

Slovo a obraz

W. J. T. Mitchell

Kým základnou úlohou dejín umenia je skúmanie vizuálnych obrazov, problematika „slova a obrazu“ sa sústreďuje na vzťah vizuálnej reprezentácie k jazyku. V širšom zmysle výraz „slovo a obraz“ označuje vzťah dejín umenia k dejinám literatúry, k textovej analýze, k lingvistike a iným disciplinám, ktoré sa primárne zaoberajú verbálnym vyjadrením. Z ešte všeobecnejšieho hľadiska je výraz „slovo a obraz“ akýmsi stenografickým zápisom základného delenia obsahu ľudskej skúsenosti na reprezentácie, prezentácie a symboly. Toto delenie by sme mohli nazvať aj vzťahom medzi viditeľným a vysloviteľným, medzi predvedením a diskurzom, medzi ukázaním a povedaním (Foucault, 1982; Deleuze, 1988; Mitchell, 1994).

Vezmime si napríklad slová, ktoré práve teraz čítate. Sú to (ako dúfame) zrozumiteľné verbálne znaky. Človek ich môže čítať nahlas, môže ich preložiť do iných jazykov, môže ich interpretovať či parafrázovať. Sú to aj viditeľné značky na stránke alebo (ak ich čítame nahlas) zvuky počuteľné vo vzduchu. Môžeme ich vidieť ako čierne značky na bielom pozadí, značky, ktoré majú špecifický tvar, veľkosť i umiestnenie; môžeme ich počuť ako zvuky na pozadí relatívneho ticha. Skrátka, majú dve tváre – jednu pre oko a druhú pre ucho: jedna je tvárou artikulovaného znaku v jazyku; druhá je tvárou formálneho zrkového či sluchového útvaru [geštaltu], optického či akustického obrazu. Zvyčajne sa dívame iba na jednu z týchto tvári a druhú ignorujeme: typografii či grafickej úprave textu príliš veľkú pozornosť nevenujeme; nepočúvame zvuky slov a radšej sa sústreďujeme na ich význam. Vždy však môžeme našu pozornosť preniesť tam, kam chceme, a tieto

čierne značky na bielom pozadí

sa stanú predmetom našej zrkovovej či sluchovej pozornosti, ako v tomto na seba odkazujúcom príklade. Odporúča sa, aby sme tak postupovali pri poetickom alebo rétorickom použití jazyka, kde vystupujú do popredia zvuky slov či umelecký, ozdobný spôsob písania (napríklad iluminácie v rukopisoch, kaligrafia). Možnosť presunu „od slova

o aj v tých najstriednejších, naj-
ových formách.
e aj pri vizuálnych obrazoch. Pri
puje jazyk do zrakového poľa už
v základnom procese, keď si uvedomujeme, čo obrazy reprezentujú.
Takzvaná prirodzená zraková skúsenosť sveta, ktorá nemá nič spoločné
s divaním sa na obrazy, sa možno do značnej miery podobá jazyku.
Filozof George Berkeley (1709) tvrdil, že zrak je „vizuálny jazyk“, že je
to zložitá, naučená zručnosť predpokladajúca koordináciu zrakových
a hmatových zmyslových vnemov. Moderní neuropsychológovia, na-
príklad Oliver Sacks (1933), Berkeleyho teóriu potvrdili a ukázali, že
ľudia, ktorí na dlhší čas oslepli, sa museli poznávacie procesy videnia
znovu naučiť, aj keď po fyzickej stránke bol ich zrak opäť úplne v po-
riadku. Z praktického hľadiska rozpoznanie toho, čo vizuálny obraz
reprezentuje, dokonca i rozpoznanie toho, že niečo je obraz, je zre-
jme možné len u živočíchov používajúcich jazyk. Známa obrazová hra
s kačicou a zajacom je príkladom, ako úzko a zložito sú pri vnímaní
vizuálneho obrazu navzájom prepletené slová a obrazy. Iba bytosť,
ktorá dokáže koordinovať obrazy so slovami, zrakovú skúsenosť s ja-
zykom (Wittgenstein, 1953), dokáže vidieť na obrázku kačicu i zajaca
a prechádzať z jedného do druhého.



„Slovo a obraz“ sa v súčasných dejinách umenia stalo akousi horú-
cou témou – do veľkej miery v dôsledku toho, čo sa často považuje za
inváziu literárnej teórie do vizuálneho umenia. Teoretici ako Norman
Bryson, Mieke Balová, Michael Fried, Wendy Steinerová a mnohí ďalší
(vrátane mňa) boli pristihnutí, ako prekračujú hranice jednotlivých
oblastí literatúry smerom do dejín umenia. Títo teoretici pracujú s me-
tódami a termínmi rozpracovanými pôvodne pri skúmaní textov:
v semiotike, štrukturálnej lingvistiky, gramatológii, analýze diskurzu,
teórii rečových aktov, rétoriky či v teórii narácie (aby sme uviedli
aspoň zopár príkladov).

