

MERLEAU-PONTYHO ESTETIKA

ANNABELLE DUFOURCQ, Univerzita Radboud, Nijmegen, Holandsko

DUFOURCQ, A.: Merleau-Ponty's Aesthetics
FILOZOFIA 70, 2015, No. 9, pp. 748-758

Reality presents itself in „adumbrations“. It is not due to the subject whose perception is distorted by his/her insufficient abilities; it is due to the real itself, which *is* unstable and incomplete. The being of things and persons is fundamentally multiplied, dispersed among thousands of “adumbrations”. Yet these various appearances, though not representing a perfectly defined, cohesive whole closed in itself, do not produce a sheer chaos. Merleau-Ponty models the reality of a thing/person on a melodic theme. If the theme does occur in the painting, there is also the thing itself in it. Paintings are components of the being of the reality itself. In them the adventures of the reality's existence continue. The work of art represents the thing as such, nevertheless a different, transformed thing in the form of a noble, fragile, wandering spiritual body.

Keywords: The real – The imaginary – Super-presence – Melodic theme – Adumbrations – Variations

Začnem túto prednášku mottom prevzatým z Merleau-Pontyho menšej práce *Oko a duch*. „Úsmev dávno mŕtveho monarchu, opísaný v *Nevoľnosti*, ktorý sa naďalej objavuje a opätovne obnovuje na povrchu plátna, nevystihneme tvrdením, že je tam v obraze alebo v esencii. Len čo sa pozriem na plátno, je tam úsmev sám v jeho plnej živosti. Cézanne zamýšľal namaľovať ‚okamih sveta‘ a tento konkrétny okamih je už dávno minulosťou, avšak Cézannove plátna nám ho neustále predkladajú a jeho Hora Sainte Victoire sa vytvára a pretvára po celom svete, z jedného konca na druhý, síce inak ako to tvrdé skalisko vypínajúce sa nad Aix en Provence, ale spôsobom nemenej energickým. Maliarstvo zmiešava všetky naše kategórie: esenciu a existenciu, imaginárne a reálne, viditeľné a neviditeľné tým, že rozvíja svoje snové univerzum telesných esencií, pôsobivých podobností a mlčanlivých významov“ (Merleau-Ponty 1964, 33-34, čes. preklad 15).

Domnievam sa, že to, čo vytvára hlavnú líniu Merleau-Pontyho myslenia, je fenomén nadprítomnosti či hyperprítomnosti alebo ešte inak nadexistence (Merleau-Ponty 1960, 72)¹ vecí a osôb v ich obrazoch, obzvlášť v niektorých umeleckých dielach. V klasickej mysli sa obraz považuje za kópiu originálu, t. j. za to, čo re-produkuje zjav,² vzhľad objektu, zachováva z neho iba povrch a niektoré vnímateľné črty. Keď sa hovorí

¹ Pozri (Bachelard 1942, 25, čes. preklad 25). „Nadčloveku bude daná nadpríroda“ (Bachelard 1943, 205).

² Pri preklade francúzskeho *apparence* uprednostňujeme slovenský výraz *zjav*, menej často používané *jav*; pozn. prekl.

o *kópii*, predpokladá sa, že vec sama, originál je stratený. Imaginárne spadá pod ireálne, kópia je nižšie ako originál, nech by to bolo už len tým, že je druhotná, je podriadená modelu. Avšak fenomén hyperprítomnosti nás núti túto klasickú koncepciu spochybniť. Ďalším kľúčovým textovým odkazom je pre Merleau-Pontyho v tejto súvislosti Proustovo *Hľadanie strateného času*. Celé *Hľadanie* akoby predkladalo problém viery, ťažkosti rozprávača s vierou v realitu sveta³. Zdá sa, že veci sa naňho obracajú, že sľubujú vyjavenie utajenej neobyčajnej bohatosti, potom mu však unikajú, sklamávaajú ho a strácajú svoju pevnosť. Súčna ponúknuté vnímaním nie sú nikdy dost' reálne, sú vždy príliš prchavé, nestále a mdlé. Až na konci *Hľadania* objavuje prostriedok, ako „zachrániť“ tieto súcna, ako odhaliť ich podstatu: „Pravý život, život konečne odhalený a vyjasnený, a preto jediný život, ktorý žijeme naplno, je literatúra“ (Proust 1989, 895). V umeleckom diele môžu byť súcna reálnejšie ako v realite (prinajmenšom ako v tom, čo sa realitou bežne nazýva, hoci problematickým spôsobom: realita je v tomto význame aktuálna prítomnosť vecí, ktorá je daná nazeraniu tu a teraz). Je tu paradox, ktorý Merleau-Ponty zamýšľa skúmať a prekonať: Ako môže byť obraz skutočnejší než skutočnosť? Aká je povaha tejto nadprítomnosti? Je to prostá ilúzia? Treba podčiarknuť, že merleau-pontyovská estetika sa nezamýšľa nad lokálnym problémom, ale predpokladá hneď od počiatku skúmanie pojmu reality. Je totiž zároveň aj istou ontológiou v ponímaní charakteristickým pre fenomenologické hnutie (o ktorom možno stručne povedať, že sa pýta na to, čo robí veci v ich samom bytí schopnými zjavovať sa, zjavovať sa nám, aby boli vnímané, predstavované, myslené, chápané, spomínané v spomienke a pod.).

