

ROZHLEDY

KE VZTAHU FENOMENOLOGIE
A SÉMIOLOGIE UMĚNÍ

MIKEL DUFRENNE

Dnešní evropská fenomenologie nemívá vždy dobrý zvuk mezi teoretiky umění. Neopozitivismus, vycházející z anglosaského logického pozitivismu, spatřuje ve fenomenologické estetice typ myšlení spekulativního, které je na překážku vědeckému přístupu k umění; tento postoj je ohlasem někdejší diskuse ze začátku století, kdy se v Německu kladla proti sobě estetika a věda o umění (Kunstwissenschaft). Chtěl bych se zde zmínit o sémiologickém pojetí „vědy o umění“ a ukázat přitom, že se fenomenologie nejen nemusí vzdávat filosofické reflexe, nýbrž že právě s její pomocí může sémiologii inspirovat a podpořit ji, aniž by znehodnocovala vědeckost sémiologického přístupu k umění; jestliže fenomenologie sémiologii limituje, nečiní tak v její neprospěch.

Sémiologie studuje znakové systémy, mezi něž patří i řeč. Když Saussure zakládal moderní lingvistiku, pojal řeč jako součást širší znakové oblasti, aniž tušil, že se díky významu, kterým ji nadal, stane určující složkou sémiologie; dnes si totiž sémiologie vypůjčuje bez zábran svůj pojmový aparát z lingvistiky. Položme si však nejdřív otázku, proč lze posuzovat umění ze sémiologického hlediska. Je tomu tak proto, že nám umění poskytuje obrazy, jež mohou být kódovány pomocí znakových systémů a vytvářet tak vizuální jazyky. Tvorba obrazů je bezpochyby vlastní výtvarnému umění, stejně jako architektuře či urbanismu, tj. vizuálním uměním; vždyt „obraz“ je pojímán především jako obraz vizuální. Avšak sémiologii lze aplikovat i na hudbu, ani ne tak pro skutečnost, že psychologové někdy hovoří o zvukových obrazech, jako spíš proto, že hudební projev může být rovněž považován za signifikantní, a hlavně, že se nabízí k strukturální analýze, a to dokonce lépe než všechny ostatní estetické objekty. Je velmi důležité, můžeme-li určitou metodu rozboru aplikovat na dílo nebo uměleckou řadu. Musíme ovšem uznat, že signifikantní charakter vynikne lépe ve vizuálních uměních: s Panofským se rozvinula sémiologie jakožto ikonologie. Budeme tedy mluvit především o obrazech výtvarných.

Tento typ obrazů nemusí nutně patřit do sféry, kterou nazýváme uměním. „Rozdíl mezi slovy a obrazy je týž, jako mezi mluvou a ukazováním, a tato kniha se obrací na kohokoliv, kdo má nějaký zájem na problému ukazování.“ Těmito slovy uvádí W. J. Bowman svoji knihu *Graphic Communication*, jež se zabývá právě slovníkem a syntaxí grafické mluvy, tj. řečí diagramů, sítí a map, a vůbec ne výtvarnými díly. Na tytéž významové celky se odvolává

