

NEPOKOJNÉ SRDCIA MODERNISTOV

PETER MICHALOVIČ, Katedra estetiky FiF UK, Bratislava

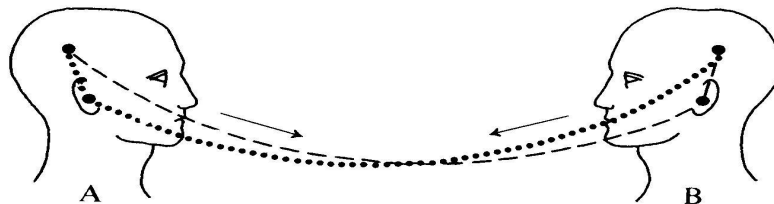
MICHALOVIČ, P.: Restless Hearts of the Modernists
FILOZOFIA 64, 2009, No 5, p. 420

The study deals with two types of artistic communication. The description of the first type is based on Ferdinand de Saussure's model of communication. This type presupposes identical codes of the sender and the addressee, what makes decreasing of the information noise in the communication possible. On one hand, the scale of the information noise is diminished, but on the other hand, in this type of communication the view of the event is lost. The second type of communication is based on (a smaller or larger) disproportion between the sender and the addressee. The disproportion results in the growing information noise. In this case, the transmission of meanings is secondary, since the process of signification becomes the primary one. In the artistic creativity based on the second type of communication, the event always precedes the structure.

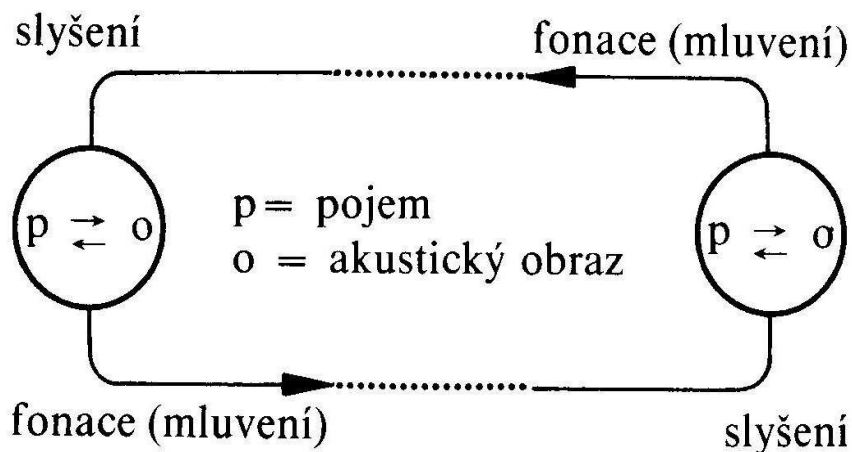
Keywords: Communication – Structure – Event – Sign – Modernism – Code – Coding – Decoding

Hoci tzv. *Linguistic Turn* už dávno nie je módnou témou filozofických a vedeckých diskusií, stopy, ktoré zanechal, sú viditeľné dodnes. Keď si budeme všimnúť len filozofický a estetický diskurz, ukáže sa, že aj vďaka *Linguistic Turn* sa intenzívne začalo uvažovať o umení ako o jazyku sui generis, ako o špecifickej forme komunikácie, zameranej na dosahovanie imanentných účelov. O umeleckom diele sa začalo hovoriť ako o texte, o správe, ktorá je kódovaná a dekódovaná nadindividuálnym kódom. Lenže keď sa podrobnejšie zameriame na procesy kódovania a dekódovania v umeleckej komunikácii, našej pozornosti určite neujde fakt, že pre umenie neplatí jedna, ale prinajmenšom dve schémy komunikácie, ktoré sa v nasledujúcich častiach pokúsím detailnejšie opísať.

Na pochopenie špecifickej prvého typu umeleckej komunikácie využijem klasickú schému, ktorej autorom je legendárny lingvista, duchovný otec štrukturalizmu Ferdinand de Saussure. V *Kurze všeobecnej lingvistiky* nachádzame aj túto schému:



