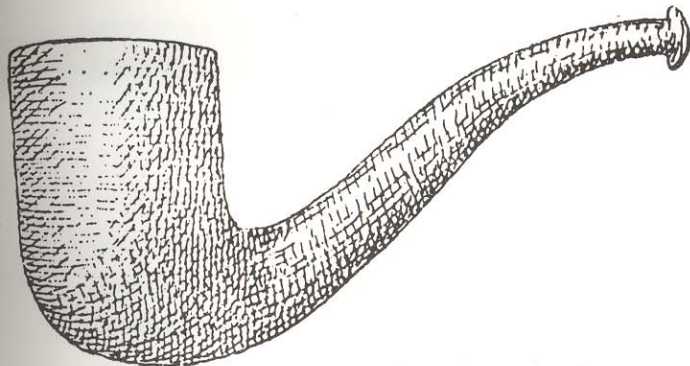


Obsah

I	Dve fajky .....	11
II	Rozložený kaligram .....	17
III	Klee, Kandinsky, Magritte .....	37
IV	Utajená práca slov .....	43
V	Sedem pečatí tvrdenia .....	55
VI	Maľovať neznamená tvrdiť .....	71
	Dva listy od Reného Magritta .....	75



magritte

## DVE FAJKY

Prvá verzia, myslím, že z roku 1926: starostlivo nakreslená fajka a pod ňou (napísaná rukou, pravidelným, bedlivým a vyumelkovaným písmom, písmom kláštorným, aké nájdeme v nadpisoch zo školských zošitov alebo na tabuli po názornom vyučovaní<sup>1</sup>) je táto poznámka: «Toto nie je fajka.»

Druhá verzia – predpokladám, že posledná – sa nachádza v knihe *Úsvit na opačnom konci sveta*. Rovnaká fajka, rovnaká výpoveď, rovnaké písmo. Text a obrázok však nie sú umiestnené vedľa seba v indiferentnom, bezhraničnom a bližšie neurčenom priestore, ale

<sup>1</sup>V orig. *Leçon de choses*, čo je názov Magrittovho obrazu i jednej jeho eseje (pozn. prekl.).

v ráme; tento rám je na stojane, pod ktorým zreteľne vidieť dosky podlahy. Nad tým všetkým je presne taká fajka ako tá na obraze, iba že oveľa väčšia.

Prvá verzia zaráža iba svojou jednoduchosťou. Druhá viditeľne znásobuje zámernú neurčitost'. Rám, postavený na stojane a podopretý drevenými kolíkmi, naznačuje, že je to obraz nejakého maliara: dokončené dielo, ktoré je vystavené a prípadnému divákovi prináša výpoveď, čo ho komentuje alebo vysvetľuje. A predsa toto naivné písmo, ktoré vlastne nie je ani názvom diela, ani jedným z jeho maliarskych prvkov, neprítomnosť akéhokoľvek ďalšieho náznaku prítomnosti maliara, prostota celku, hrubé laty dlážky – to všetko pripomína tabuľu v nejakej triede: možno o chvíľu pohyb handrou zotrie kresbu i text; no možno zotrie iba jedno, alebo druhé, aby sa dala napraviť «chyba» (nakresliť niečo, čo naozaj nebude fajkou, alebo napísať vetu tvrdiacu, že toto je skutočne fajka). Azda dočas-

ná chyba (nejaké «pre-písanie», nedorozumenie, ako sa hovorí), ktorú jediné gesto rozptýli na biely prach?

To je však len najmenšia z pochybností. Sú tu aj ďalšie: fajky sú dve. Nemali by sme radšej povedať: dve kresby jednej a tej istej fajky? Alebo tiež: fajka je aj kresba. Alebo tiež: dve kresby, z ktorých každá predstavuje fajku. Alebo tiež: dve kresby z ktorých jedna predstavuje fajku, druhá nie. Alebo tiež: dve kresby, z ktorých ani jedna, ani druhá nepredstavuje fajku. Alebo tiež: kresba, ktorá nepredstavuje fajku, ale druhú kresbu, ktorá už predstavuje fajku, takže by som sa mal pýtať, na čo sa vzťahuje veta napísaná na obraze. Na kresbu, pod ktorou sa priamo nachádza? «Všimnite si tie čiary na tabuli; hoci bez najmenej odchýlky, bez najmenej nepresnosti napodobňujú to, čo je hore, nemýľte sa; fajka je hore, a nie v tejto čarbanici.» No možno sa veta vzťahuje na túto nadmernú, vznášajúcu sa, ideálnu fajku – na jednoduchú fantazijnú

predstavu alebo ideu fajky. Potom by sme mali čítať: «Vôbec nehľadajte ozajstnú fajku tam hore; to je iba sen o fajke; za zjavnú pravdu treba pokladať tú pevne a presne narysovanú kresbu, ktorá je na obraze.»

Zaráža ma však aj to, že fajka znázornená na obraze – nezáleží, či je to tabuľa, alebo plátno – táto «spodná» fajka je pevne uzavretá v priestore s viditeľnými orientačnými bodmi: šírka (napísaný text, horný a dolný okraj rámu), výška (strany rámu, nohy stojana), hĺbka (ryhy v dlážke). Stabilné väzenie. Na rozdiel od toho horná fajka nemá súradnice. Jej ohromné proporcie znemožňujú presne ju lokalizovať (opačný účinok nachádzame v *Hrobke bojovníkov*, kde je gigantickosť zachytená vo veľmi presnom priestore): je táto nadmerná fajka pred nakresleným obrazom, ktorý zatláča ďaleko za seba? Alebo visí práve nad stojanom ako emanácia, ako výpar vychádzajúci z obrazu – dym z fajky, čo sám nadobúda zaoblený tvar fajky a takto sa stavia proti fajke,

ktorej sa podobá (podľa rovnakej hry analógie a kontrastu, akú nachádzame medzi hmlistým a pevným v sérii *Bitiek o Argonnu*)? A mohli by sme napokon predpokladať aj to, že fajka je za obrazom a stojanom a že je ešte obrovskejšia, ako sa javí: bola by ich vytrhnutou hĺbkou, vnútorným rozmerom, ktorý preráža plátno (alebo tabuľu) a tam, v ďalej nevyznačenom priestore sa rozpína donekonečna.

Ale dokonca ani len touto neistotou nie som si istý. Lepšie povedané, tento jednoduchý protiklad medzi nelokalizovateľným vznášaním sa hornej fajky a stabilitou spodnej fajky sa mi zdá pochybným. Keď sa trochu bližšie prizrieme, ľahko zistíme, že nohy stojana, ktorý drží rám s plátnom a kresbou, že tieto nohy, ktoré spočívajú na dlážke, viditeľnej a istej vo svojej hrubosti, sú skosené: dotýkajú sa plochy iba v troch drobných bodoch, ktoré tento preda len masívny celok zbavujú akejkolvek stability. Blíži sa pád? Zrútenie stojana, rámu, plátna alebo tabule, kresby a

textu? Zlomené drevo, roztrieštené tvary, písmená jedno od druhého oddelené, takže sa možno už ani nebudú dať znovu zložiť slová – celý tento zmätok na zemi, zatiaľ čo hore ako balón vo svojej nedosiahnuteľnej nehybnosti pretrváva veľká, bezrozmerná a nezaradená fajka?



## ROZLOŽENÝ KALIGRAM

Magrittova kresba (predbežne hovorím iba o prvej verzii) je jednoduchá ako strana z botanickej príručky: obrázok a text, ktorý ho pomenúva. Nič nie je ľahšie, ako rozpoznať takúto nakreslenú fajku; nič nie je ľahšie, ako vysloviť – náš jazyk to poľahky urobí na našom mieste – «meno fajky»<sup>2</sup>. Zvláštnosť tohto obrázku však nie je vyvolaná «protirečením» medzi kresbou a textom. Z jediného dôvodu: protirečenie môže byť iba medzi dvoma výpoveďami alebo vnútri jednej a tej istej výpovede. Jasne však vidím, že je tu iba jedna výpoveď a tá nemôže byť protirečivá, lebo podmetom vety je jednoduché ukazovacie zámeno.

<sup>2</sup>V orig. «nom d'une pipe», čo je nadávka (približne: do frasa! doparoma!) (pozn. prekl.)

Podmet je teda nepravý, pretože ho jeho «referent» – celkom zreteľne fajka – nepotvrďuje? Kto mi bude vážne tvrdiť, že tento celok pospletaných čiar nad textom je fajka? Nemalo by sa povedať: božemôj, aké je to všetko prosté a jednoduché; táto výpoveď je úplne pravdivá, veď je zrejmé, že kresba, ktorá reprezentuje fajku, sama nie je fajkou? A jednáko je tu jazykový úzus: čo je táto kresba? Je to teľa, je to štvorec, je to kvet. Starý úzus, ktorému vôbec nechýba opodstatnenie, pretože aj keď je kresba taká schematická, taká školská ako táto, jej jedinou funkciou je dať sa rozpoznať, bez nejasností a váhania nechať vyjaviť to, čo reprezentuje. Hoci je stopou, ktorá na papieri alebo na tabuli uchováva trochu tuhy alebo kriedového prachu, «neodkazuje» ako šípka alebo ukazovateľ na vzdialenejšiu či neprítomnú fajku; je to fajka.

Mätie nás, že sa nedá vyhnúť tomu, aby sme text nevzťahovali na kresbu (nabáda nás k tomu ukazovacie zámeno, význam slova *faj-*

*ka* a podobnosť obrazu, a že nie je možné určiť plán, ktorý by dovolil povedať, či je tvrdenie pravdivé, nepravdivé, alebo protirečivé.