Preto neprekvapuje, že hraničná polícia je v strehu, aby uchrá-
nila územie dejín umenia pred kolonizáciou zo strany literárneho

imperializmu. Dokonca aj taký odvážny a všestranný historik umenia
ako Thomas Crow sa nechá ovládať defenzívnym „reflexom historika
umenia“, keď hovorí, že teoretici sa z „akademických disciplín zalo-
žených na texte“ presúvajú do oblasti skúmania vizuálneho umenia
(Crow, 1994, s. 83). Takáto defenzívnosť môže vzhľadom na úzke vzta-
hy medzi slovom a obrazom, aké sme práve konštatovali v súvislosti
s niektorými príkladmi textov a obrazov, vyznievať čudne. A bude nám
prípadat ešte čudnejšia, keď si uvedomíme obrovský záujem veľkých
historikov umenia, ako je napríklad Erwin Panofsky, o filológiu a li-
teratúru. Už v samotnom názve Panofského vedy o analýze obrazu,
v „ikonológii“, je obsiahnuté spájanie obrazu (ikony) so slovom (logos).
Čo sú napokon dejiny umenia, ak nie pokus nájsť tie správne slová na
interpretáciu, vysvetlenie, opis a hodnotenie vizuálnych obrazov?

Pokiaľ sa dejiny umenia chcú stať kritickou disciplínou, reflektu-
júcou svoje vlastné premisy a praktiky, nemôžu považovať slová, ktoré
tak nevyhnutne potrebujú na svoju prácu, iba za nástroje slúžiace vi-
zuálnym obrazom a nemôžu obrazy považovať len za materiál textové-
ho dekódovania. Musia si uvedomiť vzťah jazyka k vizuálnej reprezen-
tácii a problém vzťahu „slova a obrazu“ sa pre ne musí stať základ-
ným znakom ich sebachápania. Keďže tento problém zahŕňa hranice
medzi „textovými“ a „vizuálnymi“ disciplínami, mal by byť predmetom
skúmania a analýzy, spolupráce a dialógu, a nie predmetom obran-
ných reflexov. Jeden aspekt defenzívnosti dejín umenia je dosť po-
chopiteľný – je to odmietanie predstavy, že videnie a vizuálne obrazy
možno bezo zvyšku redukovat na jazyk. Jeden z pomerne deprimujú-
cich pohľadov do súčasných dejín umenia nám ukazuje, ako sa snažia
chvatne zachytiť nejakého dominujúceho termínu (napadá mi naprí-
klad diskurz, textualita, semióza či kultúra), ktorý by vyriešil záhadu
vizuálnej skúsenosti a reprezentácie a odstránil rozdiel medzi slovom
a obrazom. Zachovávanie, či dokonca kontrola tejto hranice je už-
itočná vec, ak sa uskutočňuje v duchu úcty k rozdielnosti. Pripomína
nám to slová G. E. Lessinga:

Maliarstvo a poézia „pritom všetkom tak ako dvaja [...] dobre
nažívajúci susedia síce nepripustia, aby si jeden dovoľoval ne-
patrične mnoho v najvnútornejšej ríši druhého, ale blízko hra-
ničnej čiary svojich majetkov zachovávajú vzájomnú zhovie-
vavosť a v pokoji sa navzájom odškodňujú, ak jeden z nich je
okolnosťami prinútený zasiahnuť do práv suseda: taký istý má
byť aj vzájomný vzťah maliarstva a poézie“. (Lessing, 1766, slov.
preklad s. 85).

ve krajiny, kde sa hovorí odlišnými
ločné dejiny vzájomnej migrácie,
ájomného styku. Vzťah medzi slo-
nou metódou, pomocou ktorej by
sa hranice medzi nimi dali odstrániť či zachovať na večné veky; tento
vzťah označuje istý problém a istú problematiku – opis premenlivých,
heterogénnych a často improvizovaných hraníc medzi „inštitúciami
viditeľného“ (vizuálne umenie, vizuálne médiá, praktiky predvážania
a sledovania) a „inštitúciami verbálneho“ (literatúra, jazyk, diskurz,
praktiky verbálneho a písomného prejavu, počúvanie a čítanie).