Z tejto schémy je jasné, že akt komunikácie predpokladá aspoň dvoch jedincov (čo je podľa Saussura komunikačné minimum a zároveň predpoklad jestvovania akéhokoľvek jazyka), pričom samotný proces komunikácie sa začína v mozgu jedinca A, „kde jsou fakta vědomí, která nazýváme pojmy, asociována s representacemi jazykových znaků čili akustickými obrazy sloužícími k jejich vyjadřování. Předpokládejme, že daný pojem vyvolá v mozku odpovídající akustický obraz a tento čistě **psychický** jev je pak následován **fyzilogickým** procesem: mozek předává fonačním orgánům impuls odpovídající tomuto obrazu. Dále pak se zvukové vlny šíří od úst A k uchu B, což je proces čistě **fyzický**. A konečně okruh pokračuje v B v obráceném pořadí: z ucha do mozku, což je fyziologický přenos akustického obrazu, a v mozku pak psychická asociace tohoto obrazu s odpovídajícím pojmem. Když pak B mluví, sleduje nový akt – od jeho mozku k mozku A – přesně stejný postup jako první a prochází postupně těmiž fázemi, což si můžeme znázornit takto“ ([14], 48):



Hoci ide o zjednodušený model, čo nakoniec priznal aj jeho autor, predsa len ukazuje niečo dôležité, čo nemožno len tak jednoducho obísť. Tým dôležitým je asociácia mentálnych jednotiek, faktov vedomia či pojmov s akustickými obrazmi a následne s ich fonetickou reprezentáciou z pozície hovoriaceho. Z pozície počúvajúceho sa to deje tak isto, lenže v opačnom poradí. Samotný proces asociácie mentálnych jednotiek s akustickými obrazmi je vlastne procesom tvorby znakov – základných významových jednotiek komunikácie. Keďže spojenie mentálnej jednotky a akustického obrazu nemá nijaký prirodzený súvis, ale je, ako tvrdil Saussure, arbitrárne, musí jestvovať niečo, nazvime to kódom, čo zabezpečuje, že tak, ako hovoriaci pripojí k mentálnej jednotke jeden a práve jeden akustický obraz, aj počúvajúci priradí k akustickému obrazu jednu a tú istú mentálnu jednotku. Inými slovami, kód, saussurovské **langue**, zabezpečuje spojenie mentálnych jednotiek s akustickými obrazmi, označovaných s označujúcimi, spojenie plánu významu s plánom výrazu. Okrem toho zabezpečuje aj spájanie týchto jednotiek do znakových reťazcov.

Komunikácia v tom zmysle, v akom ho vymedzil Saussure, teda predpokladá, že bude úspešná vtedy, ak: a) budú jestvovať subjekty pripravené komunikovať, teda subjekty ovládajúce všeobecne akceptovaný kód; b) kód nebude ani vznikať, ani sa meniť v procese komunikácie, pretože každá zmena by viedla k rastu informačného šumu a ten by sa dotkol identity komunikovaných významov. Podstatu komunikácie založenú na identite kódu presne vyjadril francúzsky filozof Jean-François Lyotard: „Ty mi říkáš to, já rozumím toto a odpovím ti ono, jde o směnu jednotlivých výpovědí; ty mi dáš to, já přijmu toto a vracím ti ono, jde o smluvní směnu socioekonomickou“ ([11], 93). „Směna vyžaduje, aby to, co je budoucí, bylo takové, jako by bylo přítomné. Garance, pojistky, zabezpečování jsou vesměs nástroje neutralizace případu jakožto okasionálního, předvídání toho, co je takřkajíc na příchodu. Podle tohoto přístupu k času záleží úspěch (**successus**) na informačním procesu (**processus**), jenž zabezpečuje, aby v čase t' nenastalo nic než událost programovaná v čase t “ ([11], 93).

Samozrejme, predstava, že by mohla jestvovať komunikácia, ktorá by mohla počítat' s absolútnou identitou kódu, je iluzórna, adekvátnejšie bude hovoriť o komunikácii, ktorá môže byť úspešná len vtedy, ak bude jestvovať stabilita kódu. Zoberme si napríklad fragment klasického literárneho textu, ktorého autorom je predstaviteľ nemeckého klasicizmu Johann Wolfgang Goethe:¹ „Albertovi se to zdálo příliš povšechně řečeno. Připomenul jsem mu dívku, kterou vytáhli nedávno mrtvou z vody, a opakoval jsem mu jeho příběh – ‚Bylo to hodné stvoření, které vyrostlo v úzkém okruhu domácích starostí, pravidelných týdenních prací; neměla naději na jiné potěšení než procházeti se se sobě rovnými v neděli za městem ve svátečních šatech, které si opatřila kus po kuse; snad si také o každý velký svátek zatančila a kromě toho protlachala se sousedkou mnohou hodinu se vši živostí nejvřelejšího zájmu o příčině hádky nebo zlé pomluvy.‘ – Ale její ohnivá povaha pocítí jednoho dne vnitřnější potřeby, jež jsou ještě rozmnožovány lichotkami mužů. Její dosavadní radosti vzbuzují v ní poněnáhu nechuť, až se konečně setká s mužem, k němuž ji neodolatelně pudí neznámý cit, do něhož teď vkládá veškeré své naděje, zapomíná na celý svět kolem, nevidí, neslyší, vnímá toliko jej, jediného ze všech, touží jenom po něm, po jediném“ ([5], 70). Už pri prvom čítaní je evidentné, že každý, kto vie po česky, danému fragmentu rozumie. Jazyk je zrozumiteľný, text nekladie nijaký odpor, niet v ňom ničoho, čo by sme mohli chápať ambivalentne, nezaznievajú tu nijaké ironické podtóny, nenachádzame v ňom ťažko interpretovateľné metafory či metonymie.