Nemôžem sa zbaviť myšlienky, že figel spočíva v postupe, ktorý urobila neviditeľným jednoduchosť výsledku, no iba on nám vysvetlí neurčitú tieseň, čo v nás vzniká. Týmto postupom je kaligram, ktorý Magritte potajomky vytvoril a potom starostlivo rozložil. Všetky prvky figúry, ich vzájomné postavenie a ich vzťah vyplývajú z postupu, ktorý bol hneď po svojom završení anulovaný. Za touto kresbou a týmito slovami, skôr než ruka niečo napísala, nech to bolo čokoľvek, skôr než bola utvorená kresba tabule a na nej kresba fajky, skôr než sa hore vynorila tá veľká vznášajúca sa fajka, treba podľa môjho názoru predpokladať vytvorenie kaligramu a jeho rozloženie. Máme tu konštatovanie neúspechu a jeho ironické zvyšky.

Tisícročná tradícia pripisuje kaligramu tro-

jakú úlohu: kompenzovať abecedu; opakovať bez pomoci rétoriky; chytať veci do pasce dvojitého zápisu. Predovšetkým zblížuje, ako sa len dá, text s figúrou: línie, ktoré vymedzujú tvar predmetu, skladá z tých línií, čo usporadúvajú postupnosť písmen; výpovede vkladá do priestoru figúry a spôsobuje, že text *hovorí* to, čo kresba *reprezentuje*. Na jednej strane alfabetizuje ideogram, zaplňa ho diskontinuitnými písmenami a nemotu neprerušovaných línií privádza takto k tomu, aby prehovorila. Na druhej strane však rozmiestňuje písmo v priestore, ktorý už stratil nezaujatosť, otvorenosť a vnútornú nepoškvrnenosť papiera; núti písmo usporadúvať sa podľa zákona simultánnej formy. Pre chvílkový pohľad potláča zvukovú stránku do tej miery, že z nej ostáva len nevýrazný hluk, ktorý dopĺňa obrysy figúry; z kresby však robí tenký obal, ktorým treba preniknúť, aby sme mohli slovo za slovom sledovať odvíjanie jeho vnútorného textu.

Kaligram je teda tautológiou. Ale nie tak,

ako rétorika. Rétorika ťaží z nadbytku reči; využíva možnosť dvakrát povedať to isté rozličnými slovami; profituje z nadmerného bohatstva, ktoré nám dovoľuje jedným a tým istým slovom povedať dve rozličné veci; podstatou rétoriky je alegória. Kaligram využíva tú vlastnosť písmen, že majú význam ako lineárne prvky, ktoré možno rozložiť v priestore, a zároveň ako znaky, ktoré treba rozvíjať v jednotnej reči zvukovej substancie. Znak, písmeno dovoľuje určiť slovo; čiara zas dovoľuje stvárniť vec. Kaligram mieni teda hravo zotrieť najstaršie protiklady našej alfabetizovanej civilizácie: ukázať a pomenovať; stvárniť a povedať; reprodukovať a artikulovať; napodobniť a označiť; pozorovať a čítať.

Kaligram prenasleduje svoju vec z dvoch strán a nastavuje jej dokonalú pascu. Dvojaký prístup mu zaručuje úlovok, ku ktorému by sa ani sám diskurz, ani čiara kresba nedostali. Neprekonateľnú neprítomnosť, ktorú slová nie sú schopné potlačiť, zažehnáva tým, že im

šikovným rozohratím písma v priestore vtlača viditeľnú podobu ich referencie: znaky, dômyselne rozložené na liste papiera, sa zvonku, okrajom svojej kresby, obrysom svojej masy na prázdnom priestore strany, odvolávajú na samu vec, o ktorej hovoria. A viditeľnú formu zasa prehlbuje písmo, brázdia ju slová, ktoré ju vnútorne spracúvajú, ktoré zastierajú jej nehybnú, mnohoznačnú a bezmennú prítomnosť a rozprestierajú sieť významov, čo ju krstia, určujú a upevňujú v univerze diskurzov. Dvojitá pasca; nedá sa jej vyhnúť: kadiaľ by mohol odteraz uniknúť vtáčí let, pomínuteľná podoba kvetov, stekajúci dážď?

A teraz k Magrittovej kresbe. Začnime prvou, jednoduchšou. Zdá sa mi, že je urobená z kúskov rozloženého kaligramu. Akoby sa vracala k predchádzajúcemu usporiadaniu, preberá jeho tri funkcie, no len aby ich prevrátila a narušila tak všetky tradičné vzťahy medzi jazykom a obrazom.

Text, ktorý predtým vnikol do figúry, aby obnovil starý ideogram, odrazu znovu zaujal svoje miesto. Vrátil sa na svoje prirodzené miesto – dolu: tam, kde slúži ako opora obrazu, kde ho pomenúva, vysvetľuje, rozkladá, vkladá do nasledujúcich textov a do strán knihy. Znovu sa stáva «legendou». Forma stúpa naspäť do svojho neba, odkiaľ ju spojenectvo písma a priestoru na chvíľku vyhnalo: uvoľnená zo všetkých diskurzívnych pút bude sa zase môcť vznášať vo svojom pôvodnom tichu. Vraciame sa k strane a k jej starému princípu usporadúvania. Ale iba zdanlivo. Slová, ktoré môžem teraz čítať pod kresbou, sú totiž tiež nakreslené – sú to obrazy slov, ktoré síce maliar umiestnil mimo fajky, no na hlavný (a pritom neurčitý) obvod svojej kresby. Slová si z kaligrafickej minulosti, ktorú im nemôžem uprieť, zachovali príslušnosť ku kresbe a svoj stav nakreslenej veci: musím ich teda čítať ako prekrývajúce seba samy; sú to slová označujúce slová; vytvárajú na povrchu obrazu odrazy vety, ktorá hovorí, že toto nie je fajka. Text



v obraze. No zobrazená fajka je zasa nakreslená tou istou rukou a tým istým perom ako písmená textu: písmo skôr predlžuje, než ilustruje a vyplňa. Mohlo by sa nám zdať, že sú v jej malé pomiešané písmená, grafické znaky zredukované na zlomky a rozhádzané po celej ploche obrazu. Figúra vo forme písma. Neviditeľná a predchádzajúca kaligrafická operácia splietla písmo s kresbou; a keď Magritte vrátil veci na ich miesta, postaral sa, aby obrázok v sebe uchoval trpezlivosť písma a aby text bol stále iba nakreslenou reprezentáciou.

To isté o tautológii. Od kaligrafického zdvojenia sa Magritte zdanlivo vracia k jednoduchej korešpondencii medzi obrazom a jeho legendou: nemá a dostatočne zreteľná figúra bez slov ukazuje vec v jej podstate; a dolu umiestnené meno prijíma od tohto obrazu svoj «zmysel» alebo pravidlo použitia. V porovnaní s tradičnou funkciou legendy je však Magrittov text dvojnásobne paradoxný. Podujíma sa pomenovať to, čo zrejme pomenovanie

nepotrebuje (tvar je príliš známy, meno príliš bežné). Nuž a vo chvíli, keď by veci mal dať meno, dáva jej ho tak, že ju poprie. Odkiaľ, ak nie z kaligramu pochádza táto zvláštna hra? Z kaligramu, ktorý dvakrát hovorí to isté (tam, kde by to bezpochyby stačilo raz); z kaligramu, ktorý to, čo ukazuje, mieša s tým, čo hovorí, aby sa navzájom maskovali. Aby sa text začal čítať a aby všetky jeho vedľa seba položené znaky vytvárali holubicu, kvet alebo lejak, je potrebné, aby sa pohľad vzdialil od akéhokoľvek možného čítania; je potrebné, aby písmená ostali bodmi, vety čiarami, odseky plochami alebo masami – krídlami, stonkami alebo okvetím; je potrebné, aby text nehovoril nič tomuto pozerajúcemu subjektu, ktorý je divákom, a nie čitateľom. Skutočne, len čo začne čítať, forma sa rozplynie; všetko, čo je mimo rozpoznaných slov a pochopených viet, všetky grafické prejavy odletávajú, pričom odnášajú so sebou viditeľnú plnosť formy a nechávajú iba lineárne, postupné odvíjanie zmyslu: ešte menej ako dažďová kvapka, kto-

rá padá za predchádzajúcou kvapkou, ešte menej ako vytrhnuté pierko alebo list. Napriek zdaniu kaligram vo forme vtáka, kvetu alebo dažďa nehovorí: «Toto je holubica, kvet, lejak»; len čo začne hovoriť, len čo slová prehovorí a odhalia zmysel, vták odlieta a dážď vysychá. Tomu, kto ho vidí, kaligram *nehovorí*, nemôže mu zatiaľ hovoriť: toto je kvet, toto je vták; je príliš zaujatý formou, príliš v zajatí reprezentovania napodobnením, aby mohol vysloviť takéto tvrdenie. A keď ho čítame, veľa, ktorú dešifrujeme («toto je holubica», «toto je lejak»), *nie je* vtákom, už *nie je* lejakom. Nezáleží, či už je to jeho lesť alebo jeho neschopnosť, no kaligram odmieta *hovoríť* a *reprezentovať* v jednej a tej istej chvíli; táto vec, ktorú možno tak vidieť, ako čítať, je umlčaná vide- ním a zamaskovaná čítaním.

