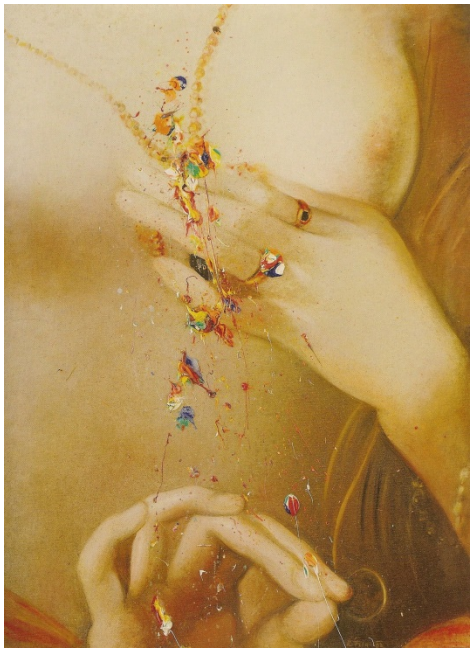
Kniha, filmový pás, internet. Ediční příprava a redakce Alice Jedličková. Praha, 2012. [online]. ©2012
http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2011/sbornik

Záhyby diela ako intertextuálna knižnica

LUCIA MIKLOŠKOVÁ



Rudolf Fila: *Šperky Diany z Poitiers* (2002), olej na plátne, 95 x 70 cm, majetok autora

Šperky Diany z Poitiers

Dielo Rudolfa Filu *Šperky Diany z Poitiers* (2002) môžeme interpretovať na viacerých rovinách. Za zmyslami vnímateľným obrazom sa skrýva široká intertextuálna knižnica odkazov, kedy je perceptuálny zážitok ďalej usporadúvaný konceptom racionálneho vedenia.

Vo vizuálnom diele je prítomná vnútorná konceptuálna sieť viacerých korelačných vzťahov, ktoré môžeme vnímať ako intertextuálny dialóg diela s minulosťou. Tieto „roviny minulosti" sa raz kryjú a prestupujú, jedna je prítomná v druhej, inokedy sú na sebe nezávislé. Vizuálny obraz sa tak stáva sémanticky otvorenou štruktúrou, jednotlivé znaky odkazujú ďalej za seba a ich významy sa arboreálne rozširujú až prerastajú do *rhizomy* – ako o tom hovorí Gilles Deleuze a Félix Guattari (2010).

Obraz *Šperky Diany z Poitiers* môžeme vnímať ako súradnicu, časopriestorový horizont stretu osobnosti Rudolfa Filu a času, v ktorom je prítomnosť definovaná minulosťou (napr. aj umeleckou tradíciou). Dielo je sémanticky mnohovrstvové a každá nová vrstva je imanentnou schránkou vedúcou hlbšie pod povrch, až do geologických vrstiev priamo k významovému jadru, ktoré len tušíme, ale ono dáva vzniknúť povrchu.

V známej eseji „Maliar medzi Erosom a Thanatosom" z roku 1971 rozdeľuje slovenský literárny teoretik a výtvarný kritik Oskar Čepan Filovu tvorbu do troch období, pomenováva ich ako *konflikt, diskusiu, rozhovor*. Všetky pomenovania implicitne počítajú s akýmsi náprotivkom, s druhou stranou, ku ktorej sa obracajú a prihovárajú. O Filovej tvorbe takto môžeme hovoriť aj ako o určitom dialógu nie(len) smerom k recipientovi, ale najmä k rozhovoru prebiehajúcemu vo vnútri diela – k dialógu vrstiev (vrstiev maľby, vrstiev časových horizontov a vrstiev významov).

V tomto dialógu sa vytvára zvláštny diskurz „medzi" – teda intertextuálny vzťah, ktorý má štrukturálnu povahu tzv. *záhybu*. Sú to tie záhyby, o ktorých hovorí francúzsky filozof, poštštrukturalista Gilles Deleuze vo svojom diele *Záhyb, Leibniz a baroko* (1988). Záhyb identifikuje ako znak baroka, dejinného slohu, v ktorom sa stretávajú dve vedúce a zdanlivo odporujúce si idey – *imaterializácia* materiálneho a jeho *materializácia*. Záhybom je pre Deleuzeho rozporuplný moment na kružnici, prevracajúcej svoju povrchovú vonkajšiu os smerom dovnútra a späť. Je to prechod *zvonkajškovania vnútorného* a *zvnútorňovania vonkajšieho*. Záhyb ako pojem ruší protiklad vonkajšieho a vnútorného, vnútro je zároveň formou vonkajška (a naopak, vonkajšia strana je súčasťou vnútra).

