netvorí stena, ale výrazne kontrastný, široký modrozelený pruh. V kresle sedí iba jedna postava – žena s rukami zloženými v lone na šatách so širokými pozdĺžnymi pásikmi, veľmi zľahka načrtnutými drobnými, roztrúsenými žltozelenými a zelenožltými škvrnami, siahajúcimi až po okraj sivomodrého kabátika zopnutého modrou hodvábnou mašľou so zelenkavými odleskami. Blízkosť týchto farieb dovoľuje použiť na žiarivej tvári jednoduchú farebnosť, dokonca aj hnedá farba nahladko učesaných vlasov, zviazaných do uzla, a hladká hnedá očí sa musia potvrdiť vo vzťahu k okoliu. Akoby každý bod obrazu vedel o tých ostatných. Každý bod sa totiž na obraze podieľa, mieša sa tu prispôsobenie a odmietnutie; každý bod sa svojim spôsobom stará o rovnováhu, zabezpečuje ju; a presne tak celý obraz v konečnom dôsledku vytvára protiváhu skutočnosti. Ak teda môžeme povedať „Toto je červené kreslo“, platí to iba do tej miery, do akej v sebe uzatvára súhrn vnímanej farby, ktorá – nech by bola akákoľvek – posilňuje a potvrdzuje jeho červeň. V úsilí o čo najpôsobivejší výraz je kreslo okolo jemnejšieho portrétu namaľované výrazne, až tak, že vzbudzuje dojem voskovej vrstvy; napriek tomu však farba neprevažuje nad predmetom, ktorý je dokonale pretlmočený do svojho obrazového ekvivalentu, takže meštianska realita stráca svoju ťažkopádnosť a získava definitívnu existenciu *obrazu*. Všetko je, ako som už povedal, len záležitosťou vzájomnosti farieb; každá sa sústreďuje, potvrdzuje vo vzťahu k inej, a nachádza tak svoju plnosť. Rovnako ako sa v *psej papuli* podľa ponúkanej potravy *tvoria rôzne šľavy a sú pripravené* buď – tie súhlasné – potravu jednoducho stráviť, alebo – tie korigujúce – zneškodňovať toxíny, aj v každej farbe sú prítomné fenomény zvýraznenia i zriadenia tónu, ktoré farbe umožňujú zostať v dotyku s inými farbami. Popri tejto aktivite „*žliaz*“ vo vnútri *farebnej intenzity* hrajú najväčšiu úlohu *odrazy*; najslabšie miestne odtiene sa obetujú a uspokojia sa s tým, že iba odrážajú najsilnejší odtieň. *Vnútro obrazu* v tomto kyvadlovom pohybe tisícich vzájomných vplyvov *vibruje, pláva samo v sebe a niet v ňom jediného nehybného bodu*. A to by už nadnes stačilo... Vieš si predstaviť, aké je ťažké uchopiť veci zblízka...“ ([5], 70 –71; čes. prekl. 53 – 54).

Vidíme, že Rilkeho opis je iného druhu ako Homérov opis „zobrazovaných“ výjavov. A predsa aj tu ide o *zobrazovanie*, o zobrazovanie farieb, ich „vzájomného objasnenia“, ako píše Rilke, ich architektúry, spôsobu, akým sa ich zmocňuje pohľad a akým sa farby zmocňujú pohľadu. Zmocňujú? Ani zo strany pohľadu, ani zo strany obrazu však nejde o akt privlastnenia. Ide o *otvorenie* sveta, sveta, ktorý sa otvára na jednu i na druhú stranu – zároveň v obraze i v pohľade, ktorý sa naň díva; „videnému“ i „vidiacemu“, ktorí sú v stave neustálej *výmeny* až natoľko, že už nemožno rozlíšiť, ktorý z nich, či obraz, alebo divák, vidí, alebo je videný. Práve to Merleau-Ponty v práci *Oko a duch* nazýva „koncentráciou viditeľného a jeho príchodom k sebe“.

O oboch opisoch tvrdím, že hoci patria do rôznych období zobrazovania a stvárňovania, môžeme v nich rozpoznať „obrazotvornú funkciu“ zraku a vizuality.

Vrátim sa teraz k obo m *filozofom*, o ktorých sa v tejto štúdii o antropológii vizuality opieram.