Táto otázka ide ruka v ruke s druhou hlavnou líniou merleau-pontyovského premýšľania, ktorou je vzájomný vzťah tvorby a reprezentácie reálneho, a to predovšetkým v umení. Merleau-Ponty nedôveruje teóriám, podľa ktorých umelecké dielo vyjadruje hlavne psychológiu umelca, jeho pohľad, jeho názor, jeho videnie sveta či jeho idey a pojmy. Cézanne bol schizoidný človek, El Greco astigmatik. Je preto ich dielo výrazom patológie? Treba pochopiť dielo da Vinciho tak, že sa budeme odvolávať na jeho detstvo, ako to urobila odvážna Freudova analýza? Kto by sa zaujímal o akúsi prostú individuálnu víziu poznačenú konkrétnou situáciou, jednu spomedzi miliónov iných? Čo teda spôsobuje, že umelecké dielo zo súkromnej sféry vystupuje? Merleau-Ponty sa drží pevne myšlienky, podľa ktorej nám umelec vždy hovorí o svete, odhaľuje pôvod vecí, uchopuje samotnú realitu. Umelecké dielo „ukazuje, ako sa veci stávajú vecami a svet svetom“ (Merleau-Ponty 1964, 42, čes. preklad 26). Na druhej strane sa však Merleau-Ponty zaujíma rovnako o abstraktné umenie i o umenie figuratívne, a aj v prípade tohto figuratív-

³ „Krajiny z kníh, ktoré som čítal, sa mi v dôsledku rozhodnutí, ktoré urobil spisovateľ, v dôsledku dôvery, s akou moje myslenie vychádzalo v ústrety jeho slovu ako zjaveniu, zdali byť – *tento dojem vo mne len slabô vzbudzoval kraj, kde som sa nachádzal* – ozajstnou súčasťou samotnej Prírody, ktorú by bolo treba skúmať čoraz hlbšie“ (Proust 1987, 86; kurzíva A. D.) Zdá sa, že tri stromy v Hudimesnile práve teraz zjavujú autentickú a hlbokú realitu, ale vytrácajú sa napokon ako prosté fantómy: „ako tiene, zdalo sa mi, že ma žiadajú, aby som ich vzal so sebou, vrátil ich k životu... Čoskoro ich auto zanechalo za sebou na jednej križovatke. Auto ma viezlo ďaleko od toho, čo som považoval za jedine pravdivé, od toho, čo jediný by ma urobilo šťastným; ponášalo sa to v tom na môj život“ (Proust 1987, 719).

neho ho vždy zaujíma podiel invencie, „deformácie“, ktorú umelec vnáša do reprezentovaného objektu. Merleau-Ponty navyše vyzdvihuje absolútne osobitý štýl charakteristický pre každého umelca. Cituje však zároveň napríklad Kleeho a Cézanna, keď hovoria o svojom hľadaní tajomstva vecí, alebo Apollinaira, ktorý „hovorieval, že v básni sa nájdu vety, ktoré – ako sa zdá – neboli vytvorené, ale ktoré sa sformovali samé“. V rovnakom duchu Henri Michaux zdôrazňoval, že „niekedy sa zdá, že Kleeho farby sa pomaly rodia na plátne, presakujú z prvotného pozadia“ (Merleau-Ponty 1964, 42-43, čes. preklad 26). Zdá sa mi, že tu ani tak nejde o to, prisúdiť umeniu povinnosť realizmu alebo presného vystihnúť reálneho, ako skôr o zdôraznenie toho, že umenie, keďže je prácou so zjavovaním, nemôže byť zjednodušované na aktivitu, ktorá smeruje len k psychológii a subjektívnej sfére: nevyhnutne predpokladá premýšľanie o samom bytí reality, a to práve preto, lebo toto bytie podstatným spôsobom obsahuje dimenziu zjavovania (zahalovania, odstupe, ale aj zjavovania: reálne je iste to, čo ma presahuje, vzpiera sa mi, nenechá sa tvarovať vrtochmi mojej imaginácie; ale aby mi mohlo vzdorovať, aby mohlo byť takto definované, musí sa mi najprv tým či oným spôsobom dávať, prezentovať sa mi, javiť sa mi). Táto väzba medzi umením a hľadaním hlbokého pôvodu každej reality odkazuje takisto na uvedomenie si významu fascinujúceho či obsedantného charakteru niektorých diel (nadprítomnosti, o ktorej som hovorila), prekračujúceho obmedzenia priestoru a času. Ide o to, pochopiť, ako sa určité diela môžu ponúkať ako diela, ktoré dosiahli istú objektívnu nevyhnutnosť presahujúcu umelca, ako aj daného diváka, keď ich chápeme ako individuálne subjekty. Napokon, nejde o podrobenie umelca realite, ale skôr o to, aby sme ukázali, že – ak berieme umenie vážne – samotné reálne musí byť definované ako to, čo robí možným umenie: je to niekoľkonásobná, mnohotvárna, vlniaca sa realita, o ktorej Merleau-Ponty môže povedať: Imaginárne deformácie sú „klamaním, aby sme povedali pravdu“ (Merleau-Ponty 1960, 71), a veci „sa dovoľávajú tej metamorfózy, ktorú im vnucujeme“ (Merleau-Ponty 1969, 98).

V tejto prednáške ukážem spôsob, akým Merleau-Ponty premieňa klasickú definíciu obrazu, umeleckého diela a reálneho prostredníctvom svojho premýšľania nad fenoménom nadprítomnosti, aby tak dospel k definícii umeleckej tvorby ako najautentickejšieho prostriedku spoznania skutočného.

I. Imaginovať a vnímať. Merleau-Ponty verzus Sartre. Ak chceme lepšie pochopiť originalitu merleau-pontyovskej estetiky, je veľmi užitočné preštudovať si jeho kritiku sartrovskej teórie imaginárneho. To, o čo v nej ide, je prekonanie klasického rozlíšenia medzi reálnym a imaginárnym.