V diele Rudolfa Filu je poetika Deleuzeho záhybu prítomná neustále. Je to moment striedania božských síl Erosa a Thanatosa, ale aj to, čo Juraj Mojžiš (1997) vo Filovej tvorbe pomenúva slovom *synkretizmus* (synkretické umenie[1]) v rovnakom zmysle vytvárania imanentných záhybov medzi jednotlivými vrstvami jeho diela. Je to kružnica prechodov od predmetnosti k abstraktnej, nezobrazujúcej expresii, od tajomnej, vnútornej uzamknutosti k vonkajšej pravde.

Dialóg diela s vývojom autorovej tvorby

Dialóg s osobnou históriou predstavuje v diele prítomnosť viacerých odkazov ku skorším obdobiam tvorby a dielu Rudolfa Filu. Ak každé dielo je článkom na reťazci nazývanom umelecká tradícia, ktorá sa v ňom istým spôsobom sprítomňuje a taktiež mu umožňuje vzniknúť

[1] Juraj Mojžiš sa o synkretickom umení zmieňuje v knižnej monografii o Rudolf ovi Filu, a to v súvislosti s významovou otvorenosťou (1997: 24–26).

v čase „tu a teraz", tak Filov rukopis si v každom „tu a teraz" rovnako zachováva aj vzťah k významovej línii predchádzajúcej tvorby. V diele *Šperky Diany z Poitiers* sú prítomné tri tematické obdobia Filovej tvorby, tzv. „metamaľby", „telovky" a obdobie gestického štrukturálneho rukopisu (pod vplyvom štrukturálneho informelu, pričom toto gesto sa opäť objavuje aj v telovkách v podobe tzv. „farbopádov") z ranej tvorby.

To, že sa z celku pôvodného diela dostala do umelcovej pozornosti práve odhalená časť ženského tela, mohlo byť pre Filu len zámienkou na maľbu pokožky. Do diela tak implicitne vstupuje téma, ktorá sa v jeho tvorbe objavuje v osemdesiatych rokoch – v cykle autorsky nazvanom ako *telovky*. Práve maľba kože, kože ako fyzického povrchu výrazu telesnosti, sa pre Filu stala spôsobom vyrovnávania sa s predmetnosťou. Je to oscilovanie na poli predmetnej telesnosti a reflexie analytických možností maľby cez ich vizuálne paradoxnú koexistenciu. Fila akoby testoval možnosti maľby. Aj v tomto zmysle sa Oskár Čepan pýta na dvojitý výklad: „Je to maľba ľudskej kože alebo koža maľby"? (cit. podľa MOJŽIŠ 1999: 137). Identifikované predmetné prvky sa stávajú akoby len tušené a dermatologický zrnitý povrch vyznieva ako abstraktná bezpredmetná meditácia. Je to spôsobené aj tým, že Fila (ako večný provokatér videnia vo vzťahu k zvýznamňovaniu a identifikácii obrazu) do týchto situácii zasadzuje istú vizuálne konfliktnú intervenciu (napríklad v tomto obraze je intervenciou záverečný vpád farebných stôp).

Tematizácia dejín umenia sa vo Filovej tvorbe objavuje už od raných čias školskej tvorby. Zaujíma sa o diela klasických majstrov, najmä obdobia renesancie, manierizmu a baroka, ktoré prepisuje do nových interpretácií. Nikdy však nejde o lakonický neosobný prepis, ale vždy ide o spracovanie pôvodného motívu do nových obsahov. Fila interpretuje a zároveň šifruje, dekonštruuje staré a konštruuje nové.[2] Diela majú rôzne podoby a vo vzťahu k predobrazu môžeme hovoriť o *komentároch*, *poctách* či *glosách*, ako ich sám nazýva (tieto pojmy sa objavujú aj v názvoch diel).

Moment komentovania existujúceho diela, zaradeného v dejinách umenia, v ktorých už nadobudol určitú pozíciu, je prítomný aj v obraze Šperky Diany z Poitiers. Toto tušenie je prítomné na jednej strane znalosťou tvorby Rudolfa Filu alebo nám ho môže implikovať celkový štýl a výrazové charakteristiky zobrazenia.