Spolu s *Merleau-Pontym* poukážem na tri základné črty vizuality.

*Prvá črta: Pozeranie nie je vedomý akt.*

Ide tu o spochybnenie suverénosti vedomia v zmysle, v akom sa stavia do protikladu, konfrontuje alebo vzťahuje k tomu, čoho je vedomím. Spochybnený je status vedomia ako diváka, stojaceho vždy oproti tomu, čoho je vedomím. Podľa Merleau-Pontyho totiž treba začať nie od vedomia, ale od *tela* a od toho, čo nazýva *telesnosť*; ľudské telo totiž nie je fyzicko-geometrické, „objektívne“, jednoduché rozpriestranené telo, je to telo „operujúce“. Zrak je jednou z jeho *operácií*. Čo je však „operácia“? Operácia nie je akt, v rámci ktorého môžeme rozlíšiť agensa a akciu; naopak, tu sú agens i akcia jedno, nedajú sa oddeliť.

### M. Merleau-Ponty



Z toho plynie niekoľko pozoruhodných dôsledkov. V prvom rade „videnie“ nie je proces, v ktorom by vidiaci stál oproti „videnému“. Niet žiadneho „oproti“: „videnie sa odohráva uprostred vecí,“ píše Merleau-Ponty. Druhá vec – vidiaci je sám viditeľný, teda je sám potenciálne „videný“. Som viditeľný vidiaci a videný vidiaci. Nikdy sa nedívame z miesta, kde by sme sami boli ne-viditeľní a ne-videní, z miesta, kde by sme boli absolútne mimo viditeľného a ukrytí pred akýmkoľvek zrakom. Svojím telom, ktoré vidí, sme ponúknutí pohľadu.

Dopracovali sme sa k zásadnej charakteristike: „Vidieť“ možno len prostredníctvom *reverzibility* vidiaceho a videného, „pozerat“ sa možno len prostredníctvom *reverzibility* pozerajúceho sa a pozeraného. Nie je možný taký pohľad, ktorý by sám unikal každému inému pohľadu.

U Merleau-Pontyho nahrádza štatút *reverzibility* (vidiaci/videné) štatút *korelácie* subjektu a objektu, ako ho formuloval Husserl; koreláciu spočívajúcu v postavení subjektu a objektu oproti sebe tak nahrádza reverzibilita („Mnohí maliari hovorili, že sa na nich veci dívajú,“ píše), kde už neexistuje nijaké „oproti“, naopak, „vidiaci“ a „videné“ sa neustále premieňajú, neustále si vymieňajú miesto. Podstatou „videnia“, podstatou vykonávania pohľadu je teda *reverzibilita* a *výmena*. Preto Merleau-Ponty píše: „Bol by som na veľkých rozpakoch, keby som mal povedať, *kde* je obraz, na ktorý sa pozerám. Nepozerám sa naň totiž tak, ako sa dívame na veci, neupieram pohľad na miesto, kde sa nachádza, ale túlam sa v ňom ako v žiare bytia, vidím skôr *podľa* neho alebo *s ním*, než by som *ho videl*“ ([2], 23; čes. prekl. 11).