vědecké dílo J. Bertina *La sémiologie graphique*. Je evidentní, že takovéto objekty zkoumání zvláště dobře vyhovují sémiologii: byly totiž vypracovány pro přenos co nejjasnější a co nejpřesnější informace. Minimum redundancí, minimum polysémií — tyto znaky nejsou zatíženy nestálostí, komplexností či dvojsmyslností jazykových znaků (z nichž naopak jazyk čerpá své bohatství a svoji ohebnost). Rozbor grafických znaků je možný vždy, neboť jejich prvky jsou uspořádány a definovány podle rigorózního kódu; hladina je pro příjemce vhodně determinována: je třeba — a také stačí — znát kód, aby bylo možno dešifrovat zprávu. Všimněme si ostatně, že samo užívání grafických znaků může vyvolat u příjemců specifický způsob myšlení, tzv. „myšlení grafické“, jehož poznávací a invenční možnosti snad ani netušíme. Grafický znak samozřejmě poukazuje k něčemu, co může být vyčteno, co je vyjádřené; obraz je sice substitucí a ilustrací pojmu, nespokojuje se však s touto podřízenou funkcí: může totiž vyvolat nové představy nebo novou myšlenku. Vždyť také Francastel nás upozorňuje na „figurativní myšlení“ vytvářející „vizuální řád“ uměleckého díla. Není snad vhodné sblížit v rámci sémiologického studia grafické myšlení s myšlením figurativním? Toto sblížení je velmi svůdné, neboť někteří umělci — např. Michaux, Noël nebo Mathieu — sami definují svá díla jako grafické znaky („grafismy“).

Abychom ospravedlnili sémiologický přístup k umění, stačí vzít v úvahu, že umělecká díla jsou signifikantní objekty, jejichž význam může být dešifrován za pomoci určitého způsobu dekodování. Lze tedy předpokládat, že kompozici díla dominuje kód, který organizuje jednotlivé prvky díla podle určitých postupů. Zároveň se však vnucují otázky: V čem spočívá „význam“? Znamená „označovat“ totéž co „ukazovat“? A navíc, co se ukazuje v nefigurativním malířství, v architektonické památce či v hudbě? Jaký je vztah mezi zobrazeným a způsobem zobrazení? Pomiňme na okamžik tyto otázky, abychom mohli zdůraznit zásadní rys sémiologického přístupu k umění: že totiž předepisuje estetice imanentní analýzu uměleckých děl. Dost málo záleží na tom, zda ji nazveme strukturalní či ne; stává se jí přinejmenším v širokém slova smyslu, jakmile odhaluje určité vztahy mezi prvky a otvírá tak možnost kombinatoriky. Výběr určitých kombinací v rámci této kombinatoriky definuje styl, nebo i takový způsob psaní („rukopis“), který je degenerací stylu, neboť jeho postupy jsou stereotypní. Ještě před strukturalismem a dokonce před obdobím saussurovské lingvistiky byl tento typ analýzy zkoušen školou „Sichtbarkeit“, moskevskými formalisty, warburskou školou, Susannou Langerovou i americkými sémantikami.

A právě sama fenomenologie tento typ rozboru rovněž prakticovala, zejména v Ingardenových pracích o literárním díle. Jaká je ve skutečnosti vlastní metoda fenomenologie? Je to analýza intencionální, tj. analýza oněch mnohonásobných pout, jež se vinou mezi záměrem jako aktem subjektu a nazíraným objektem.

Jak a z jakého hlediska lze nazírat na objekt, kterého se zmocňujeme buď smyslově, nebo racionálně? Mohli bychom říci, že hlavní náplní fenomenologie je ve skutečnosti analýza „vidění“. Husserl — třebaže má na mysli podstaty, protože se ještě nabízejí k vidění („Wesenschau“) — následuje v této věci Descarta: porozumět znamená vždy intuitivně poznat; metoda imaginativních variací se tedy dovolává „vidění“. Musíme si ovšem položit otázku, jakého vidění, a fenomenologie nám zde přispěje na pomoc. Předem si

kovéto
ovány
idancí,
xností
bohat-
jejich
je pro
d, aby
grafic-
„myš-
tušíme.
), co je
e však
novou
yšení“
r rámci
to sblí-
ěl nebo