Text môže poslúžiť ako ukázkový príklad pars pro toto textov, ktoré, ako tvrdili Gilles Deleuze a Félix Guattari, splodila éra, „v níž je zeměkoule obemknutá kódy všeho druhu (technickými, průmyslovými, pedagogickými, byrokratickými a nezapomínejme: rovněž vojenskými“ ([4], 323). Tieto kódy sú záväzné tak pre tvorcú, ako aj pre vnímateľa a táto záväznosť je príznačná pre estetiku, ktorú Jurij M. Lotman označil pojmom **estetika totožnosti**. „Zakladá sa na úplnom stotožnení zobrazovaných javov života s modelmi, šablónami, ktoré poslucháčstvo už pozná a ktoré tvoria systém ‚pravidiel‘. Šablóny v umení nie sú prehréskom, urážkou, ale určitým javom, ktorý sa odhaľuje ako záporný iba v určitých historických a štruktúrnych aspektoch“ ([7], 326). Lotman tvrdil, že striktné dodržiavanie pravidiel, šablón v umení sa odhaľuje ako záporný jav iba v určitých histo-

¹ Citát z Goetheho knihy *Utrpenie mladého Werthera* uvádzam v češtine preto, že ďalší citát z literárneho diela, s ktorým budem pracovať, jestvuje len v češtine.

rických obdobiach, napríklad v dobe modernej.

Aby však bolo jasné, nebudem sa na tomto mieste venovať chúlостivej otázke: *Kedy sa vlastne začína moderna?*, čo je obľúbená téma predovšetkým nemeckých mysliteľov, ale rovno sa prikloním k chápaniu moderny Michela Foucaulta. Podľa neho je moderna postoj, pričom postojom rozumel „nejaký spôsob vzťahovania sa na prítomnosť; slobodnú voľbu, ktorú niektorí ľudia urobili; napokon spôsob myslenia a cítenia a aj taký spôsob konania a správania, ktorý vyznačuje príslušnosť a zároveň sa prezentuje ako úloha“ ([2], 87). V umení sa modernistický spôsob myslenia a cítenia prejavil okrem iného aj tým, že umenie začalo skúmať svoje jazyky, čo sa pokúsim dokumentovať predovšetkým na príklade literatúry, pričom určité analógie toho, čo sa odohralo v modernej literatúre, môže- me bez problémov sledovať aj v iných druhoch umenia.

Jean-François Lyotard



Prečo práve moderna začala skúmať svoje jazyky a hranice dovtedajších umeleckých žánrov? Dve presvedčivé a vzájomne komplementárne vysvetlenia nám ponúkol filozof Jean-François Lyotard. Prvé sa týka vzťahu modernej literatúry a žurnalistiky, ktorá sa v časoch zrodu modernej literatúry masovo rozšírila a dokázala vytvoriť, a predovšetkým stabilizovať určité diskurzívne žánre a ich *referens*, to znamená jeho usporiadanie z takej perspektívy, ktorá mu dáva rozpoznateľný význam. Stabilizácia určitého *referens* je dosahovaná stabilitou diskurzívnych žánrov, ktoré sa opierajú o repetitívne použitie syntaxe a slovníka, ergo o repetitívne používanie kódu, čo umožňuje čitateľovi bez problémov dekódovať vetné sekvencie. Parafrazujúc Lyotarda, tým sa chce dospieť bez ťažkostí k vedomiu vlastnej identity a súčasne aj k vedomiu súhlasu, ktorému sa človeku dostáva od

druhých. Tento typ komunikácie je založený na princípe symetrickej výmeny a je zameraný na maximálnu elimináciu informačného šumu medzi adresátom a adresantom, ktorí si vďaka používaniu takmer identického komunikačného kódu môžu kedykoľvek vymeniť komunikačné pozície.