*Druhá črta: Pozeranie je operácia, na ktorej sa podieľajú viacerí.* Ak „pozeranie“ predpokladá, ako sme práve povedali, že sa zároveň „pozerá na nás“, znamená to, že „pozeranie“ predpokladá alteritu, teda „druhého“. Na tej istej strane svojho krásneho „Predslovu“ k *Znakom* Merleau-Ponty píše: „Tam, pod rúškom pohľadu, ktorý práve rozohrávam, sa obnovuje či šíri napojenie pohľadu na viditeľné. Môj zrak v sebe zahŕňa ešte ďalší, či skôr oba fungujú spolu a upierajú sa na to isté viditeľné. Jedno z mojich viditeľných sa stane vidiacim. Zúčastňujem sa na metamorfóze. Teraz už nie je len jednou z vecí, je s nimi spojené alebo do nich zasahuje. Keď naň hľadím, môj pohľad sa nezastaví, nekončí sa pri ňom tak, ako sa zastavuje na veciach alebo sa pri nich končí, ale prostredníctvom neho ako v štafete pokračuje k veciam“ ([1], 23). Moje videnie vecí sa teda uskutočňuje prostredníctvom iných vidiacich – a tým sa rozširuje priestor môjho videnia, môj pohľad preskakuje do iných pohľadov a priestor sa zväčšuje. Neobjavili sme týmto podstatu privilégia zraku v porovnaní s ostatnými zmyslami? V prípade sluchu totiž prítomnosť iných poslucháčov moje počúvanie nerozširuje, nezväčšuje môj „zvukový“ priestor; moje počúvanie nepreskakuje na počúvanie iných, *nepočujem, že oni počujú*. No pri pohľade na pohľad iných *vidím, že vidia*: vďaka prítomnosti iných pozerajúcich sa preskakuje môj pohľad z vecí na iné veci. Videnie sa tak neodohráva jednotlivo, ale je záležitosťou viacerých. Videnie je bezprostredne *intersubjektívne*. Videnie je vždy zmnožené: Merleau-Ponty hovorí o „záračnom zmnožení“ viditeľného. Ba čo viac, vyplýva z neho zraniteľnosť pohľadu i zraniteľnosť mňa ako pozerajúceho; a táto zraniteľnosť spočíva v tom, že na pozerajúceho sa takisto pozerajú. Tým sme objavili, že pohľad a zrak sú celkom iného rádu, ako je rád vedomia – svojou podstatou sa vpisujú do rádu túžby. Opäť citujem Merleau-Pontyho text, tentoraz na nasledujúcej strane: „Čo sa stane, keď sa jedno z mojich viditeľných ku mne obráti, znesie môj pohľad a svojím pohľadom pojme moje telo a tvár? Ak sa neuchýlime ku ľstí hovorenia a nevezmeme medzi nás do trojice spoločnú oblasť myslenia, je takáto skúsenosť neznesiteľná. Pohľad môže hľadieť len na pohľad; ten, ktorý vidí, a ten, ktorý je videný, sú navzájom úplne zameniteľní, pohľady sa upierajú jeden na druhý, nič ich nemôže vyrušiť ani odlíšiť jeden od druhého... No napriek tomu, že odrazy odrazov vedú do nekonečna, videnie spôsobuje, že čierne štrbiny oboch pohľadov sa prispôbujú jedna druhej, takže napokon už nemáme dve vedomia, každé s vlastnou teleológiou, ale dva pohľady vnorené jeden do druhého, jediné na svete. Videnie naznačuje to, čo túžba napĺňa.“

*Tretia črta:* „Naše pohľady nie sú vedomé akty, *ale sú otvorením našej telesnosti*, ktoré čoskoro vyplní univerzálna telesnosť sveta.“ Videnie mi tak ihneď umožní objaviť *vzájomnú súnáležitosť (entre-appartenance) mojej telesnosti a telesnosti sveta*: moje telo a veci sú z rovnakej látky – sú z látky viditeľného. Ak sa teda moje videnie uskutočňuje nie oproti svetu, ale uprostred neho, a ak pri chodení *kráčam vo viditeľnom*, vyplýva z toho, že som obklopený viditeľným. Čo toto *obklopenie* znamená? Nie je to naskladanie vedľa seba, kde si každé viditeľné stráži svoje hranice, zachováva si takpovediac, odstup; naopak, je to zasahovanie, zavíjanie, prekryvanie, prepletanie a kríženie viditeľného s viditeľným. Znamená to, že viditeľné sa ma dotýka zo všetkých strán a videnie je „ohmatávanie pohľadom“, ako to formuloval sám Merleau-Ponty. Medzi videním a hmatom je teda príbuznosť. Merleau-Ponty zdôrazňuje: „Musíme si zvyknúť, že všetko viditeľné sa formuje do hmatateľného“ ([3], 177; čes. prekl. 137). To značí, že vzdialenosť, v ktorej môj pohľad udržiava veci videné, je zároveň a nevyhnutne blízkosťou: Kúpem sa

vo viditeľnom, viditeľné je celkom blízko pri mne a keď sa pozerám na nejakú vzdialenú vec, približujem ju k sebe. Priestor videnia už nie je geometrický priestor, zjednodušiteľný na miery, určené kritériami ekvivalencie rozmerov a ekvivalencie smerov. Takisto sa mýlime, keď hovoríme o priestore geometrickej perspektívy, ako bola definovaná v období renesancie (Brunelleschim, Albertim a ďalšími). Vo všeobecnosti hovoríme, že „úbežný bod“ obrazov s perspektívou je bodom, v ktorom sa všetko stráca, či, presnejšie, v ktorom končí každé videnie. Nie je to tak, že tento úbežný bod je skôr bodom, z ktorého všetko pochádza, a najmä z ktorého pochádza každé videnie?