Sartre vo svojej knihe *Imaginárne* (1940) jasne a zreteľne odlišuje vnímanie od obrazu. Aj vnímanie, aj obraz sú istým zjavovaním vecí vedomiu, ale modalita tohto zjavovania sa navzájom značne líšia.

Percepčné vedomie sa otvára bytiu, necháva sa zaplaviť nekonečnou bohatosťou reálneho. Sartre podčiarkuje, že vnímaný predmet môže vyjavovať donekonečna nové črty, môžeme donekonečna odhaľovať skryté aspekty, stále drobnejšie časti vnímaných predmetov a pod., a môžeme byť prekvapení neočakávanými objavmi.

V obraze, napríklad na fotografii môjho kamaráta Petra alebo v mentálnom obraze jednorozca, je zameranie (*visée*) na individuálny transcendentný objekt (Peter nie je na fotografii a jednorozec nie je v mojej hlave ani v mojej mysli či v mojej obrazotvornosti) a zjavenie tohto objektu „v poli zmyslového nazerania“ (Sartre 1986, 33). Imaginovaný objekt je konkrétne charakterizovaný určitými zmyslovými vlastnosťami: nejde totiž o abstraktný pojem, ale o reprezentáciu Petra alebo jednorozca s istým vizuálnym zjavom, vzhľadom, z istého uhla pohľadu, s istými farbami, s istým tvarom a pod. Objekt je zachytený ako to, čoho by som sa mohol dotknúť, čo by som mohol vidieť, počuť... No je zároveň zachytený ako *absentujúci*, neprítomný, keďže nie je *aktuálne* vnímaný. Podľa Sartra to znamená, že imaginácia uvádza do činnosti len *kvázipozorovanie*. Isteže, objekt sa prezentuje čiastkovými aspektmi a zmyslovými kvalitami, tie sú však *strnulé*: nemôžeme objaviť nijaké nové. Namiesto toho, aby sme sa otvorili objavovaniu sa objektov, ktoré nás presahujú, produkujeme zmyslový zjav zhŕňajúci alebo exemplifikujúci poznatky, ktoré sme už mali. Na podporu svojho presvedčenia Sartre cituje slávny Alainov príklad: Ak si predstavujem Pantheon a niekto ma požiada, aby som spočítal stĺpy priečelia, nedokážem to, nemôžem sa o to dokonca ani len pokúsiť (Alain 1948, 342). Pod *kvázipozorovaním* teda treba chápať pseudopozorovanie, paródiu pozorovania: zmyslové aspekty, ktorými sa objekt ako obrazová predstava prezentuje, sú vlastne projekciou a zobrazením už vlastného poznania, takže nás o ničom nepoučia, nič sa z nich nedozvieme, „ide tu o fenomén kvázipozorovania, čiže na matérii nečítame nič iné len to, čo do nej vložíme“ (Sartre 1986, 107). Ireálne objekty „nie sú ani ťaživé, ani dotieravé, ani nutkavé (...) Slabý život, ktorý im vdychujeme, pochádza z nás, z našej spontaneity“ (Sartre 1986, 240). Vnímaný svet je teda nekonečnou bohatosťou, zatiaľ čo imaginárne je „esenciálnou chudobnosťou“ (Sartre 1986, 26). Obraz je tak podľa Sartra čistým *ireálnym*. Vyjadruje slobodu našej imaginácie, ale nevyjadruje absolútne nič z aktuálneho a obohacujúceho kontaktu s transcendentným objektom, objektom, ktorý vzdoruje vrtochom fantázie, skrátka s reálnym objektom.

No ak je to tak, ako potom vysvetlíme, že zoči-voči niektorým obzvlášť strhujúcim obrazom môžeme zakúšať emócie a fyziologické reakcie, ktoré sú akoby účinkom pôsobenia práve takýchto objektov na nás (napríklad obzvlášť expresívny obraz, výnimočne strhujúci film alebo román)?

Sartre to vysvetľuje do veľkej miery svojou teóriou *analogón*. *Analogón* je podľa Sartrovej definície istá prítomná realita, „určitá matéria“ (Sartre 1986, 42), ktorá *by mohla* byť vnímaná, ale ktorá zohráva pri imaginácii úlohu opory zamerania (*visée*) a dáva imaginárnemu objektu zdanie prítomnosti. *Analogón* je chápaný ako zástupca, je odlišný od objektu, hoci eventuálne podobný, a prostredníctvom neho sa zameriavame na tento objekt; napríklad: farby a tvary na plátne, gestá imitátora, sonorita a tvárnosť slov, ale aj oblaky, aj naše afektívne stavy, aj pozície a pohyby nášho tela.

V prípade mentálneho obrazu je pojem *analogón* problematickejší, pretože táto domnelo prítomná opora nie je vtedy jasne perцепčne uchopiteľná mimo obrazu. Jednako je podľa Sartra nevyhnutné predpokladať, že obraz nie je nikdy bez *analogón*, pretože nie je znakom, nezameriava svoj objekt úplne naprázdno, obraz je kváziprítomnosť a imaginácia je vždy nazeraním (Sartre 1986, 42).