Vzťah medzi slovami a obrazmi – to je vo vede o umení i v teórii ré-
toriky, komunikácie a ľudskej subjektivity veľmi starý problém. V ume-
niach bolo porovnávanie poézie a maliarstva, literatúry a vizuálneho
umenia už od antiky vo východnej i v západnej estetike neustále prí-
tomnou témou. Výrok rímskeho básnika Horácia „*Ut pictura poesis.*“
(Aké je maliarstvo, taká je poézia.), vyslovený pri istej príležitosti, sa
stal základom jednej z najtrvalejších tradícií západného maliarstva
a bol od tých čias skúšobným kameňom porovnávania „príbuzných“
umení slova a obrazu. Aristoteles vo svojej teórii drámy starostlivo
vymedzuje dôležitosť *lexis* (rozprávanie) a *opsis* (predvážanie deja)
v tragédii. Teórie rétoriky sa pri definovaní vzťahu medzi argumen-
tom a dôkazom, poučaním a príkladom, medzi *verbum* (slovom) a *res*
(vecou, látkou) bežne odvolávajú na model súvislostí medzi slovom
a obrazom. Úspešná rétorika sa príznačne definuje ako dvojsečná stra-
tégia verbálneho i vizuálneho presvedčania, kde sa rozpráva a pritom
ukazuje, kde sa tvrdenia dokladajú presvedčivými príkladmi a kde
poslucháči musia rečníkovu myšlienku nielen *počuť*, ale aj *vidieť*.
Antické teórie bežne opisujú pamäť ako proces koordinácie sekvencie
slov so štruktúrou viditeľných miest a obrazov, akoby myseľ bola vos-
ková tabuľka popísaná obrazmi a slovami, alebo akoby to bol chrám
či múzeum plné sôch, malieb a nápisov (Yates, 1966).

Vplyvom súčasnej kultúry sa vzájomné pôsobenie slova a obrazu
stalo ešte neuchopiteľnejšie, zložitejšie a všadeprítomnejšie. Nech už
film chápeme akokoľvek, je to nepochybne zložitá spojina vizuálnych
obrazov a reči, zraku a zvuku a (najmä v ére nemého filmu) obrazu
a písaného slova. Transformácia vizuálnej a verbálnej identity, akú sme
videli na príklade kačice/zajaca, sa mnohokrát znásobuje pri digitálnej
manipulácii elektronických obrazov, v tzv. morfingu, ktorý sa rýchlo
posúva sériou rasových a rodových typov vo videoklipech Michaela
Jacksona či v reklame na holiaci krém Gillette. Každé dieťa, ktoré vy-
rástlo na číselkovej a písmenkovej polievke televíznej relácie pre deti
Sesame Street, vie, že písmená sú viditeľné znaky a že keď zasvieti

„nemé E“, slová sa môžu premeniť na obrazy a naopak. Kým staroveké
systémy pamäte mali svoje ilustrované voskové tabuľky a chrámy plné
umenia, moderné pamäťové technológie koordinujú prúdy digitálnej
a analógovej informácie v rámci virtuálnej elektronickej architektúry,
pričom menia obrazy na texty a naopak. Hoci jedným zo základných
impulzov umeleckého modernizmu v 20. storočí bolo, podľa vyjad-
renia Clementa Greenberga, skúmanie špecifickosti a odlišnosti ver-
bálnych a vizuálnych médií, úsilie o čisto optické maliarstvo a čisto
verbálnu poéziu, v širšej kultúre prevládala estetika gýča, v ktorej sa
médiá voľne kombinujú a falšujú.

Čo v štruktúre ľudskej mysle spôsobuje, že vzájomné pôsobenie
slov a obrazov sa napriek nespočetným historickým a regionálnym va-
riantom zdá ako akási kultúrna univerzália? Mohli by sme sa odvolať na
hemisférickú štruktúru mozgu, ktorý je rozdelený na oblasť zrakových,
priestorových, intuitívnych funkcií a oblasť verbálnych, sukcesívnych
procesov usudzovania. Mohli by sme prijať aj psychoanalytický výklad
formovania subjektivity ako vývoja od imagistického „štádia zrkadla“
detského veku k symbolickému, verbálne konštituovanému Ja veku
dospelosti. Niektorí by mohli dať prednosť aj teologickému vysvetleniu,
ktoré vychádza z opakujúcich sa výkladov stvorenia ľudského druhu
ako obrazu i slova stvoriteľovho, kde sú Adam a Eva uhnetení zo zeme,
podobne ako sa hnetú hlinené nádoby, kde im stvoriteľ vdýchne ducha
a kde sa stávajú nielen „obrazmi“ svojho stvoriteľa, ale aj živými, ho-
voriacimi emanáciami Slova. Podľa mňa to nie sú ani tak „vysvetlenia“
fenoménu slovo/obraz, ako skôr veľmi všeobecné mýtické príklady
tohto fenoménu. Sú to fundamentálne kultúrne narácie, v ktorých sa
kategórie slova a obrazu stávajú akýmisi postavami drámy, ktorá má
mnoho variácií a ktorá podlieha historickým zmenám a geografickým
presunom. Práve takéto príbehy premieňajú vzťahy medzi slovom
a obrazom na čosi viac než len čisto technickú záležitosť rozlišovania
rôznych druhov znakov; a spájajú ich s hlboko precitovanými hodno-
tami, záujmami a mocenskými systémami. Než však načrieme hlbšie
do týchto širších otázok, možno by bolo užitočné preskúmať trochu
podrobnejšie práve vzťah medzi slovami a obrazmi, to, ako býva sprá-
vidla definovaný, a prečo je v diskusiách o umení, médiách a vedomí
taký všadeprítomný a taký ťažko uchopiteľný.