Odvrátenou stranou konformnej komunikácie, ktorú zabezpečujú stabilizované žurnalistické diskurzívne žánre, je neschopnosť tvorby nových usporiadaní *referens* v závislosti od tvorby nových perspektív, o čo sa usiluje moderná literatúra. To môže ukázať aj tento fragment zo slávneho textu Jamesa Joycea *Finnegans Wake* (*Plačky za Finneganom*): „No tedy, vypunkvila si vak, kamzičí poštovní vak od jednoho ze svých panchartů, Šauna Pošťáka, a pak se šla poradit se svými prameny, Starým Mikolauem, Euklidovou

Geometrií a Módní Přehlídkou, a dala se do parády pro tu maškarádu. Ochich achich ichich! To se tí nedá ani vypovědít! Je to k chcípnutí, čertměvem! Mina, minahá, mineha-ha! Tak mi to jen pověz, vážně, musíš mi to říct! Ať to v uchu bublá bublá, jak to v dálce mumlá memlá, ze soumraku brumlá, bremlá. Při studni svatého Sávy, přísahám, že bych hned zastavila ve frcu své čáko dostat se do nebe horou bezbožnosti, jen abych to mohla slyšet, každ'ulinké slovíčko“ ([6], 52 – 54).

Po přečítání tohto fragmentu z Joycovho textu je evidentné, že tento text zámerne porušuje platné jazykové normy, spochybňuje imperatívnu vládu nadindividuálnu kódu – *langue*. Lenže spochybnit vládu všeobecne platných a záväzných pravidiel určitého jazyka možno aj iným spôsobom ako flagrantným porušením. Na iný spôsob spochybnenia upozornil francúzsky filozof Maurice Merleau-Ponty. Podľa neho sa zakladá na tom, že pravidlá nejakého jazyka sa využijú proti nemu tak, aby sa dosiahol efekt nezrušiteľnej ambivalencie. Merleau-Ponty si oprávnene položil otázku, či si čitateľ môže byť istý tým, že rozprávač v románe *Hľadanie strateného času* skutočne miloval Albertinu. „Vypravč zisťuje, že jí touží byť nablízku len tehdy, když se ona od něj vzdaluje, a usuzuje z toho, že ji nemiluje. Když ale zemře a on se dozvídá o její smrti, tváří v tvář tomuto nenávratnému odloučení si uvědomuje, že nemůže bez ní být a že ji miloval. Avšak čtenář si říká: kdyby se mu Albertina vrátila, jak o tom někdy sní, měl by ji ještě rád? Znamená to snad, že láska je tato žárlivá potřeba, anebo že láska neexistuje, že existuje pouze žárlivost a pocit vyloučení? Tyto otázky nejsou důsledkem nějaké podrobné exegeze – klade je Proust sám, pro něj představují jádro toho, čemu se říká láska. Srdce modernistů je tudíž neklidné a nevyzná se ani v sobě samém“ ([13], 70 – 71).

Je jasné, že tieto varianty umeleckej komunikácie ani za cenu veľkých ústupkov už nemožno začleniť do Saussurovho modelu komunikácie, a preto bude potrebné hľadať iný model. Jurij Lotman by povedal, že Joycovo a Proustovo písanie sú typickými ukázkami literárnej práce v režime **estetiky protikladu**, ktorá sa zakladá na rozklade zaužívaného systému. Autor zámerne deštruuje, ironicky využíva zavedené a všeobecne akceptované pravidlá komunikácie, čo spôsobuje adresantovi pri dekódovaní textu ťažkosť. Podľa Lotmana si však treba uvedomiť, že „vnímanie takéhoto umenia z hľadiska matematickej teórie hier nie je ‚hrou bez pravidiel‘, ale hrou, ktorej pravidlá treba určiť v procese hry“ ([7], 329).