Pojem *analogón* Sartre rozpracoval práve preto, aby vystihol kváziprítomnosť objektu v jeho obraze. Presnejšie, túto kváziprítomnosť chápe ako pseudoprítomnosť, čiže ako iluzórnu, ireálnu prítomnosť imaginárneho objektu. Podiel prítomnosti imaginárneho objektu je celý prisúdený analogickému zástupcovi, zatiaľ čo o imaginárnom objekte môžeme povedať, že je vždy neprítomný či ireálny. A navyše, aby Sartre dobre vyznačil odlišnosť medzi objektom a jeho analogickým zástupcom, v práci *Imaginárne* ukazuje, že *analogón* nemá nijakú nevyhnutnú a vnútornú väzbu s reprezentovaným objektom: je to výlučne naša imaginácia, ktorá aktívne používa zástupcu svojvoľným spôsobom ako oporu svojich projekcií. Isteže, v prípade figuratívneho umenia, portrétu či krajinky je tu nepopierateľná *podobnosť* medzi *analogón* (ktorým je tvár dvojrozmerne načrtnutá na plátne) a zjavom prezentovaným tvárou cieľenej osoby („ozajstnou“ tvárou Petra ako reálne jestvujúcej osoby). No celý nasledujúci proces sartróvského premýšľania sa snaží ukázať, že prípad portrétu je skôr výnimkou ako pravidlom. V tejto súvislosti skúma imitáciu: keď la Falconay, francúzska herečka z 30. rokov minulého storočia, imituje Mauricea Chevaliera, Sartre zdôrazňuje, aké veľké sú rozdiely medzi fyziognómiou mladej ženy a fyziognómiou tohto šansoniéra: tak málo – trocha mimiky, niekoľko gest a prípadne jeden alebo dva doplnky – stačí na to, aby sa vytvoril *analogón*. Podľa Sartra tých zopár schematických čŕt predstavených imitátorkou nesie pečať „izolovanosti“ a vyznačuje sa „strnulou suchosťou“ (Sartre 1986, 63), až kým ich nesyntetizujem a nepremietnem do nich esenciu cieľenej (*visé*) osoby. Môžem sa pozerieť podráždené a s odstupom na imitátorku pechoriacu sa na scéne a nevyvinúť úsilie hrať jej hru a vidieť v nej Mauricea Chevaliera. To potvrdzujú aj nasledujúce Sartrove skúmania, ktoré sú venované schematickým kresbám, ďalej aj tváram, ktoré vidíme zjavovať sa v plameni alebo v oblakoch: je to naša zasnenosť, ktorá sa zmocňuje prítomnej perцепčnej suroviny, aby tam premietala temer úplne svojvoľne zameranosť (*visée*) na neprítomné imaginované obrazy. Sartre zovšeobecňuje túto koncepciu takto: „Ak vidím na fotografii Petra, je to preto, že ho tam vnášam“ (Sartre 1986, 44).

Merleau-Ponty bude túto teóriu kritizovať. Najprv sa pri tom opiera o niektoré aspekty imaginárneho, ktorých existenciu Sartre rozpoznáva, ale nakoniec ich nevysvetlí. Sartre totiž často konštatuje schopnosť imaginárneho fascinovať. Zdá sa, že obrazy nás inšpirujú, unášajú nás, „*prenasledujú* nás dobrodružstvá vysnených osôb i hrdinov románov“ (Sartre 1986, 326). Ich prítomnosť nie je frontálna a masívna, ale jednako sa tu deje niečo ako posadnutosť a ako únos našej osoby *čudzou* silou, ktorá musí byť naozaj účinná, ak má vyvolať až také vykoľajenie, vychýlenie. V rovnakom zmysle Karol VIII. „navštevuje“ (Sartre 1986, 364) svoj obraz, „*vteluje* sa, zostupuje do obrazu“ (Sartre 1986, 53). „To práve vysvetľuje postoj primitívov zoči-voči svojmu portrétu, ako aj niektoré praktiky čiernej mágie (vosková postavička, ktorú prepichujú špendlíkmi, zranené bizóny, ktoré maľovali lovci na steny, aby bol lov úspešný). A vôbec nejde o spôsob myslenia, ktorý by už dnes neexistoval“ (Sartre 1986, 53).

Ak však podobnosť medzi *analogón* a imaginovaným objektom nie v ničom esenciálna, treba z toho vyvodiť, že vedomie výlučne rozhodnutím svojej slobody volí to, že urobí z prítomného objektu oporu svojich imaginujúcich zameraní (*visées*). Zdanlivá prítom-

nosť imaginovaného objektu je tým zredukovaná na čistú ilúziu. Ale ako vysvetliť fascinujúcu moc obrazov? A prečo je zasnenosť bohatšia a živšia, keď sa opierame o isté matérie, a nie o iné? Merleau-Ponty odmieta tézu, podľa ktorej imaginovaný objekt *premieta*⁴ výlučne naša imaginácia. Aj *analogón* musí nejakým spôsobom, ktorý bude treba osvetliť, participovať na tejto projekcii, dožadovať sa, viesť a živiť moju imagináciu: tvár sa rodí z plameňa, Maurice Chevalier sa objavuje v gestách imitátorky. Následne treba pochopiť, aký vzťah môže byť medzi materialitou obrazu (tým, čo Sartre nazýval *analogón*) a samotným bytím, samotnou prítomnosťou, vlastnou povahou objektu, ktorý dokážem imaginovať *naprieč* materialitou, prostredníctvom nej. Tento vzťah musí naozaj jestvovať, ak by to tak nebolo, mohol by som imaginovať hocičo naprieč hocičím – to sa však nedeje.

Napríklad, ako podčiarkuje Merleau-Ponty, herec musí „stelesniť“ rolu“ (Merleau-Ponty 2001, 558-562). „Dramatický výraz nemá skutočne intelektuálnu ani analytickú povahu“ (Merleau-Ponty 2001, 559). Nestačí pochopiť hru ani predstaviť divákovi „znaky, ktorých význam by bol mimo nich samých“ (Merleau-Ponty 2001, 559), treba hľadať, ktoré postoje najlepšie poskytnú *prítomnosť* postave, a to vôbec nie je voluntaristický podnik: Herec skúša postoje, aby zistil ich schopnosť sprítomňovať rolu, a zároveň očakáva, že ho postava začne obývať.