Veľký vplyv a význam vzťahu medzi slovom a obrazom ide z veľkej
časti na vrub jeho zdanlivej jednoduchosti. Čo môže byť jasnejšie ako
rozlíšenie medzi obrazom stromu a slovom „strom“?

Z praktického hľadiska dokážeme bez ťažkostí určiť, čo je slovo a čo
obraz. Problém nastáva vtedy, keď sa pokúšame vysvetliť rozdiel medzi
nimi, presne vymedziť charakteristické vlastnosti, ktoré z jedného



znaku robia slovo a z druhého obraz. Podľa jedného z bežných vysvetlení sa tento rozdiel zakladá na odlišnosti „spôsobu“ vzniku zmyslového vnemu, ktorá sa spája s týmito znakmi. Slovo je fonetický znak: vyslovujeme ho – nahlas alebo v duchu – a „počujeme“ ako akustickú entitu. Obraz je vizuálny znak: reprezentuje vizuálny vzhľad objektu. Rozdiel medzi slovom a obrazom je jednoducho rozdielom medzi počúvaním a videním, medzi hovorením a zobrazovaním.

Toto rozlíšenie nie je až také jasné, ako by sa mohlo zdať na prvý pohľad. Napokon, vidíme aj napísané slovo „strom“ a toto slovo nás odkazuje na istú triedu viditeľných objektov – na tú istú triedu, ktorú označuje aj daný obraz. A nie je ani celkom jasné, či strom reprezentovaný obrazom jednoducho „vidíme“. V daných značkách by sme celkom dobre mohli vidieť čosi iné – hrot šípu či ukazovateľ smeru. Vidieť v týchto značkách obraz stromu znamená dať im túto nálepku, toto meno. Keby sme sa na tento obraz dívali v kontexte piktografického či hieroglyfického nápisu, možno by sme v ňom odhalili celú škálu symbolických konotácií: tento obraz videný ako strom by mohol označovať celý les alebo s ním spojené pojmy, napríklad rast či plodnosť; keby sme v ňom videli hrot šípu, mohol by byť znakom vojny či lovu, prípadne bojovníka či lovca. Mohol by aj celkom stratit súvislosť s vizuálnou podobou stromu a stať sa fonetickým znakom slabikotvorného spojenia „strom“, takže by sa dal použiť napríklad v nasledujúcom rébuse:

POE



(Tieto znaky v angličtine spolu vytvárajú znak „poetree“, ktorý sa vyslovuje rovnako ako slovo „poetry“, t. j. poézia. Pozn. prekl.)

Tu je daný obraz takpovediac na ceste do oblasti jazyka a stáva sa súčasťou fonetického systému písma. To neznamená, že medzi slovami a obrazmi nie je žiadny rozdiel; znamená to iba toľko, že tento rozdiel sa nedá jednoducho odvodiť z rozdielu medzi zrakom a sluchom.

Slová môžeme aj vidieť a obrazy počuť; obrazy môžeme čítať a vizuálne podoby textu si môžeme prezeráť. Rozdiel medzi slovami a obrazom nie je to isté ako rozdiel medzi zrakovou a sluchovou skúsenosťou.

Mohlo by sa teda zdať, že rozdiel medzi slovami a obrazmi nemá nič spoločné s našim zmyslovým aparátom a že sa na ňom nezakladajú ani rôzne symbolické formy, ale že súvisí s tým, ako znakom priradujeme to, čoho sú znakom. Dalo by sa povedať, že obrazy označujú na základe podobnosti či imitácie: obraz stromu vyzerá ako strom. Naproti tomu slová sú arbitrárne znaky, označujúce na základe zvyku či konvencie. To je jeden z najdlhšie pretrvávajúcich výkladov rozdielu medzi slovom a obrazom, ktorý sa objavuje už v Platónovom *Kratylovi* a v dejinách teórií reprezentácie sa opätovne vynára. Okrem iného má tú prednosť, že vysvetľuje, prečo obrazy nemusia byť nevyhnutne vizuálne, prečo môže existovať aj čosi také ako zvukové obrazy. Podobnosť je mimoriadne všeobecný vzťah, ktorý môže fungovať v každom senzorickom kanáli a spájať neobmedzené množstvo foriem perceptuálnej skúsenosti.