Aj vizuálny priestor je priestorom, ktorý sa neustále mení, bez prestania sa transformuje, je to priestor nekončiacich výmen, priestor, ktorý je vždy v stave nezavršenosti. To znamená, že priestor sa nedáva zraku ako rozvinutý a stuhnutý list s nehybnými záhybmi, ale ako nestála masa v stave permanentnej metamorfózy, ako *pulzujúca* masa. Ďalej to znamená, že vizuálny priestor sa neskladá z rovnocenných, vedľa seba uložených častí, nie je ich súčtom, *ale je rytmom*. Priestor videnia je rytmus, nie však v zmysle karteziánskej rozpriestranosti (*partes extra partes*), ale v zmysle intenzity. Pri definovaní rytmu v krátkosti pripomeniem iného fenomenológa, Henriho Maldineya, ktorý vo svojom krásnom texte o estetike rytmu píše: „Rytmus je formou toho, čo je pohyblivé, menlivé, plynúce“ ([6], 147 – 172). Formou, ktorá sa stále formuje. Nezavršenosťou, a táto nezavršenosť je zásadná. Čo potom možno povedať, ak nie to, že zrak a vizualita sú *vykonávaním rytmu* – rytmu, ktorý nemôže ustrnúť, inak by zanikol, zmizol.

Merleau-Ponty píše – pripomínam ešte raz –, že videnie je „prostriedok, vďaka ktorému môžem byť sebe samému neprítomný“, čo znamená, že vidiaci subjekt nie je „syntetický“ subjekt, ktorý tak ako kantovský subjekt buduje svet podľa seba a vznáša sa nad ním ako nad nejakým územím. Naopak, treba povedať, že vidiaci subjekt nie je poznávajúci subjekt, ale *operujúci subjekt*, a že tento operujúci subjekt je „*ek-statický*“, čiže je vždy mimo seba, vždy je obrátený k čomusi inému než k sebe, vždy sa pokúša zhromaždiť viditeľné, ktoré vidí, no zároveň sa vždy sám snaží rozptýliť vo viditeľnom, skúša nechať viditeľné vpadnúť do seba, vždy bojuje medzi rozptýlením a vpádom. Vzájomná súňaležitosť mojej telesnosti a telesnosti sveta tak, ako mi ho ponúka vizualita, je teda znakom *zraniteľnosti* videnia a „obrazotvornej funkcie“.

Ako je to s „vizualitou“ a „obrazotvornou funkciou“ u *Hansa Jonasa*? Rozlišujem štyri základné črty.

*Prvá črta*: Vizualita a obraz vytvárajú priestor „*prítomnosti*“ a simultánnosti rôznorodých údajov. Táto simultánnosť a spoločná prítomnosť vytvárajú *predmet* čiže „*viditeľné*“, t. j. „*obraz*“. Stačí len otvoriť alebo zavrieť oči, a zjavujú sa viditeľné predmety, teda obrazy. Nijaký iný zmysel – a podľa analýz H. Jonasa najmä nie sluch a hmat – nám nedáva predmety ani obrazy, ale *udalosti*, či už je to zvuk, ktorý mi vnikne do uší, alebo kontakt s niečím, čo sa dotýka mojej ruky alebo časti môjho tela. Takto produkované vnemy sú udalosťami odohrávajúcimi sa na mojom tele, sú to časové sekvencie. Zatiaľ čo vizualita a obraz mi ponúkajú *priestorové* sekvencie, zrak a hmat mi ponúkajú *časové* sekvencie. Proti simultaneite, ktorú ponúka zrak, stojí postupnosť, ktorú sprostredkujú sluch a hmat. Proti priestorovej prítomnosti vizuality stojí „*teraz*“ práve prebiehajúcej zvukovej alebo hmatovej udalosti.