úvahu,
být de-
ádat, že
a podle
znam“?
nefigu-
ah mezi
xy, aby-
: že to-
lo zále-
ím v ši-
vírání tak
nbinato-
je dege-
kturalis-
p analý-
kou sko-

vala, ze-
utečnosti
za oněch
subjektu

eme bud
omenolo-
ysli pod-
uje v té-
oda ima-
ožít otáz-
ředem si

všimneme, že tento odkaz k „vidění“ zavádí schéma, vlastní celé transcendentální filosofii, totiž distinkci subjektu a objektu. Tam, kde se Aristoteles poněkud nejasně dovolával společného aktu cítícího a cítěného, popisuje a rozlišuje filosofie „vidění“ vztah mezi vidícím a viděným. Analýza tohoto vztahu — v podstatě intencionální, neboť je analýzou záměru realizovaného intuicí — se u Husserla rozdvouje v noeticko-noematickou. A právě noematická analýza je tím typem imanentního rozboru díla, který směřuje zcela přirozeně k sémiologii, neboť noema, jež se nabízí k noesi, je považováno za signifikantní. Lze říci, že fenomenologie dává za pravdu sémiologickému přístupu ke studiu estetického objektu.

Naše poznámka nechce popírat originalitu sémiologie. Tato originalita tkví ve vztahu, který má sémiologie k lingvistice saussurovského ražení. Ve vztahu velmi těsném, nicméně však polemickém. Pokud sami jazykovědci, např. Jakobson nebo Greimas, nejsou přímo patrony sémiologie, pak jí ovšem jakožto významní badatelé v lingvistice dobrovolně poskytují slovník a pojmový aparát svého vědního oboru. Stále odkazování na lingvistiku lze samozřejmě vysvětlit epistemologickým prestižem sémiologie. Ta si však klade ještě jiný, bezpochyby základní problém. Do jaké míry je možné aplikovat na „obraz“ kategorie, jež právem používáme, máme-li na mysli „promluvu“? Do jaké míry lze ztotožňovat „vidění“ a „slyšení“? Za okamžik se vrátíme k této otázce; poznamenejme však ihned, že někteří sémiologové jsou si těchto problémů dobře vědomi, vlastně ti, kteří si zachovali svůj fenomenologický původ: mám zde na mysli Metzovu esej „Le cinéma: langue ou langage“? („Je film jazykem nebo řečí“?). Bylo by však třeba rovněž připomenout péči, s jakou Susanne Langerová rozlišovala „inconsummated Symbols“ od umění používajícího jazykových znaků; některé naše poznámky, které zde proneseme na účet fenomenologie, se zcela shodují se závěry jejích analýz.

Fenomenologie může být povolána, aby vytýčila sémiologii hranice. Zdůrazněme hned, že poukázat na hranice nějakého podnikání vůbec neznamená zneuznat je, ale právě naopak — potvrdit je a zároveň chránit před pokušením dogmatismu, jež hrozí každé objektivizaci, která se ujišťuje o své platnosti tím, že podrobuje svůj předmět verifikaci pomocí přísně sledované metody. První obtíž, která potkává sémiologii, spočívá v jednotě subjektu a objektu — řečeno fenomenologicky: v jednotě noetiky a noematiky, řečeno sémiologicky: v jednotě čtenáře („lecteur“; autor má na mysli čtenáře v širším slova smyslu, tj. vnímatele — pozn. překl.) a textu („lecture“; v doslovném znění spíše četba, lektura — pozn. překl.). Je zásluhou sémiologie, že nás učí „číst“, tj. dešifrovat zakódovaný objekt tak, abychom v něm odkryli jeho smysl. Pokud jde o řeč, zásluhou výchovy se nám stala slova nebo písmo tak blízkými, že si ani nejsme vědomi skutečnosti, že vlastně provádíme dokódování, když posloucháme, nebo když čteme; slovní znak se zdá být jaksi zastíněn významem a při rozhovoru máme dojem, jako bychom si vyměňovali spíše myšlenky než slova. Nesmíme však zapomenout, že slovo má smysl jen pro toho, kdo ví, co se mluvením nebo čtením vyjadřuje: pro příjemce, který zná kód a může sdělení dekodovat, nebo je sám vyslat. Čísti tedy může jenom čtenář, a to v určitém kulturním rámci: Je-li znakem obraz, je tento předpoklad rovněž pravdivý. Zdá se, že je zde možno mnohem snáze uspokojit nároky na dekodování, neboť obrazy sloužily za znaky (např. na tympanonech a oknech kostelů) i lidem, kteří je mohli dešifrovat, aniž uměli