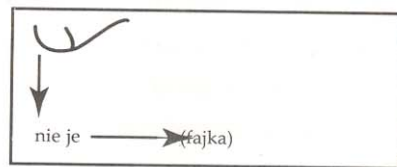
Magritte znovu usporiadal v priestore text a obraz; každý z nich opätovne zaujal svoje miesto; nie však bez toho, aby v ňom nezostalo niečo z vyhýbavej povahy kaligramu. Tvar

nakreslenej fajky je taký jasný, že vylučuje akýkoľvek vysvetľujúci alebo označujúci text; jej školský schematizmus hovorí celkom zreteľne: «To, že som fajka, vidíte tak dobre, že by bolo smiešne, keby som rozložila svoje línie, aby napísali: toto je fajka. Slová by ma celkom iste nevykreslili tak dobre, ako keď sa sama predstavím.» A text v tejto úžitkovej kresbe, ktorá reprezentuje písmo, zasa predpisuje: «Pokladajte ma za to, čím zjavne som: za písmená umiestnené jedno vedľa druhého v takom usporiadaní a takej forme, ktoré uľahčujú čítanie, zabezpečujú rozpoznanie a sú prístupné aj najkocktavejšiemu žiakovi; nemám v úmysle zaokrúhliť sa a potom sa narovnať, aby som sa najskôr stal hlavičkou a vzápätí rúrkou fajky: nie som ničím iným než slovami, čo práve čítate.» V kaligrame sú protihráčmi «ešte nehovoríť» a «už nereprezentovať». V Magritteovej *Fajke* sa miesto zrodu negácií celkom líši od bodu, kde sa uplatňujú. To «ešte nehovoríť» tvaru sa zmenilo nie síce priamo na tvrdenie, ale na dvojité stanovisko: na jednej strane,

hore je to vyhladený, dobre viditeľný, nemý tvar, ktorého evidencia povýšene a ironicky dovoľuje textu, aby povedal, čo len chce, čokoľvek; a na druhej strane, dolu je to text, ktorý sa rozprestiera podľa svojho vlastného zákona a tvrdí svoju nezávislosť voči tomu, čo pomenúva. Redundancia kaligramu spočívala na vzťahu vylučovania; u Magritta odstup medzi dvoma prvkami, neprítomnosť písmen v jeho kresbe a negácia vyjadrená v texte sú zjavným potvrdením dvoch stanovísk.

Obávam sa však, že to, čo je asi podstatné v Magrittovej *Fajke*, som zanedbal. Bral som to tak, akoby text hovoril: «Ja (tento súbor slov, ktorý práve čítate), nie som fajka»; bral som to tak, akoby tu boli dve súčasné a navzájom jasne oddelené stanoviská vnútri toho istého priestoru: stanovisko figúry a stanovisko textu. Zabudol som však, že medzi týmito stanoviskami je naznačené jemné a nestále, naliehavé a zároveň neurčité puto. Je naznačené slovom «toto». Treba teda pripustiť, že medzi fi-

gúrou a textom je celý rad priesečníkov; alebo skôr, že jeden útočí na druhého, vrhá na nepriateľské ciele šípy, že sa navzájom podrážujú a ničia, bodajú a zraňujú, že sa tu odohráva bitka. Napríklad: «toto» (táto kresba, ktorú vidíte, ktorej tvar bezpochyby rozpoznávate a ktorú som práve zbavil kaligrafickej nadvlády) «nie je» (nie je podstatne späťá s..., nevytvára ju..., nezahrnuje v sebe to isté, čo...) «fajka» (t. j. slovo, ktoré patrí do vášho jazyka, je utvorené zo zvukov, ktoré viete vysloviť a reprodukuje ich písmenami, čo práve čítate). *Toto nie je fajka* možno teda čítať takto:



Ten istý text však zároveň vypovedá čosi celkom iné: «Toto» (táto výpoveď, ktorá sa pred vašimi očami usporadúva do radu diskontinuálnych prvkov a v ktorej je *toto* označujúcim a zároveň prvým slovom) «nie je»

(nebolo by ekvivalentom, nebolo by možné nahradiť za..., nepredstavovalo by adekvátne...) «fajka» (jeden z tých predmetov, ktoré vidíte nad textom, figúra, ktorá je možná, nezameniteľná, anonymná, teda nedostupná všetkým menám). Potom to treba čítať:



Súhrnne sa takto javí, že Magrittova výpoveď popiera bezprostrednú a recipročnú príslušnosť medzi kresbou fajky a textom, ktorým možno túto istú fajku nazvať. Označenie sa nekryje s nakreslením, iba ak ide o kaligrafickú hru, ktorá sa odvíja v pozadí celku, podporovaná zároveň textom, kresbou a ich aktuálnym oddelením. Odtiaľ pochádza tretia funkcia výpovede «Toto» (tento celok tvorený fajkou v štýle písma a kresleným textom) «nie je» (je nezlučiteľné s...) «fajka» (tento zmiešaný prvok, ktorý pochádza tak z diskur-

zu, ako aj z obrazu a ktorého dvojznačnú povahu chce pripomenúť slovná a vizuálna hra kaligramu).



Magritte znovu otvoril pascu, ktorú kaligram zavrel nad tým, o čom hovorí. Vzápätí sa však vytratila sama vec. Zvyčajne na stránkach nejakej knihy nevenujeme pozornosť tomu malému prázdnemu priestoru, ktorý sa rozprestiera nad slovami a pod kresbou a slúži im ako spoločná hranica pri ustavičných prechodoch: veď tam, na niekoľkých milimetroch beloby, na pokojnej piesčine strany sa medzi slovami a tvarmi rodia všetky vzťahy označovania, pomenúvania, opisu a klasifikácie. Kaligram túto medzeru absorboval; keď je však znovu otvorená, neobnovuje predchádzajúce; pasca sa roztrieštila na prázdnotu: obraz a text padajú každý na svoju stranu podľa svojej vlastnej gravitácie. Už nemajú

spoločný priestor, miesto, kde by sa mohli križovať, kde by slová boli schopné prijímať figúru a obrazy by boli schopné vstupovať do rádu lexiky. V úzkom, bezfarebnom a neutrálnom pásiku, ktorý v Magrittovom obraze oddeľuje text od figúry, treba vidieť priehlbeň, neistú a hmlistú oblasť, deliacu teraz fajku, čo sa vznáša vo svojom imaginárnom nebi, od slov vlečúcich sa po zemi a usporiadaných do radu. Zatiaľ by bolo zveličené povedať, že je to prázdnota alebo medzera: je to skôr neprítomnosť priestoru, zmiznutie «spoločného miesta» pre znaky písma a čiary obrazu. «Fajka», ktorá sa nedelila na výpoveď, čo ju pomenúva, a na kresbu, čo ju má zobrazíť, tá tienistá fajka, ktorá splietala línie tvaru a vlákna slov, sa nadobro stratila. Na druhej strane tohto plytkého potoka konštatuje text túto stratu s pobavením: toto nie je fajka. Akokoľvek bude kresba fajky, teraz už izolovaná, napodobňovať formu, ktorú obyčajne označuje slovo *fajka*, akokoľvek sa text bude pod kresbou odvíjať so všetkou pozornou vernosťou legendy v učenej

knihe, medzi nimi môže prejsť iba formulácia rozvodu, výpoveď, ktorá spochybňuje tak meno kresby, ako príslušnosť k textu.

Nikde tu nie je fajka.

Na tomto základe sa dá pochopiť posledná Magrittova verzia obrazu *Toto nie je fajka*. Umiestnením kresby fajky a výpovede, ktorá jej slúži ako legenda, na zreteľne rozčlenenú plochu obrazu (keďže je to maľba, písменная sú iba obrazom písmen; keďže je to tabuľa, obrázok je iba didaktickým predĺžením nejakého diskurzu), umiestnením tohto obrazu na hrubú a pevnú drevenú trojnožku Magritte urobil všetko potrebné, aby obnovil (buď trvalosťou umeleckého diela, alebo pravdou názorného vyučovania) spoločné miesto obrazu a jazyka.

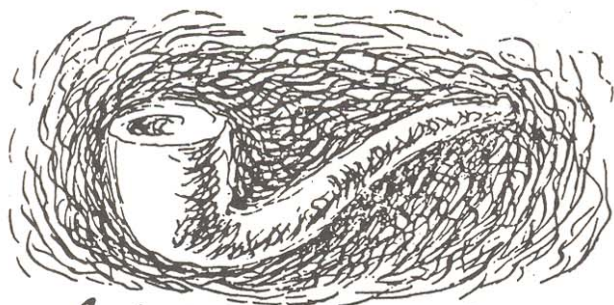
Všetko je pevne pripútané k interiéru školy: maľba «ukazuje» kresbu, ktorá «ukazuje» tvar fajky; a text napísaný horlivým učiteľom «ukazuje», že skutočne ide o fajku. Hoci ho

nevidno, učiteľov ukazovák vládne všade, takisto ako jeho hlas, ktorý práve zreteľne vyslovuje «toto je fajka». Od maľby k obrazu, od obrazu k textu, od textu k hlasu istý druh všeobecného ukazovadla poukazuje na systém odkazov, ukazuje, upevňuje, vyčleňuje a vnučuje ho, pričom sa usiluje stabilizovať jednotný priestor. Prečo som však uviedol aj hlas učiteľa? Lebo sotva povedal «toto je fajka», musí sa opraviť a koktá «toto nie je fajka, ale kresba fajky», «toto nie je fajka, ale veta, ktorá hovorí, že je to fajka», «veta „toto nie je fajka“ nie je fajka»; «vo vete „toto nie je fajka“, toto nie je fajka: táto maľba, táto napísaná veta, táto kresba fajky, všetko toto nie je fajka».