Zmena pravidiel, trvalé oslabovanie sily kódov je podľa Deleuza a Guattariho príznačné pre kapitalistickú spoločnosť. Tá „objevuje privátní individuum, které je vlastníkem svého těla, svých orgánů a které svobodně nakládá se svou pracovní silou. Původ kapitalismu je tedy ve **všeobecném dekódování** [zdôraznil P. M.] (jež odpovídá, jak je zřejmé, tomu, co marxisté nazývají prvotní akumulací: na jedné straně je tu dekódování toku producentů, tj. proletarizace vesničanů, vytržených z jejich **půdy**, z jejich **teritorií**, z jejich **vlastí**, a na druhé straně ustanovení obchodního či finančního, tedy nikoli již s **půdou** spjatého majetku, což je dekódováním toku bohatství). V tomto pohybu dekódování, který vše strhne, mizí staré rituály, ceremonie, všechny formy toho, co lidé kdysi respektovali a pokládali za **posvátné**. Kapitalismus se definuje jako ‚cynický‘ systém, který se při svém fungování neopírá o žádnou víru, o nic posvátného“ ([1], 168). Skôr, ako budem pokračovať, považujem za nevyhnutné poznamenať, že Deleuzov a Guattariho výraz „dekódovanie“ neoznačuje nejakú lingvistickú operáciu zameranú na pochopenie významu, ale oslabenie, či dokonca rozklad kódov, ktoré dovtedy „regulovali“ rôzne

oblasti spoločnosti vrátane umenia.

Zámerné porušovanie kódov možno považovať za príznak toho, že komunikačná funkcia, založená na stabilite kódu, dodržiavaní pravidiel jazyka, už nie je taká dôležitá. Umenie sa aj naďalej považuje za špecifický druh komunikácie, lenže tento typ komunikácie predpokladá zmenu chápania samotného jazyka, umeleckých kódov. Ak by sme hľadali iný model, mohli by sme siahnuť po tom, ktorý vypracoval zakladateľ kybernetiky Norbert Wiener. Podľa neho by sme mali komunikáciu považovať za hru, v ktorej hovoriaci a počúvajúci (namiesto nich možno dosadiť dvojicu autor a vnímateľ alebo adresant a adresát) hrajú proti silám chaosu, ktoré spôsobujú šum medzi hovoriacim a počúvajúcim, a tak spoločným úsilím premieňajú správu na zrozumiteľný útvar. Tento model komunikácie tvrdí, že počúvajúci robí všetko pre to, aby správu rozumel, a to aj napriek tomu, že správa je „kódovaná“ deštruovaným alebo z veľkej časti neznámym literárnym jazykom, zvláštnym idiolektom.

Ale prečo dochádza k porušovaniu pravidiel? Prečo dochádza k deštrukcii kódov? Je to iba samoúčelná hra, alebo má tento proces nejaký hlbší význam? Podľa Lyotarda má, a je to spôsobené tým, že tradičný typ „komunikácie nevytvára žiadny problém a nevede k události inak, než práve v tom typu situácie, v níz jsem teď před vámi: je třeba použít cizího jazyka, abych zpřístupnil určitý způsob myšlení, jenž se odehrává v mém jazyce“ ([11], 66). Spisovateľ je práve ten, kto experimentuje, a následkom toho akoby používal cudzí jazyk. „To znamená, že sa mu vraví: vaše dielo je pre mnohých nezrozumiteľné, a to oprávnene, musí to tak byť, neberte to ako výhradu. Jeho adresátom nie je verejnosť a ja vravím [Lyotard]: ani ‚spoločenstvo‘ umelcov, spisovateľov atď. V skutočnosti nevie, kto je jeho adresátom; a toto znamená byť umelcom, spisovateľom atď.: vyslať ‚správu‘ do púšte“ ([9], 13).

Druhé vysvetlenie uvedeného skúmania hraníc literárnych žánrov zdôrazňuje fakt vyplývajúci z imanentného vývoja literatúry: „Moderní spisovatelé a umělci znovu a znovu porušují tato pravidla právě proto, že přisuzují větší hodnotu události než snaze o napodobení nebo o konformnost. V souladu s Auerbachem bych mezi moderní autory zařadil Augustina, vedle Rabelaise, Montaigne, Shakespeara, Sterna, Joyce nebo Gertrudy Steinové. Moderní porušování pravidel není zajímavé proto, že je transgresí, jak se domníval Bataille, ale protože otevírá otázku ničeho a události, jak to ukazuje Benjamin v souvislosti s Baudelairem nebo Barthes ve své teorii textu a stylizačního procesu“ ([10], 20). Je zaujímavé, že k podobnému stanovisku dospel aj Foucault. V texte *Šialenstvo, absencia diela*, ktorý bol pripojený k anglickému vydaniu knihy *Dejiny šialenstva v klasickej dobe* z roku 1972, si všimol zvláštny pohyb v našej reči: „Reči, jež současně s tím, co říká, vyjadřuje i jazyk, v němž je dešifrovatelná jako řeč, se dnes pozvolna (a nejspíš od Mallarméa) stává i literatura. Psát znamenalo až do Mallarméa situovat svou řeč do rámce určitého daného jazyka, takže jazykové dílo s výjimkou některých (byť významných) znaků jako Rétorika, Téma či Obrazy bylo stejné povahy jako každá jiná řeč. Koncem 19. století (v době, nebo přibližně v době objevení psychoanalýzy) se změnilo v řeč, jež klade dešifrovací klíč do sebe samé; nebo si alespoň pod každou větou, pod každým slovem osobuje svrchovanou moc měnit hodnoty a významy jazyka, jehož je přece všechno (a fakticky) součástí; v řeč, jež pozastavuje vládu jazyka momentálním gestem psaní“ ([3], 170).