číst. Neboť zatímco písemný znak je arbitrární a vyžaduje tedy, aby se mu příjemce naučil, obraz, přinejmenším obraz figurativní, je přirozené analogon objektu, který znázorňuje, a může být tedy pochopen i nejprostší percepcí. A přece... divoši, kterým ukážeme fotografii člověka, ho z ní nepoznají, a abychom rozpoznali sv. Petra na hlavici sloupu, musíme vědět, že je označen pomocí klíče, který drží v ruce. Čtení obrazu tedy předpokládá prostředkující úlohu nějaké kultury a noetickou aktivitu příjemce (v orig. „čtenáře“ — pozn. překl.) formovaného touto kulturou. Proto jsme v etnologickém muzeu právě tak špatnými „čtenáři“ objektů, jako jsme špatnými čtenáři etruského písma — lektura není nikdy ani jednoduchá, ani bezprostřední,

Možná, že by čtení bylo jednoduché, kdyby kód byl opravdu přirozený, avšak i když není nikdy tak arbitrární jako kód, na kterém je založen jazyk, není také nikdy zcela přirozený. Konečně, kde najít přirozenost? Langevin říkal o konkrétním, že je často abstraktním, jež užíváním zdomácnělo. O přirozeném by se dalo stejně dobře říci, že je často umělým, které zdomácnělo užíváním. Muzikologové dlouho věřili, že vysvětlí harmonii, když řeknou, že je založena na přírodě, avšak matematické vyjádření intervalů se dovořává jakési „vědecké“ přírody a ucho, jež rozeznává konsonanci a disonanci, je ve skutečnosti kultivované a projevuje potřebu určitého rozložení tónů v souzvuku. Alberti a jeho současníci byli prozíravější, když označovali perspektivní kód založený na geometrizaci prostoru za umělý, avšak tzv. přirozená perspektiva, proti níž se stavěli, byla rovněž umělá. Není-li „Agregatraum“ — jak říká Panofsky — tento diskontinuitní a heterogenní prostor, který obklopuje předměty a patří k nim, který se jim spíše podřizuje než by je řídil, právě „Systemraumem“, pak obsahuje přece jen systematickou koncepci prostoru. Právě tak vynalezl impresionismus umělý kód barev, aby vyjádřil hloubku jinak než kresbou. Toto malířství nechce obnovit naivní impresi; Monetovy „Lekniny“ nejsou o nic méně „vypracovány“ a určeny zasvěcenému vnímání než květiny na Van Eyckových nebeských loukách.

Odbočme zde, abychom zdůraznili rozdíl mezi řečí a uměleckou řečí, kterého si musí sémiologie zvláště pozorně všimnat. Jazyk (jakož i písmo) je kód určený „mluvící mase“ a mění se — spolu s všeobecnou kulturou, z níž tato masa čerpá své informace — jen velmi pomalu a pro jedince nepostřehnutelně. Naopak umělecké kódy — příklady, které zde připomínáme, to potvrzují — jsou zatíženy citelnější historicitou, neboť jsou bezprostředněji podřizeny libovůli invence, a nikoliv libovůli konvence. Zatímco slovo, zejména běžné (v orig. „quotidienne“; každodenní — pozn. překl.), se automaticky podřizuje obecnému užívání, umělecká tvorba, alespoň ve svých nejautentičtějších projevech, stále překračuje dosud existující kódy a vynalézá spolu s novými postupy i nová pravidla hry: styly se mění, každé velké dílo zavádí novou poetiku (resp. „art poétique“ — pozn. překl.) a dovořává se nového pohledu. Umělecké kódy jsou tedy ohebnější, pružnější než kódy jazykové nebo grafické; jsou také méně náročné.