Problém vlastne spočíva v tom, že podobnosť je až príliš všeobecná na to, aby nám pomohla pri určovaní špecifickosti vizuálnych obrazov. Jeden strom sa môže podobáť na druhý, to však neznamená, že jeden strom je obrazom druhého. Mnohé veci sa podobajú, pričom jedny veci nie sú obrazmi iných vecí. Možno je to tak, že podobnosť je nevyhnutnou podmienkou toho, aby niečo mohlo byť obrazom, ale rozhodne to nie je podmienka postačujúca. Je potrebné ešte čosi: obraz musí denotovať či reprezentovať to, čoho je obrazom; to, že obraz vyzerá tak, ako to, čoho je obrazom, nestačí. Problém je aj v tom, že mnohé obrazy nič konkrétne okrem samých seba nepripomínajú. Mnohé veci, ktoré by sme radi nazvali vizuálnymi obrazmi (formálne vzorky ornamentu, zoskupenie tvarov a farieb na abstraktných maľbách), sa takmer vôbec nepodobajú veciam vo vizuálnom svete – presne tak, ako sa takmer vôbec nepodobajú ani navzájom.

Teória, podľa ktorej obrazy sú kópiami vecí, ktoré signifikujú na základe podobnosti, teda zlyháva v dvoch ohľadoch: na jednej strane nedokáže vysvetliť existenciu obrazov, ktoré sa ničomu nepodobajú ani nič nereprezentujú; na druhej strane, v prípade obrazov, ktoré sa skutočne niečomu podobajú a niečo reprezentujú, určuje iba nevyhnutnú, ale nie postačujúcu podmienku. Opäť sa teda zdá, že na to, aby obrazy mohli plniť svoju úlohu, musia sa pretínať s oblasťou jazyka, tentoraz odvolávaním sa na úlohu zvyku a konvencií. Obraz stromu signifikuje strom *nielen* preto, že sa mu podobá, ale aj preto, že vznikla sociálna dohoda či konvencia, podľa ktorej tento znak budeme „čítať“ ako strom. Abstraktný alebo ornamentálny obraz, ktorý

entuje, považujeme za obraz preto, práxi. Obraz v tomto zmysle nie je ou vzorkou. Je to vizuálna forma, rezentuje.

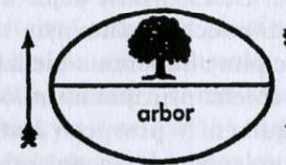
Jasny, prakticky rozdiel medzi slovami a obrazmi sa ukazuje oveľa komplikovanejši, než sa zdal byť na prvý pohľad. Vlastne hrozí, že táto situácia sa zvráti na úplný paradox. Začali sme tým, čo vyzeralo ako zjavný a jasný rozdiel, a predsa – čím viac sme sa snažili tento rozdiel vysvetliť teoreticky, tým bol problematickejší. Sensorické rozdelenie na zrak a sluch stojí v jednej línii s hranicou medzi slovom a obrazom a zároveň ju pretína, najvýraznejšie v prípade fenoménu písma či „viditeľného jazyka“. Aj semiotické rozlíšenie medzi znakmi na základe konvencie a znakmi na základe podobnosti sa rozsype, len čo ním trochu pohneme. Slová (napríklad slovo „quack“ – kvákať, pozn. prekl.) sa môžu podobáť na to, čo reprezentujú; obrazy sú preniknuté konvenciou, nemôžu bez konvencií existovať – a nemusia nič reprezentovať.

To, že neviem nájsť pevný, jednoznačný základ rozlíšenia medzi slovami a obrazmi ešte neznamená, že medzi nimi neexistujú žiadne reálne pozorovateľné rozdiely. A neznamená to ani to, že by problémy podobnosti, konvencie či delenia na zrakové a sluchové boli irelevantné. Naznačuje to však, že rozdiel medzi slovom a obrazom sa nebude dať s konečnou platnosťou pevne určiť pomocou nejakého jedného páru definujúcich výrazov alebo pomocou nejakej statickej binárnej opozície. „Slovo a obraz“ zrejme pochopíme lepšie vtedy, keď ho budeme chápať ako dialektický rečový zvrät. Je to rečový zvrät či obrazné stručné vyjadrenie celej množiny vzťahov a rozlíšení, ktorý sa objavuje v estetike, semiotike, vo výkladoch percepcie, poznávania a komunikácie, ako aj v analýzach médií (sú to spravidla „zmiešané“ formy, „obrazotexty“, v ktorých sa slová spájajú s obrazmi). Je to dialektický rečový zvrät, keďže sa nedá pevne určiť ako binárna opozícia; prechádza z jednej pojmovej úrovne na druhú a mení sa, kolíše medzi vzťahom protikladnosti a vzťahom totožnosti, vzťahom rozdielnosti a vzťahom rovnakosti. Stručne možno predikáty spájajúce slovo a obraz zhrnúť pomocou zavedeného zápisu „verzus“, respektíve „ako“: „slovo verzus obraz“ označuje napätie, rozdiel, protiklad medzi týmito výrazmi; „slovo ako obraz“ označuje ich tendenciu spojiť sa, rozplynúť sa alebo si vzájomne vymeniť miesta. Keď chceme pochopiť zvláštnu povahu tohto vzťahu, musíme o oboch týchto reláciách, o rozdieloch a podobnosti, uvažovať súčasne, t. j. „verzus/ako“.