Aby sme lepšie pochopili, ako sa reprezentovaný objekt môže naozaj, autenticky vteľiť do *analogón*, musíme skúmať detailnejšie povahu reálneho a to, čo v ňom umožňuje toto prevtelenie vecí samých do obrazov a umeleckých diel. Merleau-Ponty sa domnieva, že ak zoberieme imaginárne vážne a uznáme hodnotu fenoménu fascinácie, kváziprítomnosti, ktorá v ňom nastáva, budeme nútení znova premyslieť a nanovo definovať to, čo chápeme pod „realitou“.

II. Imaginárna textúra reálneho.⁵ Vezmime si príklad tak drahý Merleau-Pontymu – horu Sainte Victoire. Ako definovať skutočnú horu Sainte Victoire?

Hora Sainte Victoire je vápencový masív na juhu Francúzska. Nech sa nachádzate kdekoľvek v oblasti Aix, temer vždy sa črtá v diaľke. Pre kráčajúceho človeka nadobúda vzhľad tisícok zlomkovitých javov: farby, tvary, také a onaké rastliny, stromy, kamene, zvieratá, opar horúčavy, ktorý sa dvíha zo zeme a z kriakov, ako aj početné vône a hmatové vnemy. Geológ odhaľuje ďalšie prvky tvoriace realitu masívu. Vymenúvanie by mohlo pokračovať donekonečna, a práve preto Sainte Victoire v samom svojom bytí nie je uzavretým súborom charakteristických črt. To, čo zhŕňam pod menom „hora Sainte Victoire“, je vlniaca sa téma otvorenej mnohosti náhodných variácií, téma, ktorá sa nachádza *medzi* týmito variáciami, a je preto bohatá na budúcnosť, vždy na ceste.

„Realita“ totiž musí už podľa definície vo svojej podstate byť tým, čo ma presahuje a čo mi vzdoruje, a tým, čo sa mi prezentuje, čo sa mi javí. Je teda tým, čo sa mi zjavuje ako to, čo je vždy zároveň čiastočne vo svojich zjavoch, i mimo nich. Vidím vždy len tri strany kocky, no zároveň sa mi kocka dáva takým spôsobom, že viem, že sa bude javiť

⁴ *Projeter* znamená *premieta* aj *projektuje*.

⁵ (Merleau-Ponty 1964, 24).

inak niekomu inému alebo z iného uhla pohľadu a že dopredu nemôžem bezo zvyšku vedieť, aký bude obsah týchto zjavov (ak by som to vedel, tento objekt by už nebol reálny, bol by len priezračnou ideou bez akejkolvek vonkajškivosti vzhľadom na moju myseľ).

Každá realita sa predstavuje v „skiciach“, „náčrtoch“ (*Abschattungen*, odtieneniach⁶). No treba zdôrazniť, že subjekt takto nevníma v dôsledku svojich nedokonalých schopností, ale reálne samo *je* nerozhodné (inými slovami, nie *je* kompletne). Bytie vecí a osôb je podstatným spôsobom mnohonásobné, roztrúsené „medzi“ tisíckou skíc. No tieto rôzne javy, ak aj netvorí dokonale určený, súdržný a uzatvorený celok, nie sú ešte preto čistým chaosom. To, čo tvorí realitu vecí alebo osoby, Merleau-Ponty definuje podľa modelu melodickéj témy.

Keď počúvam nejakú melódiu, tóny načrtávajú istú tému, ktorá môže byť zahraná v odlišnej tónine, s odlišným rytmom, s viac či menej zásadnými variáciami. Niekedy máme problém rozpoznať istú tému, no náhle vytušíme jej prítomnosť (ako v prípade malej Vinteuilovej vety). Práve tento modus bytia bude vlastniť podľa Merleau-Pontyho každá realita, nech bude akákoľvek. Akákoľvek vec, načrtnutá prostredníctvom rôznych zjavov, spočíva v naliehavej téme. Keď počúvam nejakú melódiu, tuším nasledujúce tóny, temer ich počujem, ale téma mi nedovoľuje, aby som si bola absolútne istá, že tieto tóny budú nasledovať, vždy môžem byť prekvapená. Téma nie je zákonom určujúcim variácie, ktoré ju prejavujú a prejavia. Je ako fantóm blúdiaci medzi svojimi variáciami.

Sainte Victoire je teda vo svojom vlastnom bytí, vo svojej hlbokéj realite melodickou témou. Nie je nikdy ničím substanciálnym, nemôže byť uzavretá do nijakej kvality, nijakého konečného súboru kvalít, ale je napriek tomu princípom dovoľujúcim pospájať rôzne zjavy takým spôsobom, že sa môže objaviť tá istá individuálna realita, že sa môže znova objavovať, byť rozpoznaná a identifikovaná.

Môžeme teda pridať k variácii najneočakávanejšie a originálne prvky, nič *a priori* nezakazuje, aby niesli tému (pod podmienkou, že sa harmonicky integrujú do už zahranej melódie: rovnako, ako niektoré metafory oživia význam, zatiaľ čo iné to nedokážu).

Ak je teda téma prítomná v Cézannových obrazoch (v náznaku, ale to je jej jediný možný spôsob prítomnosti), povedať, že *je tam samotná vec, nie je vôbec metaforické*. Cézannove maľby sú súčasťou bytia hory Sainte Victoire samej. Hora v nich pokračuje vo svojej dobrodružnej existencii.⁷ Podľa Merleau-Pontyho to, čo sa uskutočňuje v umení, je „metensomatóza“ (Merleau-Ponty 1969, 66), „transmutácia“ (Merleau-Ponty 1969, 67), „metamorfóza“⁸ reálneho.