Nedá se totiž říci, že dešifrování díla vždy zahrnuje znalost osobitosti jeho poetiky, nebo dokonce znalost obecnějších kódů, které řídí kolektivní styly. Kdybychom se museli stát hudebníky, abychom mohli hudbu poslouchat, nesetkala by se nikdy s velkým ohlasem; stejně tak malířství, kdyby

by se mu
né analo-
ostší per-
ní nepo-
dět, že je
cládá pro-
orig. „čte-
etnologic-
nými čte-
i bezpro-

přirozený,
žen jazyk,
Langevin
šlo. O při-
zdomácně-
ž řeknou,
se dovo-
disonanci,
žení tónů
značovali
avšak tzv.
í-li „Agre-
jenní pro-
podřizuje
ematickou
ód barev,
ovit naivní
a určeny
ukách.

řečí, kte-
o] je kód
z níž ta-
nepostřeh-
ínáme, to
rostředně-
Zatímco
1. překl.),
lespoň ve
ijící kódy
ění, každé
kl.) a do-
žnější než

obitosti je-
kolektivní
bu poslou-
tví, kdyby

bylo nutné znát jeho postupy, ani architektura, kdyby bylo nutné znát sta-
vební principy a techniky. Tato poznámka nás přivádí na myšlenku, že jsou
různé úrovně „čtení“ estetických objektů v závislosti na recipientech
(v orig. „čtenářích“ — pozn. překl.). Sama sémiologická analýza se pak
musí zařadit do této hierarchie, kterou nastoluje: konstituuje ovšem čtení
na vyšší úrovni, neboť při ní jde o četbu znalce, který nejen umí „číst“, a to
zasvěceněji než ostatní, ale který také ví, že jsou možné i jiné způsoby čte-
ní, jiné lektury. Na opačném pólu se nalézá profánní čtení nezasvěcence,
jakým zůstává více méně každý, včetně odborníka. Jediným kódem, kterým
lze na této úrovni uchopit objekt, je kód perceptivní, který nám neustále
vštěpuje naše běžná zkušenost; je to kód již kulturní (resp. kultivovaný —
pozn. překl.) — jak jsme již konstatovali — který nám umožňuje, stejně
jako naše smysly, vidět a naslouchat, ztotožňovat se s hudbou, rozeznávat
barvy, odhadovat rozměry a poznávat věci podle jejich obrazů. Není to snad
věc, kterou od nás umění žádá v každém případě? Nabízí našemu vnímání
objekty a právě akt percepce vyžaduje především. Je to ovšem vnímání šťast-
né, neboť se nám umění chce rovněž líbit (a to i tehdy, když nám činí ná-
silí nebo nás skandalizuje; avšak ponechme stranou problém krásna a krité-
rium slasti). A je to snad i vnímání soudné: právě zde můžeme rozlišovat
různé úrovně. Dílo — a máme zde na mysli figurativní tvorbu — od nás to-
tiž vyžaduje něco jiného než pouhé poznání, co představuje ve skutečnosti,
jaký je přirozený vztah obrazu k věci: Vyžaduje od nás pochopit onen *způ-
sob zobrazení*; vyzývá tedy k formální analýze, a tudíž i k znalosti poetiky
či kódu, který určuje kompozici díla. Podle Kleea oko, jež soustředěně
prohlíží obraz, pátrá po spojovacích bodech, po silokřivkách, po akcentech,
které již patrně pronikly do podvědomí, avšak o jejich existenci se vědomí
chce ujistit, aby si tak lépe osvojilo dílo. Tyto prvky jsou již signifikantní,
ne snad samy o sobě, ale úměrně tomu, jak jejich rytmické či harmonické
kombinace udělují smyslu díla určitou vnitřní naléhavost, která mu zajišťuje
zároveň rovnováhu i pohyb: jeho výtvarný význam. Sémiologie může použí-
vat formální analýzy tím spíše, že výtvarný smysl je vždy spojen se schop-
ností rozlišovat: ve figurativním malířství barevná plocha, která se buď sho-
duje, nebo je v kontrastu s jinou plochou, zůstává vždy barvou něčeho, dia-
gonála je vždy určena odpovídajícími objekty, arabeska vždy vázána na
zobrazení pohybu.