Tak Lyotard, ako aj Foucault presne upozornili na prioritu udalosti (reči) pred sys-

témom jazyka, na singulárny charakter literárneho písania, ktoré od začiatku moderny vedome a zámerne narúšalo normy daného jazyka. Moderná literatúra, ktorá sa na jednej strane zámerne opozične vymedzovala voči klasickej literatúre, sa na druhej strane vymedzovala aj v čase jej zrodu voči masovo rozšírenej žurnalistike. Tá totiž dokázala za krátky čas vytvoriť a stabilizovať celú paletu diskurzívnych žánrov a vďaka tomu dokázala stabilizovať aj určitý *referens*. Lenže už vieme, že modernej literatúre nešlo o stabilizáciu *referens*, ale o udalosť, a preto neváhala zriecť sa spomínaného konformizmu.

Doteraz som v súvislosti s umeleckou komunikáciou uvádzal len príklady z literatúry. Bolo to dané predovšetkým tým, že literatúra a každodenný jazyk používajú slovné znaky ako základné významové jednotky komunikácie, a preto mnohé z toho, čo objavila lingvistika, mohli bez problémov využiť aj estetika literatúry a literárna veda. Teraz však nastal ten správny čas na to, aby som povedal, že to, čo platilo pre literatúru, platí s určitými modifikáciami aj pre iné druhy moderného umenia. Zoberme si napríklad maliarstvo. Klasické, tradičné maliarstvo disponovalo viac či menej ustáleným „tvaroslovím“, ktoré formovalo matériu maľby a umožňovalo uchopiť, zrozumiteľne pre diváka aj tvorcu ako prvého diváka, zmyslovú skutočnosť. Počas svojho stáročného vývoja približne od renesancie západoeurópska maľba vypracovala celý rad stabilných žánrov, ako napr. žáner historickej maľby, portréty, krajinomaľby, scény zo života alebo žánrové obrazy, zátišia a pod. Vďaka tomuto tvarosloviu maľba disponovala vlastným základným „slovníkom a gramatikou“ (Ernst Hans Gombrich používa termín „schéma zobrazovania“), čo umožňovalo rozprávať príbehy (polyptychy, fresky), vytvárať reprezentácie krajiny, portréty atď. Toto „tvaroslovie“ sa síce vyvíjalo, ale vývoj sa chápal len ako zdokonaľovanie programu, ktorého zmyslom a cieľom bolo zvládnutie, až ovládnutie rádu viditeľného.

Zásadným zásahom do vývoja maľby, zameranej na uchopenie zmyslovej prítomnosti, bol nástup fotografie. Tá už „nebyla výzvou, s ktorou by maličtví bylo konfrontováno zvenčí, zrovna tak jako jí nebyla ve vztahu k narativní literatuře průmyslová kinematografie. Fotografie dovršovala některé aspekty programu zaměřeného na zvládnutí rádu viditelného, tak jak tento program vypracovalo quattrocento, a průmyslová kinematografie zase dovolovala plně realizovat spojení diachronií v organické celky, tak jak to bylo od XVIII. století ideálem velkých románů líčících zrání hrdiny“ ([10], 20). Avšak fotografia nebola ani vrahom, ani hrobárom maľby, ale mimoriadne silným podnetom, ktorý vyvolal zásadné zmeny v maľbe, v jej smerovaní a „programe“. Prečo to tak bolo? Jednoducho preto, že „jediným cvaknutím si i ten nejskromnější občanek může občas jako amatér nebo turista pořídít vlastní obraz, organizovat svůj identifikační prostor, rozšířit svou kulturní paměť, podělit se o své nálezy. Neustálé zdokonalování dnešních přístrojů jej zbavuje starosti s expozicí, ostřením, cloněním i vyvoláváním. Dovednosti, které musí malířský učeň získat v ateliéru a ve škole ze zkušenosti jiných (odstranění špatných návyků, výchova k používání očí, rukou, těla, mysli, jejich povýšení do nového řádu), jsou ve fotografickém přístroji naprogramovány a zajištěny jeho vysokou optickou, chemickou, mechanickou a elektronickou kapacitou. Amatér se už stará pouze o ovládnutí přístroje a výběr námětu“ ([12], 56 – 57).

