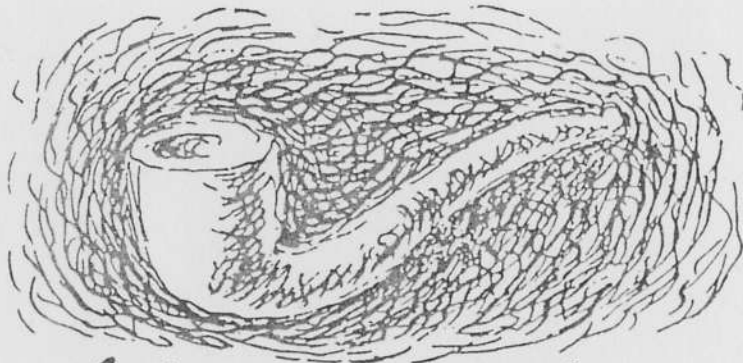


III

KLEE, KANDINSKY, MAGRITTE



Ceci n'est pas une pipe

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 malbách, 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, štvorčekovaný papier i kataster, historika 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 liniami 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 onomatopojia, 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 malby vklzla 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 malba 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 malba 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.

Malba, 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*³. A jednako Magrittova malba 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.

³akácia, mesiac, sneh, povala (pozn. prekl.)

IV

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 refaze znakov s praxivom 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 figura 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: nepočuťelný 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)⁴ – 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 vstúpil do formy vecí, ukazuje jeho dvojznačnú schopnosť popierať a zdvojovať. *Umenie konverzácie* zachytáva nezávislú príťažlivosť vecí, ktoré

⁴SEN, ZMIER, SMRŤ (pozn. prekl.).

mimo záujmu lidí 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 naznačené, tak aspoň vopred povolené, a kde hrajú dvojznačnú úlohu: podperné koliky 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»⁵ 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 dvojník nakreslené na priehľadnej a hladkej ploche. Podobne ako srdce zvona, kľúč je vztýčený v «kľúčovej dierke»: až do absurdnosti tam vyzváňa 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: «Niekedy 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 malbe sú slová z tej istej látky ako obrazy. Obrazy vidíme inak ako slová, ak sú na malbe.»⁶

⁵Orig. názov obrazu je *Le Soir qui tombe* (pozn. prekl.).

⁶Všetky citácie sú z knihy P. Waldberga *Magritte*. Sprevádzajú rad kresieb v 12. čísle *Révolution surréaliste* (pozn. autora).

V Magrittovom diele je veľa príkladov na tieto substitúcie, na tieto substanciálne 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*⁷. 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-

⁷puška, kreslo, kôň, mrak, horizont (pozv. prekl.).

jaké neprítomné predmety: nezaujímajú prázdne miesta alebo priehlbne; škvrny 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 kôň, 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 rebusu, 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 – škvrny, tiene, siluety – prekryva 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 zobrazená 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 LE²), ale aj

²Vo 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 stareho 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 tolko, že niekedy táto neprítomnosť vystúpi až na povrch a prenikne do samého obrazu: keď Magritte predstavuje svoju verziu *Madame Récamier* alebo *Balkóna*, nahrádza 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»¹ a je tam obrovský, vztýčený prst, ktorý preniká dlážkou na mieste, kde je *i* a smeruje k roľničke, slúžiacej

¹Slov. *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 slov a svojim tvarom pripomína veže, kam sa umiestňujú sirény, smeruje iba k večnej roľničke.



SEDEM PEČATÍ TVRDENIA



Kandinsky teda jediným suverénnym gestom vylučil 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. Malba «Rovnakého» oslobodená od «akoby». Sme maximálne vzdialení od *trompe-l'œil*. *Trompe-l'œil* chce bremeno tvrdenia preniesť ľstou presvedčivej podobnosti: «To, čo vidíte na ploche múru, nie je

zoskupenie čiar a farieb; je to hĺbka, nebo, mraky, ktoré zatienili vašu strechu, skutočný stĺp, okolo ktorého sa môžete otočiť, schodište, 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 «patróna»: originálny prvok, ktorý, vychádzajúc zo seba samého, usporadúva a hierarchizuje všetky kópie, až po tie najslabšie. Napodobnenie predpokladá primárnu referenciu, ktorá predpisuje a triedi. 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, ibaže 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*¹⁰ (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

¹⁰ 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, od-pútaný 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 *Odšlačku* chápeme nadradenosť podobnosti nad napodobnením: napodobnenie umožňuje rozpoznať to, čo je dobre viditeľné; podobnosť umožňuje uvidieť to, čo rozpoznateľné 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 prittlačené, rozširuje sa do diaľky», hovoria podobnosti *Odšlačku*. 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.¹¹

¹¹ 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, popriek 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 podujímate 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 spájajú: schopnosť slov označovať a schopnosť kresby ilustrovať zne- možňujú hornú fajku a upierajú tomuto nevy- medzenému zjavnému 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 väznilo 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 prenosi 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 pôvabu, Chuf s'z*)? Je to žena, ktorá nadobúda podobu fľaše¹², alebo fľaša, ktorá sa zoženštuje a stáva sa z nej «nahé telo»¹³ (narušenie výtvarných prvkov skrytým včlenením verbálnych znakov sa

¹² V orig. *prend de la bouteille*, čo znamená bachratief, príberaf na váhe i starnúf (pozn. prekl.).

¹³ V orig. *corps nu*, čo vyslovene 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 ľudickú 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 veličím*, 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 rovinnu, 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 odstupom, 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 *Dalekohľade* je to opačne: cez priehľadnú okennú tabuľu vidíme prechádzajúce mraky a žiarivé belasé more; no čierny 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 tiež 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 napodobnenia 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. Použiť 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, Campbell¹⁴.

¹⁴ Narážka na Andyho Warhola (pozn. prekl.).

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