Keby sme mali v hľadaní symbolov rozdiel medzi slovami a obrazmi pokračovať, museli by sme rozlíšenia podľa zraku a sluchu, resp. podľa podobnosti a konvencie ešte viac zamiešať a usporiadať ich

v súlade s Lessingovým známym tvrdením, podľa ktorého najdôležitejším základom sú kategórie priestoru a času (obrazy videné v priestore; slová čítané v čase). Museli by sme prebrať Goodmanovo rozlíšenie medzi „zhustenými“ (dense) a „diferencovanými“ (differentiated) znakmi, medzi obrazmi chápanými ako zhustené analogonové symboly, v ktorých sú signifikované početné znaky vizuálneho javu, a slovami chápanými ako diferencované digitálne symboly, v ktorých sa mnohé zrakové/sluchové vlastnosti nemusia brať do úvahy, pokiaľ sa prezentuje nejaký veľmi ťažko čitateľný slovný znak (Goodman 1976). Binárna opozícia podobnosti a arbitrárnej designácie by sa musela skomplikovať – doplniť tretím výrazom, semiotickým pojmom „indexu“ či „existenciálneho“ znaku, ktorý signifikuje ukázaním alebo tým, že vystupuje ako spájajúce ohnivko v reťazci príčiny a účinku (napríklad stopy signifikujúce zviera; autogram signifikujúci autora; grafická značka signifikujúca činnosť umelca) (Peirce, 1931–58).

Hľadanie vzťahu medzi slovom a obrazom nás napokon privedie späť k samotnému pojmu lingvistického znaku ako takeého. Pozornému čitateľovi určite neujde, že moje použitie slova „strom“ a obrazu, ktorý mu zodpovedá, pripomína známe Saussurove zobrazenie duálnej štruktúry lingvistického znaku, kde slovo („arbor“) zastupuje označujúce (signifikanta) či akustický obraz a obrázok zastupuje pojem (Saussure, 1996).



Obrázok stromu v tomto zobrazení sa systematicky „prehliada“ (v každom zmysle tohto slova). Chápe sa iba ako zástupca či príznak ideálnej entity, pričom jeho obraznosť sa berie iba ako náhodný či konvenčne ilustratívny charakteristický aspekt. Ak však z označovateľného (signified) pojmu urobíme obrázok, prípadne to, čo Saussure nazýva „symbolom“, zásadne sa tým oslabí saussurovské tvrdenie, podľa ktorého „jazykový znak je arbitrárny“ (s. 67) (to znamená, že jazykový znak je „prázdny“, „nemotivovaný“ a medzi označujúcim (signifikantom) a označovaným (signifikátom) neexistuje žiadna „prirodzená väzba“). Problém spočíva v tom, že významná časť znaku zrejme nie je arbitrárna. Saussure hovorí, že zobrazený strom, „symbol“, ktorý hrá úlohu označovaného/signifikovaného pojmu, „nikdy nie je celkom

zbytok prirodzeného zväzku medzi 8). Skrátka, rozdiel medzi slovom hranice medzi disciplínami či umeniami umenia; je to hranica *vnútorne paritaca* k jazyku T k vizuálnej reprezentácii, je to priestor či medzera, ktorá sa otvára dokonca aj v mikroštruktúre jazykového znaku, pričom možno ukázať, že sa rovnako objavuje dokonca aj v mikroštruktúre grafickej značky. V Saussurovom diagrame sa tento priestor či táto medzera stáva viditeľnou vďaka peircovskému indexu: horizontálna čiara oddeľujúca (ikonický) strom od slova „arbor“ nie je slovom ani obrazom – je to indikátor ich vzťahu v pojmovom priestore – podobne Saussurov náznakový rám a šípky po jeho stranách, z ktorých jedna smeruje nahor a druhá nadol, sprostredkujú „ideu celku“ a cirkuláciu významu v rámci jeho štruktúry.