Maľba je nanášaná jemným splývavým rukopisom, intímnu atmosféru obrazu modeluje svetlo, ktorého zdroj nevidíme, ale jeho žiara mäkko vypĺňa tvary ženskej figúry a vyzdvihuje pôvab jej nahej pokožky. Ruka je jemne zvlnená v anatomickej deformácii. Fila si síce vyberá

[2] „Základný významový princíp Filovej maľby všeobecne spočíva v šifrovaní vecí prekrývaním, druhotnou interpretáciou a viacnásobným spracovaním východiskových motívov" (MOJŽIŠ 1999: 120).

fragment, ale používa ho ako hádanku. Tým sa rozohráva hra s recipientom, pred ktorým sa otvárajú možné cesty vnímania aj interpretácie, ktoré sa ďalej rozvetvujúce. Je to fragment prebratý z iného diela? Alebo chce Fila len navodiť tento dojem? Ciest ako to zistiť je viacero.

Moment stretu „telovky" s témou „komentárov" sa nachádza vo formáte zväčšeniny. Hypertrofovaným zásahom si autor z pôvodného celku vyberá len časť, ktorú izoluje. Do popredia exponuje jej kvality, ktoré by sme si za normálnych okolnosti nevšimli, pretože by splývali v naratívnom celku originálneho (pôvodného) diela. Aj v tomto kontexte Oskár Čepan hovorí o telovkách ako o „citáciách" a upozorňuje na to, že Fila realizuje „mikrodetail ako makrocelok" (MOJŽIŠ 1999: 137). Fila si vyberá to, čo sa dostane do jeho pozornosti, akoby chcel pozdvihnúť dôležitosť malých častí, ktorých kvality obyčajne splynú v celku.

Filov zámer nie je „kopírovať" predlohu – vždy ide o interpretáciu, do ktorej vkladá svoj komentár. V tomto prípade je to priam explozívne farebné gesto. Je to moment, kedy sa spomínané imanentné vrstvy Filovho diela dostávajú až na povrch. Na „pokožke" spodnej maľby sa vytvára explicitná vrstva farby plastického rozmeru.

Prostredníctvom tohto intervenčného zásahu do spodnej maľby modeluje vystupňovaný štýlový aj výrazový kontrast. Vzniká napätie, ktoré generuje naratívnu (epickú) zložku vizuálneho priestoru. Spodná maľba nanášaná splývavým rukopisom predstavuje renesančné videnie a interpretovanie sveta (na základe veristického zobrazenia s cieľom priblížiť sa pravde, princípu totožnosti), pričom do tejto maľby vstupuje jej protipól v podobe abstraktnej gestickej maľby, hlásiaci sa k odkazu abstraktnej expresie pollockovského charakteru. Kým spodná maľba si vyžaduje precíznosť a náročnú realizačnú zainteresovanosť autora, vrchná, brutálna premaľba akoby ožívala sama. V nej je autor len prostredníkom – tým, kto naniesol farbu. Maľba je voči nemu nezávislá, odosobnená a žije svojim vlastným životom.[3] Týmto sa vytvára vystupňovaný dynamický kontrast, maľba akoby ožívala a vytláčala sa smerom von z obrazového priestoru, kde exploduje a vytvára haptický reliéf.

V konfliktnom strete výrazov dvoch maliarskych štýlov sa tento moment kontrastu dostáva do centra našej pozornosti a zvýznamňuje sa s názvom diela – *Šperky Diany z Poitiers*. Na jednej strane pôsobí pastózna maľba výrazom „samoživotnosti", akoby farba sama ožívala pod elektrizujúcim dotykom ženy na zlatom náhrdelníku. Na druhej strane ju môžeme vnímať aj bez súvislosti k výpovedi obrazového celku, prostredníctvom výrazu náhodnosti v tvorivom procese.

[3] Z tejto filozofie primárne vychádza napríklad japonská avantgarda Gutai (stopy však nájdeme aj v iných európskych hnutiach zo šesťdesiatych rokov).

Maľba vzbudzuje dojem, akoby sa na obraze ocitla len náhodou, možno chybou maliara, ktorý ňou len omylom „zašpinil" precízne namaľovaný obraz.