Dílo od nás vyžaduje, abychom rovněž pochopili vlastní význam zobraze-
ného. Avšak co je zde významem? Může to být především náročnější poznání
zobrazeného objektu: o postavě s klíčem je třeba vědět, že je to sv. Petr,
o svatozáří, že je prostředkem glorifikace; a možná, že je třeba také vědět,
že např. nějaký průvod zobrazuje dvorní slavnost ve Florencii, jak nás po-
učil Francastel, o nějaké vedutě, že reprodukuje divadelní dekoraci, právě
tak, jako že určité Delaunayovy „disky“ jsou vytvořeny k počtě Blériotovi
Je tudíž zapotřebí historického přístupu, aby bylo možno interpretovat vý-
znam díla v jeho kulturním kontextu. A to samozřejmě vyžaduje speciální
informovanost vnímatele, jež nemůže být ovšem nikdy zcela nasycena. „Čte-
ní“ nám zde ještě neodhaluje hlubší smysl díla; je to spíš smysl přídatný:
dílo jím vyjadřuje způsoby a historické okolnosti svého sdělení: označova-
ným je stále ještě předmět, zatímco obraz jej označuje, a můžeme se tak pou-
ze dozvědět, jak jsou tyto označované objekty chápány v rámci určité kul-

tury; průzračnost, v níž se nám pak obraz objeví, je kalena pouze odstupem času.

Ale je také možné, že se význam opět zdvojuje: že průzračnost sama — v klasické době se říkalo věrohodnost — skrývá na první pohled nepoznatelný smysl. Toto neviditelné, zároveň ve viditelném přítomné i skryté, je vlastně výraz. Někdy umělec o expresi výslovně usiluje: Louis Marin v dosud nevydaném díle to ukazuje na jansénistickém malířství, tedy na době, kdy — řekli bychom — vládnu hodnoty zobrazení. Je-li malba Filipa de Champaigne něco jiného než „marnost“, pak je to v míře, v jaké objekt světa, přenesený do prostoru obrazu, se sám stává znakem, v jaké živá voda znamená spasení a zlomený sloup nejistotu pozemských statků, nebo také — podle Sartra — v jaké míře znamená bouřková obloha úzkost. Jsou to symboly, které již nejsou emblémy, jako klíč sv. Petra nebo jeho svatozář, neboť význam, který vyjadřují, není již dán konvencí, kterou by stačilo znát, nýbrž je stále vzdálený, stále nejasný v překvapujících účincích metafory. Gauginovy idoly s námi nerozprávějí, spíš nabízejí naší meditaci otázku: Co jsme...? Tito malíři nám dávají nahlížet — tím, co nám k vidění předkládají — jinou pravdu než zjevnou.

Pro ty z nich, kteří soudili, že malovat je projev lásky k bližnímu daleko významnější než rozdávat almužnu, znamenala tato pravda objevování skrytého božství. „Čtení“ díla se tak dostává na mystickou úroveň, kam ji má sémiologie ještě sledovat. Musí však pochopit, že tento symbolický smysl díla je nevyčerpatelný. Dílo nám nesděluje poselství, které bychom mohli odhalit jednou provždy, ale otevírá nám svět, k jehož definitivnímu pochopení nemůžeme nikdy dospět. Naše nemohoucnost již netkví v omezeném charakteru našich vědomostí, neboť zde už nejde o historický svět — na který nás dílo odkazuje jako na svůj kontext —, ale o dílu imanentní svět, který je nedostupný v totalitě svého smyslu. Bytí se totiž nevyvíjí tak, že by bylo obsaženo v některé ze svých vývojových epoch, nýbrž se nám nabízí v podobě jednotlivých zkušeností, v nichž je skryto. Právě proto zde může vzít sémiologie na pomoc psychoanalýzu. Tento hluboký smysl by se snad mohl stát předmětem hloubkové psychologie, mohl by být tvarem, který se vyvíjí podle přání jako záhadný obličej florentské dámy, vášnivě hlazený Leonardovým štětcem, jako znepokojující moudrost prastarých mýtů, které dotírají na naši obrazotvornost; dílo na nás působí jako sen: svět, který pootevírá per speculum et in enigmate, je možná nepřístupný.