Amatér si zvolí tému a všetko ostatné vykoná aparát, čo znamená, že všetky témy budú „odliate“ v tých „žánroch“, ktoré sú naprogramované a nemenné v programoch fotografických aparátov. Moderné maliarstvo pod tlakom masového rozšírenia fotografie rezignovalo na prepracovaný program mimézis, na program reprezentácie viditeľného,

ktorý ho dlho ovládal, a namiesto toho „se stáva filosofickou činnosťou: pravidla usporiadania obrazového materiálu ešte nejsou vyslovena a čakajú na své použitie. Pravidlom malířství se stává spíše hledat tato pravidla uspořádání obrazového materiálu, stejně jako se filosofie začíná zabývat uspořádáním filosofické řeči“ ([12], 58).

Druhým podnetom, aspoň podľa francúzskych mysliteľov, bol príchod Paula Cézanna na scénu výtvarného umenia. Od Cézanna prestala maľba hľadať spôsob, ako uchopiť zmyslovú prítomnosť, prestala maľovať figuratívny obraz, ktorý „reprezentuje to, čo prezentuje, a svoju reprezentáciu aj vystavuje. To, čo vidíme ‚na‘ obraze, určite nie je obraz, ktorý vidíme“ ([8], 7 – 8). Čo teda vidíme? Tradičný figuratívny, reprezentujúci obraz chce, aby sme videli na jeho ploche krajinu, konkrétne osoby, určitú historickú udalosť, usporiadanie predmetov v zátiší, jednoducho chce, aby sme ho považovali za okno do sveta, za určitý vizuálny výhľad. Maľba po Cézannovi už nehľadá spôsob, ako uchopiť zmyslovú prítomnosť, pretože tuší, že zmyslovú prítomnosť možno „uchopiť iba jej diferencovaním“ ([8], 7). A to všetko je podľa Lyotarda obsiahnuté v Cézannových dielach. „Čteme-li Cézannovu korespondenci, chápeme, že jeho dílo není dílem talentovaného malíře, který našel svůj ‚styl‘, nýbrž že je to pokus odpovědět na otázku: co je to obraz? V jeho práci jde o to zaznamenat na podkladu pouze ‚barevné počítky‘, sensations colorantes, ‚nepatrné počítky‘, jež jediné podle Cézannovy hypotézy tvoří úplnou obraznou existenci předmětu, plodů, hory, tváře, květiny, aniž by bylo třeba brát v úvahu dějiny či ‚téma‘, linii, prostor či světlo. Tyto elementární počítky jsou skryté v běžném vnímání, spočívajícím na nadvládě obvyklého či klasického způsobu vidění. Jsou přístupné pouze malíři, který je schopen restituovat je jen za cenu vnitřní askeze, která vněmové a mentální pole zbavuje předsudků, zaznamenaných dokonce i v samotném vidění. Pokud se také divák nepodřídí komplementární askezi, obraz pro něj stále bude neproniknutelným nemsyslem. Umělec musí podstoupit riziko, že bude pokládán za mazala. ‚Maluje jen pro velmi malý počet lidí.‘ Uznání institucí spravujících malířství, jako jsou Akademie, salóny, kritika či vkus, je zanedbatelné ve srovnání se soudem, jímž malíř-badatel a jemu rovní posuzují úspěch díla, pokud jde o jeho skutečný cíl: dát vidět to, díky čemu vidíme, a nikoli to, co je viditelné“ ([11], 140 – 141).

Na inom mieste svojho rozsiahleho diela napísal Lyotard o Cézannovi toto: „Víme, že Cézanne dává přednost barvě před formou. Forma je hotová, píše, jakmile barva dosáhla své dokonalosti. Jako by se kresba črtala pouze díky uspořádání tmných barev. ‚Propadání‘, jak říkal, propadání z jedné roviny do druhé nesmí být naznačeno, nemá žádnou existenci a oku, pohybujícímu se mezi barvami, je lze přiblížit jen jako možný rozdíl. Pouze vidění organizuje uspořádání barev. Tím Cézanne obrací klasickou hierarchii momentů malby: kresba a po ní barva. Umění záleží ve schopnosti vnímat materii vněmů, ono bytí zde, a nikoli to, co je zde.“