Štýl štrukturálneho vrstvenia maľby je typický najmä pre obdobie (ranej) Filovej tvorby zo šesťdesiatych rokov, kedy participuje na mnohých umeleckých výstavách hlásiacich sa k odkazu štrukturálneho informelu.[4]

Je to obdobie vplyvu štrukturálneho informelu s presahmi k psychologickému automatizmu, surrealizmu a abstraktnému expresionizmu, avšak v silne individualizovanom spontánnom výtvarnom prejave. Ide o vrstvenie textúry v hutných pastóznych nánosoch farby, čím sa budujú (až priam modelujú) filiácie jednotlivých štruktúr a vrstiev, malieb a premalieb. Prejavuje sa tu jasná črta Filovho slobodného energického gesta v podobe zásahu kontrastom. Rané nezobrazujúce obdobie môžeme prostredníctvom tohto gesta vnímať aj ako demonštráciu slobody v období neslobody (mantinelov socialistického realizmu). Pre túto neuchopiteľnosť a nejednoznačnosť zaradenia prejavu Filovej tvorby vytvára Juraj Mojžiš osobitú škatuľku a nazýva ju ako „iné umenie" (MOJŽIŠ 1997: 22).

Dialóg diela s dejinami umenia

Názov diela *Šperky Diany z Poitiers* priamo odkazuje k zobrazenej žene a pomenúva ju vlastným menom. Otvára sa tu epická rovina obrazu, príbeh života zobrazenej ženy, ktorá mala kedysi veľký vplyv na kráľa Francúzska, čím zasahovala aj do dejín tohto národa.

Diana z Poitiers alebo Diana de Poitiers žila v rokoch 1499–1566. Už ako sedemnásťročnú ju otec vydal za bohatého, výrazne staršieho (päťdesiatpäťročného) muža. Známou sa však stala až po manželovej smrti, kedy ako tridsaťsedemročná odišla na francúzsky dvor, kde sa stala politicky vplyvnou milenkou francúzskeho kráľa Henricha II. Kráľ Dianu obdarúval mnohými darmi, medzi nimi aj národnými korunovačnými klenotmi. Po kráľovej smrti, ktorá ho postihla v rytierskom turnaji, bola Diana kráľovou manželkou Katarínou Medicejskou vyhnaná na zámok Anet a donútená všetky šperky vrátiť. Príbeh života Diany z Poitiers môžeme vnímať ako naratívny rám Filovho obrazu, kde sú v centre pozornosti ako hlavné leitmotívy práve nahota a šperky.

[4] Napríklad aj na známych Konfrontáciách, ktoré sa v šesťdesiatych rokoch stali stredoeurópskym fenoménom na neoficiálnej výtvarnej scéne (zasiahli Čechy, Slovensko, Maďarsko, Poľsko). Konfrontácie sa profilovali pod vplyvom umeleckého názoru abstraktného (nepredmetného) videnia sveta s inšpiračným zdrojom v abstraktnej francúzskej informelovej maľbe. Slovenské Konfrontácie boli vo veľkej miere závislé na českých (Miloš Urbásek, Eduard Ovčáček), kde sa hnutie taktiež nazývalo Konfrontace.

V diele *Šperky Diany z Poitiers* nie je zahrnutá tvár ženskej postavy. Nevieme určiť, kam smeruje pohľad ženy. Absencia tváre ženy a nemožnosť uchopenia jej pohľadu nám poskytuje nad ňou moc[5] a vytvára bezpečnú situáciu pre pozorovanie. Žena bez tváre je desubjektivizovaná (fetišizovaná) a otázka identity ženy na obraze je redukovaná na sekundárne pohlavné znaky (odkazujúce k jej ženskosti). Môžeme povedať, že zobrazenie Diany z Pointiers ako ženy z histórie je tu redukované na výraz sexuality – ktorý napokon ako jediný presadzuje jej meno v dejinách sveta a najmä Francúzska. Meno Diana de Pointiers znamená dnes „milenka francúzskeho kráľa" a ďalšie úlohy tejto ženy ako matky a iné životné roly sú potlačené do úzadia – vzhľadom na dominantnú osobu Henricha II., cez ktorého ju ex post spoznávame.