Čím ďalej postupujeme pri sledovaní rozdielu medzi slovom a obrazom, tým jasnejšie sa ukazuje, že to nie je jednoducho iba otázka formálnych či technických rozdielov medzi typmi znakov. Ide o viac než len o hospodárenie s pojmi či o stráženie hraníc medzi dejinami umenia a teóriou literatúry. Výraz „slovo a obraz“, chápaný ako dialektický rečový zvrät, a nie ako binárna opozícia, je spojitom medzi semiotickými, estetickými a sociálnymi rozdielmi. Ako problém sa nikdy neobjavuje bez spojitosti, akokoľvek jemnej, s otázkami moci, hodnôt a ľudských záujmov. Zriedka sa objavuje bez náznaku boja, odporu či kontroverzie. Defenzívnosť dejín umenia tvárou v tvár skúmaniam textu je jednoducho opätovným napĺňaním *paragone* v rámci profesie či disciplíny, súperenia medzi vizuálnym a verbálnym umením, ktoré prebieha prinajmenšom odvtedy, čo Leonardo vyjadril svoj známy argument v prospech nadradenosti maliarstva voči poézii. Variácie tohto súperenia sa však odohrávajú vo všetkých druhoch umenia a vo všetkých médiách. Lessing napísal svojho *Laokoóna* na obranu poézie proti údajnej invázii výtvarného umenia, a dielo Clementa Greenberga s výstižným názvom „*Towards a Newer Laocoon*“ (K novšiemu Laokoónovi) bolo pokusom očistiť opticitu maliarstva od zásahov zo strany „literatúry“. Ben Johnson napísal svoje dielo „*An Expostulation with Inigo Jones*“ s cieľom odsúdiť jeho nadvládu okázalých scénických dekorácií nad „poeticou dušou masky“; a Aristoteles jasne ukázal, že *opsis* má byť v dramatickom umení obeť *lexis*. Podľa Panofského príchod zvuku pokazil čistou vizualitu nemých filmov; a pre teóriu filmu, ako ukázal Christian Metz, „je teraz ťažké vyhnúť sa lavírovaniu medzi dvoma pozíciami: medzi chápaním filmu ako jazyka a chápaním filmu ako nekonečne odlišného od verbálneho jazyka“ (Metz, 1974).

„Lavírovanie“ medzi slovom a obrazom, ktoré sú v opozícii, sa navyše takmer vždy spája so širšími sociálnymi a kultúrnymi problémami. Lessingov pokus ustrážiť hranice poézie a maliarstva explicitne súvisel s jeho snahou ochrániť nemeckú literárnu kultúru pred tým, čo považoval za prehnane vizuálnu francúzsku estetiku a explicitne súvisel s jeho obavami z nerozlišovania medzi rodovými rolami (Mitchell, 1986). Greenbergov útok proti stieraniu žánrových hraníc v „literárnom maliarstve“ bol obranou elitárskej, avantgardnej kultúry proti nakazeniu masovou kultúrou. Rozdiel medzi slovom a obrazom slúži ako akési spojivo medzi tým, čo vyzerá ako „vedecké“ súdy o estetike a semiotike, a výrazne hodnotovo zaťaženými ideologickými súdmi o triede, rode či rase. Tradičné kliše spojené s vizuálnou kultúrou (na deti sa dívame, deti nepočujeme; ženy sú objekty vizuálnej rozkoše určené pre mužský pohľad; ľudia čiernej farby pleti sú rodení imitátori; masy sa ľahko nechajú uniesť obrazmi) sa zakladajú na zamlčanom predpoklade nadradenosti slov nad vizuálnymi obrazmi. Dokonca aj v tých najelementárnejších fenomenologických úvahách o intersubjektivitve sa „vlastné Ja“ chápe ako hovoriaci a pozerajúci subjekt a „iný“ ako mlčiaci, pozorovateľný objekt, vizuálny obraz (Tiffany, 1989). Práve v dôsledku takýchto v pozadí stojacich predpokladov súvisiacich so vzťahom medzi semiotickou a sociálnou odlišnosťou sa odchýlky zdajú ako porušujúce tradície a novátorské: keď sa ženy ozvú, keď čierni nadobudnú vzdelanie, keď masy artikulujú svoj názor, vtedy prelomujú hranice systému, ktorý ich chápal ako vizuálne obrazy. Keď nemá obrazy začnú hovoriť, keď sa zdá, že slová sa stali čímsi viditeľným, fyzicky prítomným, keď sa stierajú hranice medzi médiami – alebo naopak, keď sú médiá „očistené“ či redukované na číru podstatu –, „prirodzený“ semiotický a estetický poriadok sa ocitá pod tlakom a láme sa. Spochybňuje sa povaha zmyslov, spochybňujú sa médiá, umelecké formy: „prirodzený“ pre koho, odkedy a prečo?