Negácie sa množia, hlas sa zamotáva a zadúša; zmätený učiteľ spúšťa svoj vystretý ukazovák, obracia sa chrbtom k tabuli, pozerá sa na žiakov, ktorí sa váľajú od smiechu, a nevedomuje si, že sa smejú preto, lebo nad tabuľou a učiteľom brblajúcim svoje negácie sa začala dvíhať para, pomaly začala nadobúdať

tvar a teraz už celkom presne a bez najmenších pochyb načrtáva fajku. «Fajka, je to fajka,» kričia žiaci, dupú nohami, zatiaľ čo učiteľ, síce čoraz tichšie, no s rovnakou zaťatosťou mrmle slová, čo už nikto nepočúva: «A predsa to nie je fajka.» Nemýli sa, veď táto fajka, čo sa tak jasne vznáša nad scénou ako vec, na ktorú sa vzťahuje kresba na tabuli a vzhľadom na ktorú text môže právom povedať, že kresba skutočne nie je fajka, sama táto fajka je iba kresbou; vôbec to nie je fajka. Obraz fajky a text, ktorý ju mal pomenúvať, nenachádzajú ani na tabuli, ani nad ňou miesto, kde by sa mohli stretnúť a navzájom prepojiť, ako sa o to veľmi domýšľavo pokúšal kaligram.

Nuž na týchto skosených a zjavne nepevných nohách sa stojan nevyhnutne zvalí, rám sa rozbije, maľba sa zosunie na zem, písmená sa rozsypú. «Fajka» sa môže «rozbiť»: zmizlo spoločné miesto – všedné dielo alebo každodenné vyučovanie.



*Ceci n'est pas une pipe*

### III

#### KLEE, KANDINSKY, MAGRITTE

Nazdávam sa, že v maliarstve Západu vládli od pätnásteho do dvadsiateho storočia dva princípy. Prvý hlása oddelenie výtvarnej reprezentácie (ktorá predpokladá napodobnenie) od jazykovej referencie (ktorá ho vylučuje). Napodobnením dávame vidieť, prostredníctvom rozdielu hovoríme. Takže tieto dva systémy sa nemôžu pretínať a zlučovať. Treba nejakým spôsobom určiť subordináciu: alebo sa text riadi obrazom (ako v tých maľbách, ktoré reprezentujú knihu, nápis, list, meno osoby); alebo sa obraz riadi textom (ako v knihách, kde to, čoho predstavovaním sú poverené slová, dotvára kresba, akoby sledovala len nejakú kratšiu cestu). Pravda, táto subordinácia je len zriedkavo ustálená: stáva sa totiž, že

text knihy je iba komentárom k obrazu a sledom slov, ktorý prechádza jeho simultánnymi tvarmi; a stáva sa tiež, že maľbu ovládne text, ktorého všetky významy ilustruje tvarmi. Na smere subordinácie a na spôsobe, akým sa predlžuje, znásobuje a mení, však málo záleží: podstatné je, že slovný znak a vizuálna reprezentácia nikdy nie sú dané naraz. Vždy ich hierarchizuje poriadok, ktorý ide od tvaru k diskurzu alebo od diskurzu k tvaru. Klee zrušil nadvládu tohto princípu, keď v neurčitom, vratnom a kolísavom priestore (je to súčasne list i plátno, plocha i objem, štvorčekaný papier i kataster, historka i mapa) kladie vedľa seba tvary a syntax znakov. Lode, domy, ľudkovia sú rozpoznateľní ako tvary a zároveň sú prvkami písma. Cesty a kanály, kde sa nachádzajú a kade postupujú, sú aj líniami na čítanie. Stromy lesov defilujú po hudobnej osnove. A pohľad stretáva slová, ktoré, akoby stratené uprostred vecí, mu ukazujú, akou cestou sa má ísť, a pomenúvajú mu krajinu, kade prechádza. Spojnicou týchto tvarov a

týchto znakov je šípka, ktorá sa tak často vyskytuje (šípka-znak, čo v sebe nesie pôvodné napodobnenie, akoby to bola grafická onomatopoeja, a tvar, čo vyjadruje poriadok), aby naznačila, akým smerom sa loď presúva, aby ukázala, že ide o zapadajúce slnko, aby pohľadu predpísala smer, alebo skôr aby predpísala čiaru, po ktorej treba v predstavách premiestňovať figúru dočasne a trochu svojvoľne umiestnenú na toto miesto. Vôbec tu nejde o tie kaligramy, ktoré striedavo rozohrávajú podriadenie znaku forme (mračno písmen a slov nadobúda tvar toho, o čom hovoria) a vzápätí podriadenie formy znaku (figúra sa anatomizuje na abecedné prvky). Nejde tu ani o tie koláže alebo reprodukcie, ktoré rozčlenenú formu písmen zachytávajú vo fragmentoch predmetov. Ide skôr o to, prepojiť v tom istom tkanive systém reprezentácie pomocou napodobnenia a referenciu pomocou znakov. Čo predpokladá, že sa stretávajú v úplne inom priestore, než je priestor obrazu.



Druhý princíp, ktorý dlho ovládal maliarstvo, stotožňuje fakt napodobnenia s tvrdým puta reprezentácie. Len čo figúra napodobňuje vec (alebo inú figúru), stačí to, aby do hry maľby vkĺzla zrejma, banálna, tisíckrát opakovaná a predsa skoro vždy tichá výpoveď (je ako nekonečný, neodbytný šum okolo ticha figúr, oblieha ho, zmocňuje sa ho, vyháňa ho z neho samého a napokon ho privádza do oblasti vecí, ktoré možno pomenovať): «To, čo vidíte, je toto.» Aj tu málo záleží, v akom zmysle sa chápe vzťah reprezentácie, či maľba odkazuje na viditeľné okolie, alebo sama vytvára neviditeľný svet, ktorému sa podobá.

Podstatné je, že napodobnenie sa nedá oddeliť od tvrdenia. Zrušenie tohto princípu treba pripísať Kandinskému: dvojité a súčasné odstránenie napodobnenia a puta reprezentácie čoraz naliehavejším tvrdením, že čiary a farby sú – podľa Kandinského slov – «veci», že nie sú o nič viac ani menej predmetmi ako kostol, most alebo jazdec so svojím lukom; ho-

lé tvrdenie, ktoré sa neopiera o nijaké napodobnenie a ktoré na otázku «čo je to» môže odpovedať iba odvolaním sa na gesto, čo ho vytvorilo: «improvizácia», «kompozícia», alebo na to, čo sa tam nachádza: «červený tvar», «trojuholníky», «oranžová fialová», alebo na napätia a vnútorné vzťahy: «určujúca ružová», «smerom hore», «žltý stred», «ružová kompenzácia». Na prvý pohľad nikto nemôže byť taký vzdialený od Kandinského a Kleea ako Magritte. Jeho maľba sa zdá takou zvrchovane pripútanou k presnému napodobneniu, až ho znásobuje, akoby v úsilí potvrdiť ho: nestačí, že kresba fajky sa podobá fajke; musí sa podobáť druhej nakreslenej fajke, ktorá sa sama podobá fajke. Nestačí, že strom sa celkom podobá stromu a list listu; list stromu sa bude podobáť stromu a tento strom bude mať tvar listu (*Požiar*); loď na mori nielenže sa podobá lodi, ale aj moru, takže jej trup a plachty budú urobené z mora (*Zvodca*); a presné zobrazenie topánok sa navyše usiluje podobáť sa obnaženým prstom, ktoré tieto topánky zakryjú.

Maľba, ktorá väčšmi ako ktorákoľvek iná dbá na starostlivé, kruté oddeľovanie grafických prvkov od výtvarných: ak sa stane, že sú navrstvené vnútri obrazu ako legenda a jej obraz, je to pod podmienkou, že výpoveď spochybňuje zjavnú identitu figúry a meno, čo jej zvyčajne dávame. To, čo sa presne podobá vajcu, nazývame *l'acacia*, topánke – *la lune*, tvrdému klobúku – *la neige* a sviečke – *le plafond*<sup>3</sup>. A jednako Magrittova maľba nie je vzdialená od Kleeovho a Kandinského zámeru; vzhľadom naň a na základe istého spoločného systému je skôr útvárom, ktorý je protikladný a zároveň komplementárny.

<sup>3</sup>*akácia, mesiac, sneh, povala* (pozn. prekl.)

## UTAJENÁ PRÁCA SLOV

Vzájomnú vonkajškovosť písma a výtvarného prejavu, ktorá je u Magritta taká očividná, symbolizuje ne-vzťah – alebo aspoň veľmi zložitý a veľmi náhodný vzťah medzi obrazom a jeho názvom. Tento veľký odstup – ktorý zabraňuje, aby bol človek zároveň a naraz čitateľom i divákom – spôsobuje, že obraz sa náhle vynára nad horizontálnou líniou slov. «Názvy sú vybrané tak, aby znemožnili situovať moje obrazy do dôverne známej oblasti, ktorú si myseľ automaticky pripomína, aby si ušetrila znepokojenie.» Magritte dáva svojim obrazom názvy (tak trochu ako anonymná ruka, ktorá fajku označila výpoveďou «Toto nie je fajka»), aby držal na uzde pomenúvanie. No v tomto rozbitom a unikajúcom

priestore sa jednako nadväzujú zvláštne spojenia, dochádza tu k intrúziám, k náhlym ničivým vpádom, k zosuvom obrazov medzi slová, zažiaria tu slová, ktoré zbrázdia kresbu a roztriešťa ju. Splietaním reťaze znakov s prädívom figúr Klee trpezlivo vytvoril priestor bez mena a geometrie. Magritte zasa tajne podkopáva priestor, ktorý zdanlivo udržiava v tradičnom usporiadaní. Podrýva ho však slovami: a stará pyramída perspektívy je už iba krtincom pred zánikom.