Ak sa nebudeme zaoberať tým, kto v skutočnosti bola Diana z Poitiers, druhým kľúčom k novým významovým rovinám diela môže byť znalosť dejín umenia, prehľad umeleckých slohov a jednotlivých štýlov. Štýlovými charakteristikami má maľba jasné filiácie k obdobiu manierizmu (a teda k šestnástemu storočiu), špeciálne lokálnemu okruhu známeho ako *fontainebleauska škola*.

Obrazy fontainebleauskej školy sa v mnohom na seba podobajú. Typické sú výjavy jednej alebo dvoch polonahých žien v prvom vizuálnom pláne. Dolné končatiny žene zakrýva stôl, pri ktorom sedí, alebo ich zastiera drevená vaňa. Ženy sa nachádzajú v intímnej atmosfére večernej toalety alebo sú zachytené v momente, kedy zo svojho tela skladajú posledné šperky dekorujúce ich nahotu. Intímna atmosféra je zosilnená elektrizujúcim dotykom ruky a tela, pričom žena sa pozerá von z obrazového priestoru smerom k recipientovi, čo vytvára akýsi zvláštny vzťah dôvery medzi nimi. Na stole, po ľavej ruke ženy, je zväčša položené stolové zrkadlo, ktoré verne odráža jej tvár. V druhom kompozičnom pláne sa v pozadí nachádza žena (pravdepodobne ide o slúžku), kľačiaca na zemi. Druhý plán otvára záhadnú rovinu obrazu, pretože pôsobí dojmom fragmentárnosti, akoby bol len výrezom plošne zasunutým do obrazového celku, generujúc dojem perspektívnej hĺbky. Nevedno, či je žena len odrazom v zrkadle alebo sa v pozadí otvára priestor ďalšej miestnosti pod vplyvom vnútorných dispozícii architektúry. Gesto rúk prezentované na obraze *Šperky Diany z Poitiers* je motívom repetitívne sa objavujúcim v dielach okruhu tejto manieristickej školy (citácia predstavuje manieru špecifickú pre fontainebleauskú oblasť). Rovnako aj samotná Diana z Poitiers sa vďaka svojej kráse stala obľúbeným modelom maliarov školy a objavuje sa na mnohých obrazoch.

[5] Vzťahom pohľadu a moci (a inými mocenskými vzťahmi) sa zaoberá aj Michael Foucault (napríklad v diele *Dozerať a trestať* z roku 1975) a táto jeho teória nachádza silné odozvy vo feminizme.

Ak budeme skúmať ďalej a autora diela citovanej časti hľadať v obraze *Šperky Diany z Poitiers*, zistíme, že je ním napokon „Anonym" (označenie anonymného autora) alebo Majster fontainebleauskej školy. Názov originálneho diela s podobizňou Diany je *Dame* (105 x 76 cm, olej na plátne; v súčasnosti sa obraz nachádza v Múzeu krásnych umení v Dijone) a podobne sa volajú aj jeho ďalšie prevedenia (*Dame à sa toilette*).[6]

Fila si zo spomínaného obrazu vyberá časť, ktorá je vizuálne sémanticky zaťažená tak, aby bola kľúčom na ceste k dešifrovaniu hore uvedených súvislosti. Odhalením vrstiev minulosti sa tu sprítomňuje celý manieristický diskurz, avšak v kontexte súčasnosti – v kontexte filozofie postmoderny. Tento významový stret v diele predstavuje istú konfliktnú situáciu a podnecuje nás uvažovať o vzájomnom vzťahu a príčine tejto obrazovej konštelácie.

Zobrazený výsek skutočnosti, fragment diela *Dame*, môže byť tiež akousi parabolou (alebo dokonca alúziou) na ohraničený obraz odrazu ženy v ráme zrkadla prítomnom v originálnom diele. Zrkadlo je nástrojom, komunikačným kanálom „sémiotické inscenace" (ECO 2002: 38) stotožňovania označovaného a označujúceho, prostriedkom zobrazenia hodnovernej pravdy. Zrkadlo označí to, čo chceme (odráža len to, čo pred neho položíme), čiže odraz je motivovaný subjektívnym výberom. Zrkadlo má vždy hranice a privlastnený odraz je len fragmentom, výsekom skutočnosti. V istom zmysle môžeme zrkadlo vnímať aj ako metaforu intertextuálnych prístupov preberajúcich „cudziu" formu už iným spôsobom existujúcich vecí, čiže aj zrkadlo si do seba privlastňuje odraz, ktorý má pôvod mimo neho. Odraz, ktorého zdroj nevidieť, akoby len citoval.