Nelahká a výrazne eticko-politická úloha dejín umenia sa nám teda z hľadiska problematiky vzťahu slova a obrazu javí možno o čosi jasnejšie. Ak sú dejiny umenia umením hovoriť za obrazy a o obrazoch, potom sú nepochybne umením vyjednávania o problematickej, napádateľnej hranici medzi slovami a obrazmi, umením hovoriť za to a o tom, čo „nemá hlas“, reprezentovať to, čo sa samo reprezentovať nemôže. Táto úloha sa môže zdať ako beznádejne protirečivá: ak na jednej strane dejiny umenia urobia z obrazu verbálne poslanstvo či „diskurz“, obraz sa stratí z dohľadu. Ak na strane druhej dejiny umenia odmietnu jazyk, alebo ak ho redukujú len na služobníka vizuálneho obrazu, obraz zostane nemý a nezrozumiteľný, pričom historik umenia je degradovaný na opakovanie kliše o nevysloviteľnosti a nepreložiteľnosti

ani ikonológia, ani analýza diskur-
ny. Naznačuje to už vlastne samot-
ny vyraz „slovo a obraz“. Nie je to na rozdiel od iných pojmov v tejto
práci kritický „termín“ dejín umenia; je to dvojica termínov, ktorých
vzťah otvára priestor intelektuálneho boja, historického skúmania
a umeleckej/kritickej praxe. Jediné, čo nám zostáva, je preskúmať ten-
to priestor a zabývať sa v ňom. Na rozdiel od Mieke Balovej a iných,
ktorí písali o tomto probléme, nemyslím, že by sme mohli vykročiť
za „slovo a obraz“ a dostať sa na nejakú vyššiu úroveň, hoci si vážim
utopickú a romantickú túžbu po takomto čine. Výraz „slovo a obraz“,
podobne ako pojmy rasy, rodu a triedy v skúmaní kultúry, označuje
rozmanité oblasti sociálnej a semiotickej odlišnosti; a my nemôžeme
žiť ani s nimi, ani bez nich, ale musíme ich neustále znovu vynachádzať
a znovu o nich vyjednávať.

POUŽITÁ A ODPORÚČANÁ LITERATÚRA

- Aristotle. 1978. *Poetics* XIV. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. (Slovenský preklad Aristoteles: *Poetika, Rétorika, Politika*. Bratislava : Tatran, 1980.)
- Bal, Mieke. 1991. *Reading „Rembrandt“: Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge University Press.
- Berkeley, George. [1709]1965. *An Essay towards a New Theory of Vision*. In: *Berkeley's Philosophical Writings*. New York: Macmillan.
- Bryson, Norman. 1981. *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*. New York: Cambridge University Press.
- Crow, Thomas. 1994. „Yo Morris.“ *Artforum*, summer.
- Deleuze, Gilles. 1988. „The Visible and the Articulable.“ In: Deleuze, *Foucault*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Foucault, Michel. 1982. *This Is Not a Pipe*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. (Slovenský preklad *Toto nie je fajka*. Bratislava : Archa, 1994.)
- Fried, Michael. 1987. *Realism, Writing, Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane*. Chicago: University of Chicago Press.
- Goodman, Nelson. 1979. *The Language of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett.
- Greenberg, Clement. 1940. „Towards a Newer Laocoon.“ *Partisan Review* 7.
- Hagstrum, Jean. 1958. *The Sister Arts*. Chicago: University of Chicago Press.
- Horace. 1978. *Ars Poetica* 361. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Jonson, Ben. 1975. „An Expostulation with Inigo Jones.“ In: Jonson, *The Complete Poems*. New Haven: Yale University Press.
- Leonardo da Vinci. 1956. „Paragone: Of Poetry and Painting.“ In: *Treatise on Painting*. Princeton: Princeton University Press.

- Lessing, Gotthold Ephraim. [1766] 1965. *Laocoon: An Essay upon the Limits of Painting And Poetry*. New York: Farrar, Straus, and Giroux. (Slovenský preklad Lessing, G. E.: *Laokoón a iné estetické štúdie*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1961.)
- Metz, Christian. 1974. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. New York: Oxford University Press.
- Mitchell, W. J. T. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- . 1986. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press.
- Panofsky, Erwin. [1955] 1970. „Iconography and Iconology.“ In: Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*. Harmondsworth: Penguin. (Český preklad in: Panofsky, E.: *Význam ve výtvarném umění*. Praha : Odeon, 1981.)
- . 1979. „Style and Medium in the Motion Pictures.“ In: *Film Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press.
- Peirce, Charles Sanders. 1931–58. „The Icon, Index, and Symbol.“ In: Peirce, *Collected Works*, vol. 2. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Sacks, Oliver. 1993. „To See or Not to See.“ *New Yorker*, 10 May.
- Saussure, Ferdinand de. 1966. *Course in General Linguistics*. New York: Doubleday. (Český preklad Saussure, F. de: *Kurs obecné lingvistiky*. Praha : Odeon, 1989.)
- Steiner, Wendy. 1982. *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago: University of Chicago Press.
- Tiffany, Daniel. 1989. „Cryptesthesia: Visions of the Other.“ *American Journal of Semiotics* 6:2/3.
- Wittgenstein, Ludwig. 1953. *Philosophical Investigations*. New York: Macmillan. (Slovenský preklad Wittgenstein, L.: *Filozofické skúmania*. Bratislava : Pravda, 1979.)
- Yates, Frances. 1966. *The Art of Memory*. Chicago: University of Chicago Press.