Aj k tej najumiernenejšej kresbe stačilo pripojiť nápis ako «*Toto nie je fajka*» a figúra by bola hneď donútená vystúpiť zo seba samej, vydeliť sa zo svojho priestoru, aby sa napokon začala vznášať, nevedno, či ďaleko alebo blízko seba samej, či sebe podobná alebo nie. Oproti obrazu *Toto nie je fajka* stojí *Umenie konverzácie*: v krajine zrodu sveta alebo zápasu gigantov sa rozprávajú dve postavičky: nepočuteľný diskurz, hluk, ktorý okamžite zaniká v tichu skál, v tichu tohto múru z obrovských

blokov, týčiaceho sa nad nemými tárajmi. Nuž a tieto bloky položené len tak jeden na druhom vytvárajú dolu niekoľko písmen, z ktorých sa dá poľahky rozlúštiť slovo: RÊVE (pri trochu pozornejšom pohľade sa to dá doplniť na TRÊVE alebo CRÊVE)<sup>4</sup> – akoby všetky krehké a odľahčené slová nadobudli schopnosť organizovať chaos skál. Alebo naopak, akoby za živým, no okamžite zanikajúcim táraním ľudí vecí vo svojej nemote a svojich driemotách vedeli zložiť slovo – slovo trvalé, ktoré sa nedá odstrániť; nuž a toto slovo označuje tie najprchavejšie obrazy. To však nie je všetko, lebo ľudia sa, donútení konečne mlčať, práve v snoch spájajú s významom slov a dovoľujú, aby nimi prenikali tieto záhadné, naliehavé slová, prichádzajúce odinakiaľ. *Toto nie je fajka* ukazuje, ako sa diskurz vštepil do formy vecí, ukazuje jeho dvojznačnú schopnosť popierať a zdvojovať. *Umenie konverzácie* zachytáva nezávislú príťažlivosť vecí, ktoré

<sup>4</sup>SEN, ZMIER, SMRŤ (pozn. prekl.).

mimo záujmu ľudí tvoria svoje vlastné slová a potom ju ľuďom bez ich vedomia vnucujú v ich každodennom táraní.

Medzi týmito dvoma extrémami rozvíja Magrittovo dielo hru slov a obrazov. Názvy, často vymyslené dodatočne a inými, sa včleňujú do figúr, kde prijatie bolo, ak aj nie nanačnené, tak aspoň vopred povolené, a kde hrajú dvojnásobnú úlohu: podperne kolíky i termity, ktoré rozožierajú a privádzajú k zrúteniu. Tvár celkom vážneho muža, nijaký pohyb perami, nijaké prižmúrenie očí, «prepukne» smiechom, ktorý nie je jeho, ktorý nikto nepočuje a ktorý odnikadiaľ neprichádza. «Padajúci súmrak»<sup>5</sup> nemôže padnúť bez toho, aby nerozbil okennú tabuľu, ktorej črepiny pokrývajú podlahu a okenný rám, pričom na svojich ostrých jazykoch, na svojich sklenných plameňoch ešte stále uchovávajú odrazy slnka. Slová, ktoré zmiznutie slnka nazývajú «pád», navodili spolu s evokovaným obrazom nielen okenné sklo, ale aj toto druhé slnko,

ktoré je ako dvojnásobník nakreslené na priehľadnej a hladkej ploche. Podobne ako srdce zvona, kľúč je vztýčený v «kľúčovej dierke»: až do absurdnosti tam vyzvára dôverne známy výraz. Napokon počúvajte Magritta: «Medzi slovami a vecami možno vytvoriť nové vzťahy a spresniť tie vlastnosti jazyka a predmetov, ktoré si v každodennom živote zvyčajne nevšímame.» Alebo tiež: «Niekdedy meno predmetu stojí na mieste obrazu. Slovo môže zaujímať miesto predmetu v realite. Obraz môže zaujímať miesto slova vo výroku.» A ešte toto tvrdenie, v ktorom niet protirečenia, i keď sa odvoláva na nerozmotateľnú spleť obrazov a slov, a zároveň na neprítomnosť spoločného miesta, kde by sa mohli zdržiavať: «Na maľbe sú slová z tej istej látky ako obrazy. Obrazy vidíme inak ako slová, ak sú na maľbe.»<sup>6</sup>

<sup>5</sup>Orig. názov obrazu je *Le Soir qui tombe* (pozn. prekl.).

<sup>6</sup>Všetky citácie sú z knihy P. Waldberga *Magritte*. Spreádzajú rad kresieb v 12. čísle *Révolution surréaliste* (pozn. autora).

V Magrittovom diele je veľa príkladov na tieto substitúcie, na tieto substancálne asimilácie. V *Postave kráčajúcej k horizontu* (1928) je odzadu zobrazený známy človečik, klobúk na hlave, tmavý kabát, ruky vo vreckách; je medzi piatimi farebnými škvrnami; tri z nich sú na zemi a italicou sú na nich napísané slová *fusil, fauteuil, cheval*; ďalšia je nad jeho hlavou a nazýva sa *nuage*; na hranici neba a zeme je napokon jedna nejasne trojuholníková, a tá sa volá *horizon*<sup>7</sup>. Sme veľmi ďaleko od Kleea a jeho pohľadu-čítania; vôbec tu nejde o to, pospletať zo znakov a priestorových figúr jedinečnú a úplne novú formu; slová sa nespájajú priamo s inými výtvarnými prvkami; sú to iba nápisy na škvrnách a tvaroch: ich rozdelenie vľavo a vpravo, hore a dolu zodpovedá tradičnému usporiadaniu obrazu: horizont je, pravdaže, v pozadí, mrak hore, puška je postavená vľavo a vertikálne. Na tomto dôverne známom mieste však slová nenahrádzajú ne-

<sup>7</sup>puška, kreslo, kôň, mrak, horizont (pozn. prekl.).

jaké neprítomné predmety: nezaujímajú prázdne miesta alebo priehlbne; škvrnny s nápismi sú totiž hrubé, objemné masy, sú istým druhom kameňov alebo stĺpov, ktorých tiene sa ťahajú po zemi vedľa tieňa človeka. Tieto «nosiče slov» sú hrubšie, hmotnejšie ako predmety samy, sú to sotva sformované veci (neurčitý trojuholník pre horizont, obdĺžnik pre koňa, niečo zvislé pre pušku) bez tvaru a identity, ten druh vecí, ktoré nemožno pomenovať a ktoré sa práve samy «nazývajú», nesú presné a dôverne známe meno. Tento obraz je opakom rébusu, jedného z tých zreťazení tvarov, čo sa dajú tak ľahko poznať, že ich možno hneď pomenovať, pričom mechanizmus tejto formulácie navodzuje artikuláciu vety, ktorej zmysel nemá nijaký vzťah k tomu, čo vidíme; tu sú tvary také neurčité, že by ich nebolo možné pomenovať, keby sa samy neoznačovali; a reálny obraz, čo vidíme – škvrnny, tiene, siluety – prekrýva neviditeľná možnosť obrazu, ktorý nám ukazuje dobre známe figúry a pritom nás zaráža postavením kresla vedľa

koňa. Predmet na obraze, to je usporiadaný a vyfarbený objem, takže jeho formu hneď rozpoznáme a nie je potrebné pomenovať ju; nevyhnutná masa tohto predmetu je pohltená, jeho zbytočné meno je prepustené; Magritte eliduje predmet a ponecháva meno, ktoré je priamo položené na mase. Substanciálnu os predmetu reprezentujú iba jeho dva krajné body, masa, ktorá vrhá tieň, a meno, ktoré označuje.

*Abeceda objavov* je takmer presným protikladom *Postavy kráčajúcej k horizontu*: veľký drevený rám je rozdelený na dve plochy; vpravo sú jednoduché, dokonale rozpoznateľné tvary: fajka, kľúč, list a pohár; trhlina zobrazovaná na spodku plochy ukazuje, že tieto tvary sú iba výrezy v tenkom liste papiera; na druhej ploche je nejaký posplietaný, nerozpoznateľný špagát, ktorý nenačrtáva nijaký rozpoznateľný tvar (možno okrem LA a LE<sup>8</sup>, ale aj

<sup>8</sup>Vo francúzštine ženský a mužský určitý člen (pozn. prekl.).

to je neisté). Nijaká masa, nijaké meno, tvar bez objemu, prázdny výrez, to je predmet – ten predmet, ktorý zmizol z predchádzajúceho obrazu.

Nemýľme sa: v priestore, kde bol zdanlivo každý prvok podriadený jedine princípu výtvarnej reprezentácie a napodobnenia, sa jazykové znaky, ktoré vyzerali ako vylúčené a blúdiace okolo obrazu v dostatočnej vzdialenosti, akoby navždy odstránené arbitrárnosťou názvu, potajme približovali; do dôkladnosti obrazu, do jeho pozorného napodobnenia vniesli neporiadok – poriadok, ktorý patril iba im. Vyhostili predmet, ktorý sa ukázal tenkým ako blanka.