Tato askeze vede v umění k jistému druhu konverze. Myslím si totiž, že tu běží o zákon. V Cézannově díle jde starost o kontrolu forem stranou. Jde o to otevřít se pro ‚látku‘, skrývající se v ‚danostech‘. Z těchto přesunů v důrazu se pak, jak víte, rodí směry, jež rozrušují umění, tak například minimalismus či lyrická abstrakce ve výtvarném umění, happening, performance a ‚chudá‘ hudba“ ([11], 31 – 32). Cézannom sa teda začína v maliarstve zaujímavý pohyb, ktorý zásadne zmenil povahu maliarstva a ktorý vyvrcholil v abstraktnom a konceptuálnom umení, ale to je už celkom iný problém, ktorým sa tu a teraz nebudem zaoberať.

Bolo by však veľmi nešťastné, keby z toho, čo bolo povedané, vyplynulo, že zdroj umeleckého diela možno vysvetliť len reakciou na niečo, čo je voči dielu vonkajšie. Aby sa niečo mohlo stať umeleckým dielom, musí tu byť niečo, čo potvrdzuje jeho príslušnosť k svetu umenia, musí byť teda porovnateľné v určitých parametroch s inými dielami. Znamená to, že sa v ňom zákonite musí niečo z predchádzajúceho vývinu opakovať, ale zároveň, pripomeňme si v tejto súvislosti názor Jacquesa Derridu, toto opakovanie nie je len re-reprezentáciou totožného, ale aj produkciou diferencií.

Moderné maliarstvo podobne ako moderná literatúra začalo veľmi sústredene a dôsledne preverovať svoje jazyky, začalo experimentovať, pričom toto preverovanie či experimentovanie nemuselo byť a ani nebolo vždy kladne prijaté divákmi a čitateľmi. Práve moderné umenie nám môže poskytnúť veľa príkladov: Mnohé výtvary sa v čase svojho vzniku považovali buď za málo umelecké, alebo dokonca za niečo, čomu bolo vyhradené miesto až za hranicami sveta umenia. Až potom, čo, obrazne povedané, divák začal hrať nie proti tvorcovi, ale spolu s ním a spoločnými silami začali premáhať informačný šum, sily chaosu, tieto výtvary sa posunuli do sveta umenia a často sa stali najvýznamnejšími reprezentantmi danej etapy vývoja umenia. Za všetkých spomeňme aspoň Vincenta van Gogha, Paula Cézanna, Egona Schilleho, Raymonda Roussela, Antonina Artauda, ktorí zastupujú všetkých odmietnutých a ponížených modernistov s nepokojným srdcom, ktoré ich nútilo hľadať nový typ umeleckej komunikácie, za čo im patrí môj nekonečný obdiv a uznanie.

LITERATÚRA

- [1] DESCOMBES, V.: *Stejně a jiné*. Praha: OIKOYMENH 1995.
- [2] FOUCAULT, M.: *Moc, subjekt a sexualita. Články a rozhovory*. Bratislava: Kalligram 2000.
- [3] FOUCAULT, M.: Šílenství, absence díla. In: *Světová literatura*, roč. 38, 1993, č. 3.
- [4] FRANK, M.: *Co je neostrukturalismus?* Praha: SOFIS 2000.
- [5] GOETHE, J. W.: *Utrpení mladého Werthera*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury 1956.
- [6] JOYCE, J.: *Anna Livia Plurabela. Fragment Díla v zrodu z Finnegans Wake*. Liberec: Dauphin 1996.
- [7] LOTMAN, J. M.: *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran 1990.
- [8] LYOTARD, J.-F.: *Čo maľovať?* Bratislava: Petrus 1998.
- [9] LYOTARD, J.-F.: *Hrobka intelektuála a iné články*. Bratislava: Archa 1997.
- [10] LYOTARD, J.-F.: *O postmodernismu*. Praha: Filosofický ústav AV ČR 1993.
- [11] LYOTARD, J.-F.: *Putování a jiné eseje*. Praha: Herrmann & synové 2001.
- [12] LYOTARD, J.-F.: *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann & synové 2002.
- [13] MERLEAU-PONTY, M.: *Svět vnímání*. Praha: OIKOYMENH 2008.
- [14] SAUSSURE, F. de.: *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Academia 1988.

prof. PhDr. Peter Michalovič, PhD.
Katedra estetiky FiF UK
Gondova 2
818 01 Bratislava 1
SR
e-mail: peter.michalovic@fphil.uniba.sk