V samej podstate manierizmu je prítomný prvok napodobňovania – preberanie niečoho, v tomto prípade štýlu, ktorý nie je vlastný (alebo skôr nie je pôvodný) jeho autorovi. Termín manierizmus sa viaže na negatívne konotácie pojmu eklekticizmus. Diskurz napodobňovania sa v diele *Šperky Diany z Poitiers* aktualizuje cez prítomnosť fragmentu z obrazu *Dame a* zvýznamňuje sa ako spoločná súradnica definujúca samotnú podstatu charakteru umenia oboch období, ktoré sa v diele súčasne stretávajú.

Fila však nenapodobňuje, ale fragment prebratý z originálneho celku priam dokonale kopíruje, a tento moment môžeme vnímať ako sarkastickú poznámku k diskurzu manierizmu. Je to spôsob, akým sa autor vysmieva manierizmu a ukazuje, čo všetko mu dovoľuje a schvaľuje

[6] Majster Fontainebleauskej školy: *Diane de Poitiers* (alebo aj *Dame à sa toilette*) (okolo 1560), 115 x 98,5 cm, múzeumBâle, pozri napr. http://laboiteaimages.blog.lemonde.fr/files/2010/02/gaby-10.1266234003.jpg [prístup 12. 12. 2011]; Anonym: *Dame à sa toilette* (1560–1565), múzeum Dijon, pozri napr. http://laboiteaimages.blog.lemonde.fr/files/2010/02/gaby-09.1266233980.jpg [prístup 12. 12. 2011], popr. http://www.wga.hu/, „Masters of the Fontainebleau School".

postmoderna? Ako ironický vtip môže byť tiež mienené to, že akt privlastnenia je zahmlený formou citácie (len) fragmentu z pôvodného celku diela, ktorého autorom je nakoniec neznámy anonym. Fila akoby si len nevinne, v dobrej vôli privlastňoval – „adoptoval" dielo „bez otca". Výber fragmentu vo Filovom prípade však môže byť tiež metaforou toho, že ani manieristický umelec si neprivlastňuje všetko, ale len časť, teda štýl renesančných umelcov. Spoločným momentom v prístupoch oboch „napodobňujúcich" diel (*Dame* a *Šperky Diany z Poitiers*) sa stáva médium maľby, avšak umelec je len akýsi prostredník zanechávania stopy iného maliara, „reinterpret".

Ak súčasťou manieristického obrazu *Dame* je odkazovanie na rukopis umelcov renesancie (a v tej je zas prítomný odkaz antiky), Filov obraz *Šperky Diany z Poitiers* sa stáva ďalším článkom na tejto reťazi „napodobňovania" a privlastňovania.[7]

Akt privlastnenia sa vo výtvarnom pojmosloví nazýva *apropriácia* (z latinského *appropriare*) a výtvarná teoretička Jana Geržová definuje tento pojem nasledovne: „Apropriácia spochybňuje koncept jedinečného, unikátneho umeleckého diela, ktorá je postavená na privlastňovaní už existujúcich obrazov" (1999: 36). Dielo *Šperky Diany z Pointiers* reinterpretáciou fragmentu manieristického obrazu aktualizuje jeho odkaz a filozofia postmoderny sa stáva (diskurzívnym) rámcom, ktorý mu to bezpečne umožňuje a legitimizuje tento prístup ako umelecký.

Na situáciu rozmnožovania originálnych diel v postmoderne, ktorá vtedy ešte len tušila silu svojich možností, reagoval medzi prvými Walter Benjamin známou kritickou esejou „Umelecké dielo vo veku technickej reprodukovateľnosti" už v roku 1935. Benjamin hovorí o aure originálneho diela, ktorá je jedinečná a reprodukovaním neprenosná. To, čo prinavracia auru dielu *Šperku Diany z Poitiers*, je myslenie postmoderny. Nemôžeme povedať, že by cieľom Rudolfa Filu bolo spochybniť originálne dielo. O spochybnení tradičného pojmu umenia hovorí Geržová (1999) najmä v širšom kontexte umenia dvadsiateho storočia a jeho filozofie. Hranice sa však dnes posunuli natoľko, že už nehovoríme o spochybňovaní predstavy umenia, ale o jeho samotnej redefinícii či dokonca až o smrti „príbehu umenia".[8]