⁶ Ako preklad francúzskeho *esquisse* volíme výraz *skica* či *náčrt*, aby sme zachovali voľnejší štýl textu; nenahrádzame ho *odtienením*, pôvodným Husserlovým termínom.

⁷ Pripomíname citát zo začiatku: „Hora Sainte Victoire sa vytvára a pretvára po celom svete, z jedného konca na druhý, síce inak ako to tvrdé skalisko vypínajúce sa nad Aix en Provence, ale spôsobom nemenej energickým“ (Merleau-Ponty 1964, 33-34, čes. preklad 15). Rovnako „Úsmev dávno mŕtveho monarchu, opísaný v *Nevolnosti*, ktorý sa naďalej objavuje a opätovne obnovuje na povrchu plátna, nevystihneme tvrdením, že je tam v obraze alebo v esencii. Len čo sa pozriem na plátno, je tam úsmev sám v jeho plnej živosti“ (Merleau-Ponty 1964, 33-34, čes. preklad 15).

⁸ (Merleau-Ponty 1969, 71, 93, 97, 98, 101, 106); pozri aj *Le langage indirect et les voix du silence*

A preto imaginárne nie je ničotou, ale *prítomnosťou*; a podiel absencie, ktorú jasne v imaginárnom badáme, neoslabuje túto prítomnosť, pretože časť neprítomnosti je nevyhnutná v prípade *každej* prítomnosti a nastáva už v každej percepcii.

Existuje teda – ako tvrdí Merleau-Ponty – „imaginárna textúra reálneho“. Imaginárne prestáva byť *iným* voči reálnemu, stáva sa jeho pokračovaním, rozvinutím do nových neočakávaných variácií motívu, ktorý definoval reálne objekty a viedol už percepciu. Už sama reálna vec obsahuje v sebe rozmer neurčitosti, otvorenosti, virtualít, možností, ktoré nie sú dopredu stanovené.

Iným aspektom tejto „imaginárnej textúry reálneho“ je chápanie umeleckého diela ako čohosi, čo tiež prichádza zo sveta. Merleau-Ponty ponúka v *Próze sveta* tento príklad: Hovorí sa, že Renoir namaľoval potok na obraze *Les lavandières (Práčky)* dívajúc sa na more v prístavnom mestečku Cassis.⁹ Keďže nemal skutočný model, potok je v istom zmysle imaginárny. No Renoir ho nečerpá výlučne z imaginácie, berie ho zo svojho pohľadu na more. A more poskytuje vskutku zrejmy príklad tejto schopnosti, ktorá patrí štýlu bytia čiže téme, schopnosti vteliť sa už v percepcii do mnohosti navzájom veľmi odlišných variantov. „More, raz posiate vírmi, spenené a sčerené, čochvíľa zas ťažké, hlboké a nehybné, rozvíja nekonečné množstvo podôb bytia“ (Merleau-Ponty 1969, 88). Potok je práve jednou z týchto možných podôb. Už svet a veci prechovávajú nedocenenú symbolickú silu. Je to istým spôsobom more, ktoré *imaginuje* potok s práčkami prostredníctvom Renoira a prostredníctvom nás samých. A tak svet musí byť istým spôsobom „už maľba“.

Ešte však treba vysvetliť presnú úlohu, ktorú zohráva umelec, aktívnu a tvorivú úlohu, ktorú Merleau-Ponty nechce ani zakrývať, ani zmenšovať. Rovnako treba vysvetliť, a toto vysvetlenie bude úzko súvisieť s predchádzajúcim, v čom spočíva rozdiel medzi obrazom a reálnym a ako nadprítomnosť môže nastať v imaginárnom.

III. Tvorba a nadprítomnosť v umeleckom diele. Merleau-Ponty upresňuje, že medzi modalitou percepčnej prítomnosti a modalitou prítomnosti v predstave je, samozrejme, rozdiel. Už však nejde o opozíciu prítomnosti a neprítomnosti, ako to chápe klasický prístup. Odlišnosť vzniká v rámci podstatnej homogenity (vnímanie a obrazotvornosť sú dve podoby *existencie* a *prítomnosti*) a tentoraz sa odlišenie udeje v prospech imaginárneho: v ňom je možná nadprítomnosť, a to vďaka rozhodnutiam umelca.

Merleau-Ponty to vysvetlí najprv na príklade herca¹⁰: Herec sa nestáva jednoducho postavou, ako to zdôrazňoval už Diderot vo svojom slávnom texte *Herecký paradox*. Herec rozpoznáva, že postava aj je, aj nie je on sám, že ju nahľadáva odstup, ktorý do nej vniesol jeho život mimo roly, jeho charakter, jeho city, ako aj to, že sa podujal hľadať

(Merleau-Ponty 1960, 60, 72, 74, 75, 80).

⁹ Merleau-Ponty 1969, 87 a n. Pozri aj *La philosophie aujourd'hui*: „Renoir v Cassis pozerá na vodu..., a nanáša na plátno niečo úplne iné“ (Merleau-Ponty 1996, 52).