Klee utkal nový priestor, aby v ňom rozložil výtvarné znaky. Magritte ponechal vládu starého priestoru reprezentácie, no iba na povrchu, pretože z neho ostal iba hladký kameň, na ktorom sú figúry a slová: pod ním nie je nič. Je to náhrobná doska: zárezy, ktorými sú

načrtnuté figúry, spája so zárezmi vyznačujúcimi písmená iba prázdno, toto ne-miesto skryté pod pevným mramorom. Poznámam k tomu iba toľko, že niekedy táto neprítomnosť vystúpi až na povrch a prenikne do samého obrazu: keď Magritte predstavuje svoju verziu *Madame Récamier* alebo *Balkóna*, nahádza postavy z tradičných malieb rakvami: prázdno, neviditeľne obsiahnuté medzi navoskovanými dubovými doskami, rozkladá priestor zložený z objemu živých tiel, rozprestretých šiat, smeru pohľadu a všetkých tých tvárí, čo sú pripravené rozprávať. «Ne-miesto» sa vynorí «osobne» – na mieste osôb a tam, kde už niet nikoho.

A keď slovo prevezme pevnosť predmetu, myslím na ten roh dlážky, kde je bielou farbou napísané slovo «sirène»<sup>9</sup> a je tam obrovský, vztyčený prst, ktorý preniká dlážkou na mieste, kde je *i* a smeruje k roľničke, slúžiacej

<sup>9</sup>Slov. *siréna* (pozn. prekl.).

mu ako bodka. Slovo a predmet tu nesmerujú k vytvoreniu jedinej figúry; naopak, ich usporiadania sú zamerané odlišne; a ukazovák, ktorý preniká písmom a vztyčuje sa nad ním, pričom napodobňuje *i* a zakrýva *i*, tento ukazovák, ktorý znázorňuje označujúcu funkciu slova a svojím tvarom pripomína veže, kam sa umiestňujú sirény, smeruje iba k večnej roľničke.



## SEDEM PEČATÍ TVRDENIA

Kandinsky teda jediným suverénnym gestom vylúčil starú ekvivalenciu medzi napodobnením a tvrdením; oslobodil maľbu tak od jedného, ako aj od druhého. Magritte zasa postupuje oddeľovaním: trhať ich zväzky, ustanovovať ich nerovnakosť, rozohrávať jedno bez druhého, udržiavať to, čo vychádza z maľby, a vylučovať to, čo je najbližšie k diskurzu; sledovať, pokiaľ je len možné, nekonečný postup napodobnenia, odľahčiť ho však od každého tvrdenia, ktoré by sa podujímalo povedať, čomu sa podobá. Maľba «Rovnakého» oslobodená od «akoby». Sme maximálne vzdialení od *trompe-l'oeil*. *Trompe-l'oeil* chce bremeno tvrdenia preniesť ľstou presvedčivej podobnosti: «To, čo vidíte na ploche múru, nie je





zskupenie čiar a farieb; je to hĺbka, nebo, mraky, ktoré zatienili vašu strechu, skutočný stĺp, okolo ktorého sa môžete otočiť, schodíšte, ktoré predlžuje vaše stúpanie (a vy ste už k nemu nechtiac vykročili), kamenná balustráda a cez ňu sa v snahe uvidieť vás nakláňajú pozorné tváre dvoranov a dám, ktorí sú oblečení do rovnakých šiat, s rovnakými stužkami, ako sú vaše, smejú sa vášmu údivu a vašim úsmevom, posielajú vám signály a vy im nerozumiete, pretože vzápätí odpovedali, nečakajúc na vaše signály k nim.»

Zdá sa mi, že Magritte oddelil od napodobnenia podobnosť a rozohráva ju proti nemu. Napodobnenie má jedného «patrona»: originálny prvok, ktorý, vychádzajúc zo seba samého, usporadúva a hierarchizuje všetky kópie, až po tie najslabšie. Napodobnenie predpokladá primárnu referenciu, ktorá predpisuje a triedi. Podobnosť sa rozvíja v radoch, ktoré nemajú ani začiatok, ani koniec, možno nimi prejsť v jednom i v druhom smere a ne-

podliehajú 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.

Všimnime si *Reprezentáciu* (1962): je to skutočne presná reprezentácia loptovej hry pozorovanej z nejakej terasy, na konci ktorej je múrik; vľavo sa z tohto múrika dvíha balustráda a medzi jej stĺpkami vidíme tú istú scénu, iba že v zmenšenej mierke (asi polovičnej). Máme predpokladať, že keď sa budeme posúvať vľavo, nájdeme tam rad ďalších «reprezentácií», ktoré sa navzájom napodobňujú, no sú čoraz menšie? Možno. Nie je to však potrebné. Stačí, aby na tejto maľbe boli dva obrazy, ktoré sú bok po boku také zviazané vzťahom podobnosti, že vonkajšia referencia k vzoru -

prostredníctvom napodobnenia – hneď stráca pokoj a stáva sa neistou a rozkolísanou. Čo «reprezentuje» čo? Zatiaľ čo presnosť obrazu fungovala ako ukazovateľ smerom k vzoru, k suverénnemu, jedinému a vonkajšiemu «patrónovi», rad podobných vecí (a aby to bol rad, stačia dve) odstraňuje túto ideálnu a zároveň reálnu monarchiu. Odteraz behá po ploche raz tam a raz naspäť simulakrum.

V *Odtlačku*<sup>10</sup> (1966) zaberá dve tretiny obrazu červený záves so širokými záhybmi, ktorý zastiera výhľad na krajinu s nebom, morom a pieskom. Vedľa závesu, otočený ako zvyčajne chrbtom k divákovi, je muž s tvrdým klobúkom, pozerajúci sa na šire more.

Nuž a v závese je výrez takého istého tvaru, aký má ten človek: akoby on sám (hoci má inú farbu, inú konzistenciu a inú hrúbku) bol

---

<sup>10</sup> Orig. názov je *Décalcomanie*, čo znamená odtlačok, robenie odtlačkov, ale aj istú maliarsku techniku a jeden druh duševnej choroby (pozn. prekl.).

iba kusom závesu vystrihnutým nožnicami. V tomto širokom otvore vidieť pláž. Ako tomu rozumieť? Bolo to tak, že tento muž, odpútaný od závesu, svojím premiestnením umožnil vidieť to, čo pozoroval, keď bol zapletený do jeho záhybov? Alebo to bolo tak, že maliar posunul muža o niekoľko centimetrov a pritisol k závesu tento fragment s nebom, vodou a pieskom, zakrývaný pred divákom siluetou muža – takže vďaka umelcovej snahe môžeme vidieť, na čo hľadí silueta, ktorá nám zakrýva výhľad? Alebo máme pripustiť, že vo chvíli, keď muž pristúpil pred fragment krajiny ležiaci priamo pred ním, aby si ho prezrel, tento odskočil stranou, unikol jeho pohľadu, takže má pred očami svoj vlastný tieň, čierny blok svojho vlastného tela? Odtlačok? Bezpochyby. Ale čoho a na čo? Odkiaľ a kam? Zdá sa, že hrubá čierna silueta človečička bola presunutá sprava doľava, od závesu ku krajine, ktorú teraz zacláňa: diera, ktorú nechal v závese, ukazuje jeho predchádzajúcu prítomnosť. No aj krajina v tvare mužovej si-

luety bola vyrezaná a prenesená zľava doprava; pásik červeného závesu, ktorý čudne ostáva visieť na pleci tejto ľudskej krajiny a ktorý zodpovedá malej časti závesu zakrytej čiernou siluetou, ukazuje zasa pôvod, miesto, odkiaľ bolo vyrezané toto nebo a táto voda. Premiestnenie a výmena podobných prvkov, no vôbec nie napodobňujúca reprodukcia.

A vďaka tomuto *Odtlačku* chápeme nadradenosť podobnosti nad napodobnením: napodobnenie umožňuje rozpoznať to, čo je dobre viditeľné; podobnosť umožňuje vidieť to, čo rozoznateľné predmety, dôverne známe siluety skrývajú, zabraňujú vidieť, robia neviditeľným. («Telo = záves», hovorí napodobňujúca reprezentácia; «čo je vpravo, je vľavo, a čo je vľavo, je vpravo; čo je skryté tu, je viditeľné tam; čo je vyrezané, je zvýraznené; čo je pritlačené, rozširuje sa do dialky», hovoria podobnosti *Odtlačku*. V napodobnení je jediné, vždy rovnaké tvrdenie: toto, tamto a ešte aj tamto je táto vec. Podobnosť zmnožuje rozdielne tvr-

denia, ktoré spolu tancujú, pričom sa navzájom podopierajú a padajú jedno cez druhé.

Napodobňovanie, vyhnané z priestoru obrazu, vylúčené zo vzťahu medzi vecami, ktoré na seba navzájom poukazujú, mizne. Aby vládlo inde, tam, kde ho nebude obmedzovať nekonečná hra podobnosti? Nie je pre napodobňovanie príznačné, že chce byť suverénne pri zjavovaní vecí? Keďže napodobňovanie nie je vlastnosťou vecí, patrí potom mysleniu? «Jedine myslenie,» hovorí Magritte, «môže byť napodobňujúce; napodobňuje, súc tým, čo vidí, počuje alebo pozná; stáva sa tým, čo mu svet ponúka.» Myslenie napodobňuje bez podobnosti, stávajúc sa samo tými vecami, ktorých vzájomná podobnosť vylučuje napodobňovanie. Maliarstvo je bezpochyby tu, v tomto bode, kde sa myslenie na spôsob napodobňovania vertikálne pretína s vecami, ktoré sú vo vzťahoch podobnosti.<sup>11</sup>

<sup>11</sup>Treba čítať knihu *René Magritte* od Reného Passerona, najmä poslednú kapitolu (pozn. autora).