[7] Vzťah *prototext – metatext* sa ďalej rozširuje a metatext je v ďalších reláciách nadväzovania zároveň východiskovým prototextom pre nový text – (meta)metatext.
[8] Tradičná predstava *čo je to umenie* je na súčasné umenie neaplikovateľná a umenie sa s ňou dnes len málo stotožňuje. O konci dejín umenia sa vo svojom teoretickom diele vyjadrili napríklad Artur Danto, spomeňme len knihu *After the End of Art* z roku 1997, či Hans Belting (*Koniec dejín umenia?*, 1987).

Dialóg diela s recipientom

Recipient môže na maľbu *Šperky Diany z Poitiers* pozerať z viacerých interpretačných uhlov, ktoré sa otvárajú v závislosti od jeho osobnej skúsenosti. Laik výtvarnej teórie oboznámený s faktom, že dielo *Šperky Diany z Poitiers* tvorí apropriácia obrazu manierizmu, by mohol považovať tento akt za vrcholne nemorálny, netvorivý či dokonca označiť dielo za plagiát. Iný prístup k dielu naopak zaujme tzv. „intelektuálny recipient", o ktorom hovorí filozof a teoretik umenia Artur Danto. Tvrdí, že súčasné umenie sa stalo elitárskym, hlboko intelektuálnym a plnohodnotný zážitok je schopné poskytnúť len človeku, ktorý sa orientuje v dejinách umenia: „Vidět něco jako umění vyžaduje cosi, co oko nemůže odhalit – atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění: světa umění" (DANTO 2009: 71).

Jedným zo znakov postmoderny je vnímanie diela ako otvoreného textu, do ktorého je zakomponované (vedome aj nevedome) nekonečné množstvo významových rovín. Hranice interpretácie sú relativizované. Takéto stanovisko spolu s Dantovým chápaním elitného recipienta vymedzuje dva prístupy vnímania textu, ktorým sa širšie venuje taliansky estetik, semiotik a teoretik umenia Umberto Eco. Na základe prístupu čitateľa k dielu rozvádza Eco typológiu tzv. prvoplánového recipienta a druhoplánového recipienta. Kým prvoplánový (alebo estetický) čitateľ sleduje primárne sémantiku textu, druhoplánový – kritický čitateľ podrobuje text rovnako formálnej analýze. Dielo sa v tomto zmysle vníma ako hra (rébus, hádanka), kedy objavovanie ukrytých významov poskytuje *rozkoš z textu* (srov. BARTHES 2008).

Divákovi sa dielo *Šperky Diany z Poitiers* môže zvýznamniť na základe rôznych vzťahov: vo vzťahu k predchádzajúcej tvorbe autora, vo vzťahu k umeleckej tradícii, k názvu (divák môže byť napríklad historikom a poznať len meno historickej postavy Diana z Poitiers), vo vzťahu k samotnému manieristickému dielu *Dame* alebo napokon v simultánnom vnímaní všetkých teraz ponúknutých rovín (a možno aj iných ďalších, ktoré sa mne už neotvorili). Žiadna interpretácia si pritom nenárokuje byť kľúčom k pochopeniu, ale naopak, všetky možnosti sú relevantnou cestou nahliadania na dielo. Toto tvrdenie posilňuje autorita francúzskeho literáta a filozofa Rolanda Barthesa a jeho teória o *smrti autora,* ktorou desakralizuje post autora v diele a zodpovednosť za utváranie zmyslu diela presúva výlučne na recipienta. Barthesova téza legitimizuje predovšetkým diskurz slobodnej interpretácie textu bez ohľadu na intencie autora, kedy je dielo schopné sprostredkovať aj akési myšlienky „navyše", ktoré do nich autor priamo nevložil. V Barthesovej teórii je „celý text donekonečna písaný ako tu a teraz […]" (BARTHES 2001: 11). Takýmto vnímaním sa aj Rudolf Fila voči dielu stáva akýmsi anonymom.

Deleuzeho záhyby sa nakoniec v diele rozprestierajú ako cesta v imanentnom labyrinte významov, pred ktorou sa nachádza recipient. Záhyby na tzv. kružnici prechodov sú metaforami hĺbok v nás, našich vnútorných svetov (skúsenosti, ale aj predstavy a fantázie) a vonkajšieho sveta (reality), ktoré nie sú schopné fungovať oddelene, ale neustále sa prestupujú.