¹⁰ M. Merleau-Ponty: *L'expérience d'autrui*, cours de Sorbonne 1951 – 1952 (Merleau-Ponty 2001, 559 a n.).

a tvoriť. Je si vedomý toho, že *tvorí* nové skice, *aby* spôsobil, že postava bude existovať. To už nie je iba postoj vnímania, v ktorom prekračujeme skice, aby sme išli priamo k načrtávanému objektu a nechali sa pohltiť jeho existenciou. Je to postoj, ktorý zahŕňa premýšľanie o tajomnom pôvode a tajomných siločiarach, ktoré spôsobujú, že nejaká vec nadobúda existenciu, zjavuje sa. Zisk je teda značný: Nie je nám už predstavená jednoducho osoba, ale neviditeľný význam oživujúci jej existenciu, skryté pružiny umožňujúce zjavenie a život tejto postavy. „Herec v to neverí ako v realitu, *chápe*, čo robí“ (Merleau-Ponty 2001, 559). Pokiaľ ide o diváka, ten, ak herec hrá dobre, je prenesený do komplexného postoja, kde sa miešajú: 1. neiluzórny dojem, že postava skutočne nadobúda život; 2. vedomie hry, ľahký odstup a otázka: Ako je možný tento zázrak? Ako môže herec dať život postave, aká je vlastne povaha ich vzájomne sa vzťahujúcich existencií? K tomu sa pridáva rýdzejší prístup k esencii tejto postavy, k výrazným rysom jej osobnosti, keďže herec hrá takým *spôsobom*, aby vytvoril najreprezentatívnejšie skice, ktoré čo najlepšie vyjadrujú tému. Imaginárne je v tomto zmysle hlbšie ako vnímanie a prehľbuje sa preto, aby pridalo dimenziu snenia/reflexie k počiatku reálneho.

Podobne aj v *Próze sveta* Merleau-Ponty zdôrazňuje, že pohľad maliara „si osvojuje vzájomné prepojenia, otázky a odpovede, ktoré sú vo svete len tlmene naznačené a vždy potlačené strnulosťou objektov, vyslobodzuje ich a hľadá pre ne pohyblivejšie telo“ (Merleau-Ponty 1969, 66). Zmysel bol „v skúsenosti rozptýlený, nedokázal sa pospájať“ (Merleau-Ponty 1969, 67). Vo vnímaní totiž objavujeme skôr *veci* než význam, súcna, ktoré sú aspoň na prvý pohľad nezávislé od akejkoľvek interpretácie, od akejkoľvek spirituality. V maľbe sa podľa Merleau-Pontyho význam stáva riadiacim princípom: v percepcii sa načrtával, profiloval podľa náhodných variácií a zostával vždy zastretý realistickým postojom; teraz sa stáva tým, čo predurčuje variácie: umelec tvorí nový tvar, *aby* vyjadril skrytý význam. Inými slovami, do hry sa tu dostáva istá finalita, účelnosť (maliar „hľadá pre ne pohyblivejšie telo“), zatiaľ čo prostá prítomnosť vecí bola absurdným faktom alebo v najlepšom prípade, a to v prípade krásna, čudnou účelnosťou bez účelu. „Zmysel obrazu vyžaduje *túto* farbu alebo *tento* objekt, a žiadnu inú farbu či iný objekt, prikazuje usporiadanie obrazu rovnako panovačne ako syntax alebo logika.“ Práve vtedy tento zmysel „získava vážnosť vyjadreného významu“ (Merleau-Ponty 1960, 69).

Vec sama sa dáva rovnako aj vo vnímaní, aj v obraze, ale vo vnímaní sa svet zdá byť banálnejšie zaplnený, masívny a zmysel je v ňom ukrytý, zahrabaný. Percepcia je spontánne realistická. Skice, náčrty, ktoré veci predstavujú, sa totiž do značnej miery opakujú, sú zvyčajné, nechávajú sa zabudnúť. Vec sa zdá byť obalená (ako cestom) do týchto obyčajných náčrtov, akoby sa musela do nich vteľovať zakaždým a nevyhnutne. Preto sa môže zdať, že je realitou nezávislou od subjektu, že je presne vykreslená, stabilná, predvídateľná, upokojujúca: pohár, stôl, jablko a pod. Zabúdame na fantómový, niekoľkonásobný a nestabilný charakter vecí.

Naopak, tento charakter sa prejavuje v imaginárnom: Obraz, každý obraz je hneď od počiatku ironický, necháva nás dovtípiť sa, že je *len* obrazom, že by bolo možných mnoho iných podôb javenia.

Tým sa obraz stáva neuchopiteľným, vlnivým: napríklad „zvieratá namaľované na

stenách v Lascaux tam nie sú takým spôsobom, akým sú tam pukliny a vydutiny vápenca“, ale „rovnako nie sú ani *inde*“ (Merleau-Ponty 1964, 22, čes. preklad 11), nie sú už situovateľné. Dielo predstavuje vec samu, ale ako odlišnú, premenenú vec v podobe vznešeného, jemného, cestujúceho a spirituálneho tela či telesa: zisťujem, že dielo by sa mohlo stať iným, a to donekonečna.

Práve preto Merleau-Ponty v práci *Oko a duch* tvrdí, že obrazy namiesto toho, aby kopírovali zjav vecí, nechajú do zmyslového presvitať „vnútro“ vecí a ich najhlbší pôvod. Obraz pretfha „pokožku vecí“, aby ukázal, ako sa veci stávajú vecami a ako sa svet stáva svetom“ (Merleau-Ponty 1964, 69, čes. preklad 26). Imaginárne je „tajnou šifrou reálneho“ (Merleau-Ponty 1996, 174). Paradoxne: tým, že vec desubstancializujeme a zba- vujeme ju pevnosti, tým, že z nej robíme vec unikajúcejšiu a fantomatickejšiu, robíme z nej vec mocnejšiu, fascinujúcejšiu, nadreálnejšiu: hyperprítomnú.