Je-li však tento druhý smysl díla nejasný a nevyčerpatelný, není to jenom tím, že má povahu přání, ale především proto, že je ve vlastním slova smyslu přenesený, tzn. zakořeněný v senzibilitě. Právě proto se musí sémiologické studium neustále vracet k formální analýze senzibility. A je zázrakem — abychom ještě mluvili řečí XVII. století — že se senzibilita proměňuje vytvářejíc smysl nezávisle na jakémkoli zobrazení. Co však znamená tato proměna? Co je toto neviditelné, založené na tak výrazné vizualitě. Je-li smysl díla neuchopitelný, je to snad proto, že tu není nic k uchopení až na sílu a mohutnost senzibility ve výrazu jako takovém. A možná, že bychom mohli obrátit řeč mystickou v řeč metafyzickou; schopnost senzibility nás nevede ke zjevení pravdy, o něž usilovalo náboženství, nýbrž k pravdě zjevení, tedy k tomu, aby si příroda vytvořila oko, v němž by se mohla vzhlížet a vědomí, v němž by se mohla odrážet. Nedefinovatelný význam, který dílo vyjadřuje, může být bezpochyby dodatečně pojmenován: Říkáme, že takové dílo

odstupem

sama — nepozna-skryté, je i v dosud ě, kdy — le Cham-věta, pře-znamená — podle symboly, neboť vý-át, nýbrž y. Gaugi-ázku: Co předklá-

u daleko ání skry-ji má sé-nyl díla li odhalit pení ne-charakte-terý nás který je bylo ob-v podobě ít sémio-nohl stát yvíjí po-eonardo-dotírají pootevívá

to jenom a smyslu iologické akem — je vytvá-ě promě-li smysl í na sílu om mohli s nevede ení, tedy a vědo-vyjadřu-ové dílo

vyjadřuje např. úzkost, jas, násilí, nebo velikost, právě tak jako o krajině říkáme, že je úsměvná, nebo majestátní. Umělecký výraz, který poznáváme citem i v případě, kdy jej slovy neumíme definovat, individualizuje umělecká díla. Tento fakt lze vysvětlit naší spjatostí se světem, samou naší existencí v něm. A v tom je možná vlastní poslání umění: nikoliv, aby někomu něco zjevovalo, nýbrž aby samo bylo zjevením především, aby tak vytrysklo světlo v neprůhledné skutečnosti. Fiat lux: avšak sama Příroda je světlem, světlem, které nepochází ani z oka, ani z viděné věci, ale které je obě vyvolává, takže pohled již není naší výsadou; dílo se na nás dívá stejně jako my si je prohlížíme. Je to táž nazírací schopnost, jež navrácí člověka a svět téže substanci. Poznáváme zde téma, jehož se nikdy nevzdal Merleau-Ponty; o co však usiluje fenomenologie reflexí, to nám dává umění pocíťovat: apoteózou senzibility nás vyzývá k opakování zkušenosti z prvotního vidění.