Záverom možno povedať, že dielo – jeho fyzické prevedenie – je jazykom umelca (ktorým semioticky realizuje autor reč[9]), pretože z neho vychádza, ale vo svete hovorí vždy inou rečou, a to v závislosti od recipienta, pretože v jeho vedomí funguje dielo ako semiotický fakt a v ňom sa napĺňajú jeho sémantické potencie. Všetky vzťahy, do ktorých sa dielo vo svete dostáva, sú definované práve v dialógu s recipientom, v jeho subjektívnej inštancii ako neustále napĺňanie (nenaplniteľného) zmyslu. Umelecké dielo v tejto sieti funguje ako paradox prítomnosti, je vystavané stopami minulosti a súčasne otvorené budúcnosti, jeho zmysel je neustále napĺňaný ex post. Intertextualita predstavuje nakoniec vnútorný svet diela ako nekonečnej semiózy, ktorá neustále nadobúda dočasnú povahu intersubjektívneho charakteru v závislosti od subjektívnych svetov do ktorých vstupuje.

LITERATÚRA

BARTHES, Roland

2001 [1968] „Smrť autora“, prel. Radana Žvaková, *Profil súčasného výtvarného umenia*, č. 1–2, s. 8–13

2008 [1973] *Rozkoš z textu*, prel. Olga Špilarová (Praha: Triáda)

DANTO, C. Arthur

2002 [1977] „Moderní, postmoderní a současné“, prel. Pavel Skopal, *Profil súčasného výtvarného umenia*, č. 3, s. 54–69

2009 [1964] „Svět umění“, prel. Tomáš Kulka, *Aluze. Revue pro literaturu, filozofii a jiné*, č.1, s. 66–74

DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix

2010 [1980] *Tisíc plošin*, prel. Marie Curaccio Caparole (Praha: Hermann & synové)

ECO, Umberto

2002 [1995] *O zrcadlech a jiné eseje. Znak, reprezentace, iluze, obraz,* prel. Vladimír Mikeš, Veronika Valentová (Praha: Mladá fronta)

2010 [1979] *Lector in fabula. Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*, prel. Zdeněk Frýbort (Praha: Academia)

GERŽOVÁ, Jana, a kol.

1999 *Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Od abstraktného umenia k virtuálnej realite. Idey – pojmy – hnutia* (Bratislava: Kruh súčasného umenia Profil)

MIKO, František

1995 *Význam, jazyk, semióza* (Nitra: Vysoká škola pedagogická v Nitre)

[9] Pretože reč predchádza jazyku: „Reč tu nie je na to, aby ‚realizovala‘ jazyk, ale naopak, jazyk je tu na to, aby sa mohlo utvárať to hlavné, reč ako semiotická realizácia mienenej skutočnosti“ (MIKO 1995: 39).

MOJŽIŠ, Juraj

1997 *Rudolf Fila* (Bratislava: Slovart)

1999 *Znepokojené múzy. sedem pristavení pri štúdiách Oskára Čepana o výtvarnom umení* (Sorosovo centrum súčasného umenia – Slovensko)

The *plis* of the Artwork as an Intertextual Library

The paper attempts to grasp interpretatively the painting *Šperky Diany z Poitiers* (Jewellery of Diane de Poitiers, 2002) by Slovak artist Rudolf Fila in displaying its deep „geological" layers, which tend to open up towards the recipient and lead her further – and deeper. Employing Deleuze's notion of „plis" as prism we are able to detect an internal (conceptual) network of numerous interrelations in the artwork, which may be read as an intertextual dialogue of the painting not only with the past, but also with the recipient in particular. One of these profound qualities of the work may be observed in the implicit presence of the discourse of mannerism indicated explicitly by quoting an indiviual artwork from the period in question. The discourse of mannerism is confronted with postmodern thinking that provides a temporal and philosophical framework within which the painting comes into existence. In the dialogue of the work and its recipient, the resulting plurality of the „plis" in its structure unfold offering the recipient a wandering in a maze of meanings. The „plis" may be read also as metaphors of depths inside us, that is of our inner worlds (experiences, but also visions and fantasies) and the outer world (reality), the two of which in fact can not operate separatly, but constantly interpenetrate each other.