Práve téma, melodická línia je srdcom vecí, „vnútrom“ esencie, nie ten či onen jav alebo variácia, tie sú vždy náhodné a nahraditeľné inými. Avšak tému nemožno ukázať priamo; najlepší spôsob, ako ju ukázať a zdynamizovať našu reprezentáciu vecí, spočíva v tom, že čím viac sa hráme s variáciami, nečakanými metaforami, nepravdepodobnými stelesneniami – a imaginárne to robí neustále –, tým viac pripomíname, že realita nie je ani meravá, ani uzatvorená.

Takto pochopíme aj to, že pre Merleau-Pontyho je imaginárne dôležitejšie ako po- jem obrazu, ktorý veľmi často odkazuje na figuratívnu reprezentáciu. Myšlienka melodic- kej témy schopnej vteliť sa do najrôznejších prekvapujúcich podôb dobre ukazuje, ako sa Merleau-Ponty vzdáľuje figuratívne modelu, aby sa zaujímal o najrozmanitejšie formy vyjadrenia v rozmanitých formách umenia, samozrejme, vrátane nefiguratívneho. Tiež sa vytrvalo zaujíma o film, umenie metamorfózy obrazu *par excellence*. Jednako, keď Mer- leau-Ponty hovorí o filme alebo o abstraktnom umení, robí to vždy s cieľom skúmať spô- sob, akým odkrývajú tajomstvo reálneho, čiže vlastný štýl tej či onej veci alebo osoby, alebo – keď pôjdeme ešte viac do hĺbky –, spôsob, akým sa svet stáva svetom.

Čo je v Merleau-Pontyho estetike obzvlášť nápadné, je najprv to, ako zásadne presú- va umenie do centra filozofie; nie v tom zmysle, že by od neho očakával zjavenie posled- ných právd, ale tým, že zo zmesi inšpirácie a tvorivosti, z dimenzie hry a imaginárneho vlnenia vytvára kľúč autentického prístupu k druhým a k svetu. U Merleau-Pontyho nemá zmysel radikálne oddelenie umenia od vedy, umenia od filozofie, umenia od politiky. Merleau-Ponty predstavuje umenie ako model, pričom prisudzuje váhu tvorivosti, avšak vylučuje jej pochopenie ako nevyhnutne svojvoľnej a subjektívnej. Merleau-Ponty vidí význam v umení tvorivom, ale stále schopnom pravdy. Samozrejme, „pravda“ neznamenaá adekvátne rozpoznanie vlastností vecí alebo osôb: merleau-pontyovské premýšľanie o umení vedie k prekonaniu realizmu, viery v realitu, ktorá by bola tým, čím je sama v sebe, nezávisle od nás, a ktorú by sme mali spoznať, ktorej by sme mali prispôbiť. Reálne je otvorené a treba ho interpretovať. Umelecká tvorivosť tak prestáva byť hrou so zdaním, je najtesnejším vzťahom s mnohotvárnym a tvárnym svetom. Na tomto základe môžeme pochopiť aj priamo politický zmysel tejto estetiky: Umenie pôsobí na samotné reálne, nie na zdanie, a treba nasledovať jeho model a nenechať sa fascinovať dojmom, že

jestvujú situácie, ktoré sa nedajú odvrátiť a ktoré musíme len znášať.

Vďaka všetkým týmto aspektom Merleau-Pontyho myslenie rezonuje s takými súčasnými formami umenia, ako sú performatívne umenie (ktoré sa zaujíma o aktuálny tvorivý proces, ktorý je vždy obnoviteľný a má sa uskutočniť v okamihu) a interaktívne umenie, ktoré do diela zapája diváka a prekračuje klasický model diváckeho vzťahu k dielu, spočívajúci v pozeraní sa, v dívaní sa naň. Merleau-Ponty sa zaujíma o spôsob, ako celé telo prijíma a interpretuje umelecké významy, ktoré sa nedajú pochopiť čisto intelektuálne ani teoreticky, ale môžu byť iba donekonečna aktívne rozohrávané a reinterpretované.

Literatúra

- ALAIN (1948): *Système des beaux-arts*. Paris: Gallimard, NRF.
- BACHELARD, G. (1942): *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti, Biblio essais, čes. preklad *Voda a sny. Esej o obraznosti hmoty*. Praha: Mladá Fronta 1997.
- BACHELARD, G. (1943): *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: José Corti, Biblio essais.
- PROUST, M. (1987): *À la recherche du temps perdu I*. Paris: Pléiade.
- PROUST, M. (1989): *À la recherche du temps perdu IV*. Paris: Pléiade.
- SARTRE, J.-P. (1986): *L'Imaginaire*. Paris: Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, M. (1996): *Notes de cours. 1959 – 1961*. Paris: Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964): *L'Oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard; čes. preklad *Oko a duch a jiné eseje*. Praha: Obelisk 1971.
- MERLEAU-PONTY, M. (1969): *La Prose du monde*. Paris: Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, M. (2001): *Psychologie et pédagogie de l'enfant, Cours de Sorbonne 1949 – 1952*. Lagrasse: Verdier.
- MERLEAU-PONTY, M. (1960): *Signes*. Paris: Gallimard.

Z francúzskeho originálu *L'Esthétique de Merleau-Ponty* preložil Róbert Karul.

Text vznikol vo Filozofickom ústave SAV ako súčasť riešenia projektovej úlohy NŠP *Imagination and Action*.

Annabelle Dufourcq
Radboud University
Comeniuslaan 4, 6525 HP Nijmegen
PO Box 9102, 6500 HC Nijmegen
The Netherlands
e-mail: andufourcq@gmail.com