Jedine zrak je schopný poskytovať *priestorové* sekvencie; v tom spočíva jeho privilégium. A práve táto priestorovosť iným zmyslom chýba. Je to schopnosť predstavivosti

(*imaginatio* alebo *phantasia*) a tá je omnoho širšia než len čisto orgánový zrak. Preto možno na námietku, že slepci vidia prstami čiže hmatom, odpovedať, že aj oni sú vybavení „všeobecnou schopnosťou vidieť“, ibaže im nefunguje alebo chýba *orgán* zraku. Nemajú teda orgán, zostala im však „obrazotvorná funkcia“ ako všeobecná schopnosť vidieť.

No prostredníctvom simultaneity nás aj zrak vovádza do dimenzie času. Tá je však celkom odlišná od pominuteľného „teraz“ ostatných zmyslov. Je to dimenzia „prítomnosti“, ktorá je *dimenziou trvania*, a nie udalosti či stávania. Do zraku, tak ako do ostatných zmyslov, zasahuje *pohyb* – je ním prechádzanie pohľadom, túlanie pohľadu –, ktorý však pohľad neobmedzuje: vždy je možné oči odvrátiť inam alebo ich zavrieť. Zrak teda poskytuje *slobodu*, akú ostatné zmysly nepoznajú.

*Druhá črta: neutralita a sloboda.* Pri pozeraní ešte nie sme spojení s videným predmetom, nechávame ho tak, ako je, a on necháva nás tak, ako sme. Nerobím nič iné, len sa pozerám, a ani predmet tým nie je zasiahnutý. Na rozdiel od toho v prípade iných zmyslov (sluchu, hmatu) vnem vzniká *len skutočným nadviazaním vzťahu s predmetom*, pričom tento vzťah je vzťahom *kauzálnym*. Zrak odmieta čo i len náznak kauzálnej aktivity, a práve preto na rozdiel od ostatných zmyslov, ktoré produkujú *účinky* (zvukové, hmatové), zrak produkuje *obrazy*, ktoré sú schopné odpútať sa od predmetu. Vďaka tomu je zrak *najslobodnejší* a zároveň *najmenej realistický* zo všetkých zmyslov. Práve toto odpútanie od kauzálnosti umožňuje *abstrakciu* zachytávajúcu „formu“ a tá jej umožňuje oddeliť sa od látky, ktorú vytvarovala. Naopak hmat do zmyslovej skúsenosti vnáša realnosť. Predmet, ktorého sa dotýkam alebo ktorý sa ma dotýka, je reálny už len tým, že sa ma dotýka – nie je to prelud alebo obraz –, a *úsilie*, ktorým proti nemu pôsobím alebo ktorým pôsobím spolu s ním, zakladá i moju vlastnú realnosť. Dotyk je dôkazom realnosti. (Existujú síce aj sluchové a hmatové halucinácie, ale to je iná otázka.)

*Tretia črta: priestorová vzdialenosť.* Zrak vyžaduje určitú vzdialenosť, predmet by nemal byť príliš blízko pred očami, inak ho nevidím. Takto zrak hneď zahŕňa *nekonečnú rôznorodosť*: celú rôznorodosť sprostredkovanú pohľadom na vzdialenosť, teda hĺbkou. Samozrejme, hĺbku a vzdialenosť docielim aj *chôdzou*, takže zrak sa stáva akýmsi pohybom chôdze, ktorý už nemusím vykonať. Zrak je teda na rozdiel od ostatných zmyslov nielen nositeľom „obrazotvornej funkcie“, ale otvára nás aj „*idei nekonečna*“. Jedným slovom, zrak nás otvára inému vzťahu k predmetu a k svetu: *zväčšuje priestor*, ktorý ostatné zmysly naopak zužujú na bod účinku, kde dochádza ku kontaktu s predmetom.

*Štvrtá črta: vzťah k predmetu ako vzťah podobnosti a odlišnosti, teda produkcia obrazov.* Podobnosť je základným znakom obrazu. Treba však ešte určiť charakter podobnosti, na základe ktorej obrazy vznikajú.