Nejspíš zde se má sémiologie stát fenomenologií: aby popsala, pokud to jde, tento poslední způsob „čtení“, který dílo naléhavě vyžaduje. Způsob krajní, současně však i výchozí, neboť oko se zde vrací ke svému zrození. Jednotlivé roviny tohoto způsobu „čtení“ rozlišovaly „signifiés“ (označované, designáty) od „signifiants“ (označující), jimiž jsou designovány a reprezentovány, zároveň však implicitně umožňovaly rozlišit a pochopit designáty samy o sobě; byly přitom nuceny nahradit estetickou zkušenost intelektuální aktivitou. Avšak jak vnímatel, tak sémiolog tuto aktivitu překročí, nebo se jí dokonce zřeknou, jakmile odhalí imanenci významu díla a sensibility, toho totalizujícího smyslu, který jsem nazval „světlem“, v totalitě senzibility nashromážděné vizuální zkušenosti. Toto objevení (v orig. „surgissement“; vynoření se, vyvstání — pozn. překl.) je právě ona pravda zjevení, tj. bytí jakožto zjevení; toto plaché, dosud nezrocené bytí, které je skutečností, pokud se prohlubuje, obohacuje a usiluje o to, aby se stalo viditelným a uskutečnilo se ve „vidění“. Toto „plaché bytí“ se projevuje — jak říká rovněž Merleau-Ponty, „plachým viděním“, jež nemíří k zobrazení, neboť tkví v přítomné chvíli, na takové rovině bytí, kde „pour-soi“ („pro sebe“) se ještě neoddělilo od „en-soi“ („v sobě“), kde oko je dosud věcí, kde přání není dosud zklamáno.

Řekněme to jinak: Běžné vidění, třebaže se ho dovolává sémiologie, směřuje také k praktickým a kognitivním cílům — jak ukázal Bergson — a k ovládnutí světa. Je to pohled řidiče auta, který neustále dešifruje znaky, přirozené či umělé, jež nepřestává vysílat jeho vlastní tělo, předměty i dopravní značky, aby mohl poznávat, předvídat a také adekvátně jednat. Tento racionální pohled je „smíchan“ s řečí nejen proto, že se jí může dát poučit, anebo se s její pomocí vyjádřit, nýbrž také proto, že řeč je schopna přenést tento pohled navenek, reprodukovat jej: Vidíme věci, stejně jako slyšíme slova v diskrétním sledu věty, nebo jako je čteme v abstraktním prostoru stránky v podobě lineárních sekvencí. A tyto věci, které se stávají signifikantními, jež jsou vnímány právě jen pro svůj význam, které vždy odkazují k něčemu jinému, neobsahují více vlastního bytí než jazykové znaky v běžném užívání. Slovo nás činí inteligentními (a intelektuály), avšak pohled se může proti němu vzbouřit. Rovněž tak umění. Neboť estetický objekt od nás neočekává tento zároveň suverénní i uklidňující pohled, který interpretuje a soudí, nýbrž naivní a bezbranný pohled, který ponechává citu jako takovému všechna jeho práva: právo překvapovat, urážet, okouzlovat, nadchnout oko (nebo sluch), probudit v něm přání a představu, dát

smysl nesmyslu, což vše svědčí o tom, že jsme „na světě“ stejně jako „ze světa“, že se můžeme sdružovat ke hře na bytí: Moderní umění nás zve obzvlášť naléhavě k tomuto dobrodružství, zejména nefigurativní umění, které od sebe odrazuje identifikační způsob „čtení“, které neukazuje nic jiného než samo ukazování. Toto dobrodružství však může být prožito i ve styku s klasickým umění — které neznalo umění surové a umění plaché — neboť nás může rovněž okouzlovat, může nám připomínat ontologickou záhadu čistého zjevení.

Sémiologie nás může přivést na práh této prazáhady; meditace o ní přísluší bezpochyby fenomenologii: Právě fenomenologie uvažuje o této „pomlčce“, která napovídá — podle definice intencionální analýzy jako noeticko-noematické, že končí moment, kdy subjekt a objekt nejsou ještě dvě navzájem oddělené instance.

Přeložili J. Šalamon a L. Gawlik