Vráťme sa ku kresbe fajky, čo tak verne napodobňuje fajku; k tomu písanému textu, čo tak presne napodobňuje kresbu s písaným textom. A naozaj, keď sú tieto prvky obrátené proti sebe alebo len jednoducho postavené vedľa seba, anulujú vnútorné napodobnenie, ktoré akoby niesli v sebe, a postupne sa načrtáva otvorená sieť podobností. Nie je však otvorená ku «skutočnej» fajke, neprítomnej vo všetkých týchto kresbách a všetkých týchto slovách, lež ku všetkým ostatným podobným prvkom (vrátane všetkých «skutočných» fajok, z hlíny, z morskej peny, z dreva a i.), ktoré po vstupe do tejto siete nadobúdajú miesto a funkciu simulakra. A každý prvok z «toto nie je fajka» by teda mohol rozprávať spôsobom, ktorý vyzerá negatívne – lebo ide o to, poprieť spolu s napodobnením aj v ňom obsiahnuté potvrdzovanie skutočnosti – no v podstate je potvrdzujúci: potvrdzuje simulakrum, potvrdzuje prvok v sieti podobného.

Zistíme rad týchto tvrdení, ktoré vyvraca-

jú potvrdzovanie napodobnenia a sú koncentrované vo vete: Toto nie je fajka. Stačí, aby sme si položili otázku: kto hovorí v tejto výpovedi? Alebo ešte lepšie, aby sme nechali hovoriť jeden po druhom prvky, ktoré Magritte rozostavil; každý z nich totiž môže byť o sebe samom, alebo o svojom susedovi povedať: toto nie je fajka.

Najskôr sama fajka: «To, čo tu vidíte, tieto čiary, ktoré utváram alebo ktoré utvárajú mňa, to všetko nie je fajka, ako sa bezpochyby nazdávate; je to kresba, ktorá je vo vzťahu vertikálnej podobnosti s touto druhou fajkou (skutočnou či nie, opravdivou či nie, to vôbec neviem), čo vidíte tamto – práve nad obrazom, kde som, ja, jednoduchá a osamotená podobnosť.» Na čo horná fajka odpovedá (stále v tej istej výpovedi): «Ako by to, čo vidíte vznášať sa pred svojimi očami, mimo akéhokoľvek priestoru a pevného podstavca, táto hmla, ktorá nespočíva ani na plátne, ani na stránke, ako by to mohla byť skutočná fajka:

nemýľte sa, som iba podoba – nie niečo podobné fajke, ale tá hmlistá podobnosť, ktorá bez toho, aby na niečo odkazovala, preniká textami, ako je ten, čo môžete čítať, a kresbami, ako je táto, a prepája ich navzájom.» Výpoveď, ktorá je takto dvakrát artikulovaná dvoma odlišnými hlasmi, sa však sama ujíma slova, aby hovorila o sebe samej: «Ako by sa tieto písmená, z ktorých sa skladám a od ktorých vo chvíli, keď sa podujimate čítať ich, očakávate, že pomenujú fajku, mohli odvážiť povedať, že sú fajkou, keď sú také vzdialené od toho, čo pomenúvajú? Toto je písmo, ktoré napodobňuje iba samo seba a nijako by nemohlo nahradiť to, o čom hovorí.» Ba čo viac, tieto hlasy sa po dvojiciach zmiešavajú, aby o treťom prvku povedali «toto nie je fajka». Text a fajka, späté rámom obrazu, čo ich oboch obklopuje, sa spolčujú: schopnosť slov označovať a schopnosť kresby ilustrovať zne- možňujú hornú fajku a upierajú tomuto nevy- medzenému zjavu právo nazývať sa fajkou, keďže ich jeho nespútaná existencia umlčuje a

zneviditeľňuje. Dve fajky, späté vzájomnou podobnosťou, spochybňujú právo písanej výpovede nazývať sa fajkou, veď táto výpoveď je utvorená zo znakov, ktoré sa nijako nepodobajú tomu, čo označujú. Text a horná fajka, späté faktom, že obidve pochádzajú odinakiaľ a že text je diskurzom schopným povedať pravdu a táto fajka je čosi ako zjavenie sa veci osebe, sa združujú, aby sformulovali tvrdenie, že fajka na tabuli nie je fajka. A azda by sme mali predpokladať, že okrem týchto troch prvkov hovorí v tejto výpovedi aj nejaký nelokalizovaný hlas (možno hlas tabule alebo obrazu); o fajke na tabuli i o hornej fajke by povedal: «Nič z toho nie je fajka, ale text, ktorý simuluje text; kresba fajky, ktorá simuluje kresbu fajky; fajka (nakreslená nie ako kresba), ktorá je simulakrom fajky (nakreslenej na spôsob fajky, ktorá sama nebola kresbou).» Sedem diskurzov v jedinej výpovedi. Menej by však nevedelo zbúrať pevnosť, kde potvrdzovanie napodobnenia vážnilo podobnosť.

Odteraz podobnosť poukazuje na seba samu – rozvinuje sa zo seba samej a zvinuje sa do seba samej. Už nie je ukazovák, ktorý kolmo preniká plochou plátna, aby odkázal na niečo iné. Uvádza hru, pri ktorej sa na rovine plátna rozbiehajú, množia, šíria a navzájom si odpovedajú prenosy bez toho, aby niečo tvrdili či reprezentovali. Odtiaľ vychádzajú Magrittove nekonečné hry purifikovanej podobnosti, ktorá nikdy neprekračuje obraz. Sú základom metamorfóz: ale v akom zmysle? Je to rastlina, ktorej listy sa dvíhajú a stávajú sa vtákmi, alebo vtáci, ktorí sa spúšťajú, pomaly sa botanizujú a vnárajú do zeme v posledných záchvevoch zelene (*Prirodzené pôvaby, Chutť sĺz*)? Je to žena, ktorá nadobúda podobu fľaše<sup>12</sup>, alebo fľaša, ktorá sa zoženštuje a stáva sa z nej «nahé telo»<sup>13</sup> (narušenie výtvarných prvkov skrytým včlenením verbálnych znakov sa

<sup>12</sup> V orig. *prend de la bouteille*, čo znamená bachratieť, príberať na váhe i starnúť (pozn. prekl.).

<sup>13</sup> V orig. *corps nu*, čo vyslovené znie rovnako ako *cornu* – paroháč (zvieria i klamaný manžel) (pozn. prekl.).

tu zlučuje s hrou analógie, ktorá bez toho, aby niečo tvrdila, jednako len prechádza, a to hneď dvakrát, cez ludickú inštanciu výpovede)? Stáva sa, že namiesto miešania identít má podobnosť schopnosť rozbíjať ich: trup ženy je rozčlenený na tri časti (veľkosť sa pravidelne zväčšuje zhora nadol); zachovávaním proporcií pre každý výsek je zaručená analógia, no znemožnené akékoľvek potvrdenie identity: tri úmerné výseky, ku ktorým chýba práve štvrtý; ten je však nevypočítateľný: hlava (posledná časť = x) chýba: *Šialenstvo veličín*, znie názov.

Iný spôsob, akým sa podobnosť môže vyslobodiť zo starého spolku s reprezentujúcim potvrdzovaním: perfídne (a ľstou, ktorá naznačuje opak toho, čo chce povedať) zmiešať obraz s tým, čo má reprezentovať. Zdanlivo je to len jeden spôsob, ako tvrdiť, že obraz je svojím vlastným modelom. V skutočnosti by takéto tvrdenie predpokladalo vnútorný odstup, odchýlku, rozdiel medzi plátnom a tým,

čo má napodobniť; u Magritta, naopak, nachádzame od obrazu k modelu neprerušenu rovinu, priamy postup, plynulé prekračovanie z jedného do druhého: buď sklzom zľava doprava (ako v *Ludskom údele*, kde línia mora neprerušene prechádza z horizontu na plátno), alebo prevrátením vzdialeností (ako v *Kaskáde*, kde model vniká na plátno, obklopuje ho na všetkých stranách a ukazuje ho za tým, čo by malo byť mimo neho). Oproti tejto analógii, popierajúcej reprezentáciu vylučovaním duality a odstupu, je analógia, ktorá tomu zasa posmešne uniká pomocou nástrah zdvojovania. V *Padajúcom súmraku* je červené slnko na okennej tabuli analogické slnku visiacemu na nebi (to je proti Descartovmu riešeniu zdania dvoch slnc v jednotnej reprezentácii); v *Ďalekohľade* je to opačne: cez priehľadnú okennú tabuľu vidíme prechádzajúce mraky a žiarivé belasé more; no čierne priestor medzi pootvorenými krídlami okna ukazuje, že je to iba odraz ničoty.