1. Obrazom možno zachytiť len zámerné podobnosti čiže *artefakty*. V prípade prirodzených podobností je totiž podobnosť vždy vzájomná: dva predmety sa podobajú jeden na druhý. V prípade obrazov je podobnosť *jednostranná*: umelo vytvorená vec je obrazom prirodzenej veci (napríklad podobizeň); prirodzená vec však nie je obrazom umelo vytvorenej veci: osoba nie je obrazom podobizne.

2. Obraz sa vyznačuje *neúplnou* podobnosťou. Keby boli všetky charakteristiky predmetu zreprodukované, nešlo by už o obraz, ale o ďalší identický objekt. Vlastnosti obrazu sú v podstate povrchové, povrchné či, jedným slovom, viditeľné vlastnosti. Aj rozmery sa môžu zmeniť. Aj keď ponecháme len dva rozmery, dvojrozmerný obraz

s perspektívou predstavuje trojrozmerný priestor.

3. *V porovnaní s predmetom* obraz musí vykazovať *rozdiely*, inak by bol opäť reprodukciou smerujúcou k ďalšiemu predmetu, a nie obrazom. Podobnosť teda nie je jedinou podmienkou tvorby obrazov, treba k nej pridať aj odlišnosť. A ak chceme opísať obrazotvornú funkciu, nestačí hovoriť len o podobnosti, ale treba hovoriť aj o odlišnosti, o oboch zároveň. Obraz nie je identickou kópiou predmetu. Obraz reprodukuje iba *formu*.

A práve tu má pôvod proces *abstrakcie* v zmysle produkcie „foriem“. Práve preto môže mať jediný predmet nekonečné množstvo obrazov a jeden obraz zase môže reprezentovať nekonečné množstvo vecí. Ako však teraz definovať obraz? Vždy hovoríme o obraze *niečoho* – nemali by však sme skôr hovoriť, že obraz vnímame ako niečo, *čo zastupuje čosi iné?* A nemali by sme namiesto tvrdenia, že „obrazotvorná funkcia“, teda funkcia zraku, je schopnosť vnímať podobnosti, radšej konštatovať, že je to *schopnosť oddeliť formu od látky čiže esenciu od existencie*, teda schopnosť produkovať formy? Operácia „videnia“ je teda zároveň operáciou abstrakcie, stvárňovania a symbolizácie. Preto Jonas píše, že „*obraz je forma odtrhnutá od vecí*“, ako som uviedla aj v motte svojich úvah.

A tým sa pre mňa táto štúdia o antropológii vizuality končí.

Na záver treba povedať, že „obrazotvorná funkcia“ je podmienkou antropológie „vizuality“, ako aj to, že obrazotvorná funkcia spolu s rečovou funkciou sa podieľajú na vytváraní symbolickej funkcie, ktorá je nevyhnutným základom každej antropológie.

Bolo by treba v skúmaní pokračovať a vypracovať historickú analýzu tejto „obrazotvornej funkcie“, t. j. analýzu, ktorá by poukazovala na odlišnosti „epoch“ videnia v histórii. To je však už otázka, ktorej sa tu nemôžem venovať.

## LITERATÚRA

- [1] MERLEAU-PONTY, M.: *Signes*. Paris: Gallimard 1960.
- [2] MERLEAU-PONTY, M.: *L'œil et l'esprit*. Paris: Gallimard 1964 ; čes. prekl.: *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk 1971.
- [3] MERLEAU-PONTY, M.: *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard 1964; čes. prekl. *Viditelné a neviditelné*. Praha: OIKOYMEHN 2004.
- [4] JONAS, H.: *Le phénomène de la vie*. Bruxelles: DeBoeck Université 2001.
- [5] RILKE, R.-M.: *Lettres sur Cézanne*. Paris: Seuil, 1991; čes. prekl.: *Dopisy o Cézannovi*. Praha: Arbor Vitae 1998.
- [6] MALDINEY, H.: *Regard, parole, espace*. Lausanne: L'âge d'homme 1973.

---

Z francúzskeho originálu prednášky *Essai d'anthropologie du visuel*, prednesenej 8. novembra 2007 na FiÚ SAV, preložila Mária Ferenčuhová.

---

L'éditeur remercie l'Ambassade de France en Slovaquie de son soutien de cette traduction.

Vydavateľ vyjadruje vďačnosť Francúzskemu veľvyslanectvu na Slovensku za podporu tohto prekladu.