V *Nebezpečných známostiach* drží pred sebou nejaká nahá žena veľké zrkadlo, ktoré ju skoro úplne zakrýva: má takmer zavreté oči a skláňa doľava obrátenú hlavu, akoby nechcela, aby videli a ona sama videla, že je nahá. Nuž a toto zrkadlo, ktoré je presne v rovine obrazu a oproti divákovi, odráža obraz tej istej ženy, ktorá sa schováva: odrážajúca strana zrkadla ukazuje tú časť tela (od ramien po stehná), ktorú druhá strana zrkadla zakrýva. Zrkadlo funguje tak trochu ako rádioskop, no s celou hrou rozdielov. Ženu v ňom vidíme z profilu, je celkom otočená doprava, telo je zľahka naklonené dopredu, ruky nie sú vystreté, aby držali ťažké zrkadlo, ale zohnuté pod prsiami; dlhé rozpustené vlasy, ktoré sa za zrkadlom asi vinú po pravej strane, sú v zrkadle vľavo, len trošku prerušené rámom v zaostrenom rohu. Obraz je zreteľne menší ako sama žena, čím naznačuje, že medzi zrkadlom a tým, čo odráža, je určitá vzdialenosť, ktorú spochybňuje alebo ktorá spochybňuje postoj ženy, pritláčajúcej si zrkadlo k te-

lu, aby ju lepšie zakrývalo. Túto nepatrnú vzdialenosť za zrkadlom ukazuje aj celkom blízky vysoký, šedivý múr; zreteľne na ňom vidíme tieň hlavy, stehien a zrkadla. Na tomto tieni však chýba jeden tvar, a to tvar ľavej ruky držiacej zrkadlo; normálne by sme ho mali vidieť na pravej strane obrazu; nie je tam, čo vyvoláva dojem, že na tejto strane zrkadlo nikto nedrží. Medzi múrom a zrkadlom dochádza k elízii skrytého tela; v úzkom priestore, ktorý oddeľuje hladkú plochu zrkadla, zachytávajúcu odrazy od tmavej plochy múru, kde ostávajú len tiene, nie je nič. Po všetkých týchto rovinách kľžu podobnosti, ktoré nefixuje nijaká referencia: prenosy bez východiska a opory.

*Ceci n'est pas une*



## VI.

### MAĽOVAŤ NEZNAMENÁ TVRDIŤ

Oddelenie jazykových znakov a výtvarných prvkov od seba; ekvivalencia napodobenia a tvrdenia. Tieto dva princípy vytvárali v klasickom maliarstve napätie, pretože druhý z nich znovu uvádzal do maliarstva, z ktorého bol pozorne a prísne vylúčený jazykový prvok, diskurz (tvrdenie je iba tam, kde rozprávame). Odtiaľ fakt, že klasické maliarstvo rozprávalo – a rozprávalo veľa – hoci sa konštituovalo mimo jazyka; odtiaľ fakt, že ticho spočívalo na diskurznom priestore; odtiaľ fakt, že pod sebou samým si utváralo istý druh spoločného miesta, kde sa mohli obnovovať vzťahy obrazu a znakov.



Magritte spája verbálne znaky a výtvarné prvky, no bez toho, aby si najskôr vytvoril izotopiu; vyhýba sa afirmatívne základu diskurzu, na ktorom pokojne spočívalo napodobnenie; číre podobnosti a verbálne výpovede rozohráva v nestabilite nevyznačeného objemu a neorganizovaného priestoru. *Toto nie je fajka* poskytuje istý druh predpisu pre túto operáciu.

1. Použití kaligram, kde obraz, text, napodobnenie a tvrdenie sú súčasne prítomné a viditeľné.

2. Potom to náhle roztvorí takým spôsobom, že kaligram sa hneď rozloží a zmizne, zanechajúc za sebou ako stopu iba vlastnú neprítomnosť.

3. Nechať, aby diskurz padol svojou vlastnou váhou a nadobudol viditeľnú podobu písmen. Písmen, ktoré ako nakreslené vstupujú do neurčitého, nedefinovateľného a spleťitého vzťahu so samou kresbou, no bez toho, aby im nejaká plocha mohla poslúžiť ako spoločné miesto.

4. Na druhej strane nechať podobnosti, aby sa zo seba samých množili, aby sa rodili zo svojich vlastných výparov a nekonečne stúpali do éteru, kde neodkazujú na nič iné ako na seba.

5. Na konci operácie overiť, či precipitát zmenil farbu, či prešiel z bielej do čiernej, či sa z «Toto je fajka», ktoré je ticho ukryté v napodobňujúcej reprezentácii, stalo «Toto nie je fajka» cirkulujúcich podobností.

Príde deň, keď podobnosť, nekonečne prenášaná v radoch, odoberie identitu samému obrazu i s menom, čo nesie. Campbell, Campbell, Campbell<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Narážka na Andyho Warhola (pozn. prekl.).

Niektoré poznámky prekladateľa prihliadajú na poznámkový aparát amerického vydania *This Is Not a Pipe* (University of California Press, 1982, translated and edited by James Harkness).

## DVA LISTY OD RENÉHO MAGRITTA

23. máj 1966.

Vážení pane,

dúfam, že Vás zaujme zopár úvah, ktoré vychádzajú z môjho čítania Vašej knihy Slová a veci...

Slová Napodobnenie a Podobnosť Vám umožňujú presvedčivo poukázať na – úplne zvláštnu – prítomnosť sveta a nás samých. Nazdávam sa však, že tieto dve slová sú veľmi nedostatočne odlišené a slovníky nás sotva poučia o odlišnosti medzi nimi.

Zdá sa mi, že napríklad zrnká hrachu sú medzi sebou vo vzťahu podobnosti, ktorý je viditeľný (ich farba, tvar, rozmer) i neviditeľný (ich druh, chuť, hmotnosť). Rovnako je to pri nepravom a pravom



atď. «Veci» sa medzi sebou nenapodobňujú, iba sa podobajú alebo nepodobajú.

Jedine myslenie môže byť napodobňujúce. Napodobňuje, súc tým, čo vidí, počuje alebo poznáva, stáva sa tým, čo mu svet ponúka.

Je neviditeľné práve tak, ako pôžitok alebo bolesť. Maliarstvo však vnáša jednu ťažkosť: existuje myslenie, ktoré vidí a ktoré možno viditeľne opísať. «Las Meninas» sú viditeľným obrazom neviditeľného Velasquezovho myslenia. Stáva sa teda neviditeľné občas viditeľným? Pod podmienkou, že myslenie budú tvoriť výlučne viditeľné figúry.

V tejto súvislosti je zrejmé, že namaľovaný obraz – ktorý je svojou povahou nehmataiteľný – nič neskrýva, kým hmataiteľný, viditeľný predmet nevyhnutne skrýva nejaký iný viditeľný predmet – pokiaľ veríme vlastnej skúsenosti.

Od istého času sa vďaka konfúznej literatúre uprednostňuje «neviditeľné», no tento záujem sa

vytratí, ak si uvedomíme, že viditeľné možno skryť, ale že neviditeľné nič neskrýva: možno ho poznať, alebo nepoznať, nič viac. Niet dôvodu, aby sme neviditeľnému pripisovali väčšiu dôležitosť ako viditeľnému, ale ani naopak.

Tajomstvo nemôže «nemať» význam, tajomstvo, ktoré je de facto evokované viditeľným a neviditeľným a de iure môže byť evokované myslením, čo zjednocuje «veci» v poriadku, ktorý evokuje tajomstvo.

Dovoľujem si obrátiť Vašu pozornosť na priložené reprodukcie obrazov<sup>15</sup>, ktoré som namaľoval bez toho, že by som sa staral o pôvodné ciele maliarstva.

S úctou Váš  
René Magritte

<sup>15</sup> Medzi týmito reprodukiami je *Toto nie je fajka*. Na zadnú stranu Magritte napísal: «Názov neprotirečí kresbe; tvrdí to inak» (pozn. autora).

4. jún 1966.

Vážený pane,

(...) Vaša otázka (týkajúca sa môjho obrazu Perspektíva: Manetov Balkón) sama v sebe obsahuje odpoveď: tam, kde Manet videl bledé postavy, ja vidím rakvy, pretože tento obraz je na mojej malbe, kde je vhodné umiestniť do scenérie Balkóna rakvy.

«Mechanizmus», ktorý tu fungoval, môže byť predmetom vedeckého vysvetlenia, na ktoré sa ja nezmôžem. Toto vysvetlenie by mohlo byť hodnotné a dokonca nepochybné, nijako by však z toho neodstraňovalo tajomstvo.

Na prvej malbe nazvanej Perspektíva bola krajina a v nej rakva umiestnená na kameni.

Balkón je jedným variantom, ktorému predchádzali iné: Perspektíva. Madame Récamier od Davida a Perspektíva. Madame Récamier

od Gérarda. Variant napríklad so scenériou a osobami z Courbetovho Pohrebu v Ornans by bol paródiou.

Podľa môjho názoru si treba všimnúť, že tieto obrazy s názvom Perspektívy ukazujú význam, ktorý sa odlišuje od dvoch bežných významov tohto slova. Toto slovo a aj ostatné majú presný význam v nejakom kontexte, ale kontext – Vy ste to v Slovách a veciach dokázali lepšie ako ktokoľvek iný – môže povedať, že nič nie je konfúzne okrem mysle, ktorá si predstavuje imaginárny svet.

Som rád, že ste našli príbuznosť medzi Rousseľom a tým, čo v mojom myslení stojí za niečo. Jeho predstavy neevokujú nič imaginárne, iba realitu sveta, ktorú skúsenosť a rozum chápu zmätene.

Dúfam, že budem mať príležitosť stretnúť Vás počas mojej výstavy, ktorá bude v Paríži, u Iolasa koncom roku.

S úctou Váš  
René Magritte