

## O možnostiach koherencie semiologických koncepcií v lingvistike a Mondrianovej manifestácii neoplasticizmu

MIROSLAV HAIÁK

### Semiotické indície

Adícia Saussurom iniciovanej semiologickej povahy teórií a štúdií ideografických s manifestom geometricko-abstraktného umeleckého štýlu do celku kompendiálneho charakteru je podmienená adekvátnosťou komparácie ich obsahov. Dôvodov nekategoricky formulovaného názvu práce, interpretujúcej Mondrianove texty v intenciách prevažne štrukturalistických, je viacero. Vzhľadom k dobe vzniku štúdie *Nové zobrazovanie v maliarstve* (1915–1917) a manifestu *Neoplasticizmus, všeobecný princíp plastickej ekvivalencie* (1920) a aj vzhľadom k adresátovi v nich obsiahnutých myšlienkových konceptov je pochopiteľná absencia lingvistickej – „saussurovskej“ terminológie. Poznámky z cyklu prednášok Ferdinanda de Saussura, známe ako *Kurz obcej lingvistiky*, boli vydané posmrtno Charlesom Ballym a Albertom Sechehayom v roku 1916. Toto dielo síce v jazykovede znamenalo revolúciu, a to pomerne skoro po zverejnení, do sfér iných disciplín však závery z neho plynúce prenikali len postupne.

V rozmedzí rokov 1915–1920, v čase, keď vznikajú spomínané texty Pieta Mondriana, je na skupinu De Stijl prokázateľný predovšetkým vplyv teozofa Mathieua Hubertusa Josephusa Schoenmaekersa a hegliánskeho filozofa Gerardusa Johanna Petrusa Josephusa Bollanda. Práca teoretizujúceho umelca z dvadsiatych rokov minulého storočia tak automaticky reflektuje dobový antropologicko-filozofický prúd, reprezentovaný dielom Rudolfa Steinera. Smerodajnou z hľadiska orientácie Steinerovho filozofického bádania je *Filozofia slobody* (STEINER 1991), vydaná v roku 1894. V centre záujmu tu figuruje človek ako duchovná bytosť, imanentná súčasť spoločnosti, s dôrazom na jej autonómne, perцепčné vlastnosti a bytostné právo seberealizácie (HAIÁK 2009). Nepopierateľný vplyv *antroposofie* na tzv. „píšucich výtvarníkov“ (Vasily Kandinsky, Paul Klee, Franz Marc ai.) je teda badateľný aj v jazyku Pieta Mondriana. Aj napriek tomuto konštatovaniu existuje dôvod, ktorý nás núti nazerať na dielo a teórie tohto nizozemského umelca cez prizmu štrukturalistického objektivismu, synchronnej racionality. Príklonu k tejto vedeckej metóde prízvukuje aj Vilém Flusser vo svojom texte „Mondrian, alebo zrodenie štrukturalizmu“ (FLUSSER 1996: 203–206). Preduchovnený pátos náhľadu na formotvorné činitele a symboliku farieb nemeckých expresionistov je vystriedaný nekompromisným, puristickým redukcionizmom holandského protestantizmu.

Mondrianova dikcia nie je retrospektívna. To znamená, že namiesto deklarovania nového umeleckého postupu či novej etapy tradičnou umenovednou terminológiou a diachrónnym prístupom k výskumu postuluje svoje predstavy nového zobrazovania na princípe re-definovania estetických kritérií recepcie diela ako aj umeleckých postupov pri jeho tvorbe. Preferenciou aktuality času a záujmom o dobové trendy (dôležitým predpokladom štrukturalistickej metodológie) na úkor historizujúcej kriticko-reflexívnej metódy možno konštatovať vhodnosť porovnania Mondrianových textov so semiologickými teóriami predkladanými štrukturalistickou literatúrou. Tá vychádza zo záverov diferenciacie medzi *synchronickým* štúdiom jazyka (štúdiom lingvistického systému v určitej epoche bez udania času) a *diachronickým* štúdiom jazyka (štúdiom jeho vývoja v čase), nastolených v *Kurze* (CULLER 1993: 34). Za zmienku stojí aj invenčné distribuovanie teozofických názorov o kognitívnosti univerzálneho princípu, napríklad v objektívnej stránke vyjadrovacieho prostriedku, formálneho prvku, do oboch Mondrianových prác. Kľúčová snaha zovšeobecniť tento *provok* v novom spôsobe zobrazenia je formulovaná ako potreba simplifikácie *morfoplastickosti* umeleckého diela. Charakteristika novej estetiky, podmienenej implikáciou abstraktných umeleckých prvkov na plátne (v texte, notovom zápise, divadelnej scéne...), rozmiestnených v asymetrických a otvorených reláciách, mala za cieľ aktualizáciu individuálneho vnímania predmetnosti. Tento spôsob zobrazovania symbolizoval tiež metódu priameho a presného prežívania každodenne sa meniacej scenérie – metódu, ktorá mala svoju dôležitosť vzhľadom k meniacemu sa prístupu k normám vedenia, umeleckej slobody a sebauvedomovania (SCHAPIRO 2006: 233).

„Čitateľovi Mondrianových spisov nemôže zostať nepovšimnutá snaha umelca, integrovať v istom utopickom duchu svoju teóriu umenia s celým spoločenským životom a s prísľubom rozsiahlejšej emancipácie, ktorý prináša modernejšia doba“ (IBID.). Budúcnosť skutočne dosvedčila význam a vplyv abstrahovania základných geometrických foriem a korelácií elementárnych farebných tónov v umeleckej oblasti. Okrem toho po dvadsiatych rokoch 20. storočia nastupuje doba systematického rozvoja štúdia a s ním spojenej revízie a prehodnocovania teoretického východiska *semiologie* / *semiotiky* / *sematologie*.<sup>1</sup> Tento eminentný záujem o *znak* umožňuje okrem iného konfrontovať Mondrianove domnienky s koncepciami znakových systémov v podobe známej z množstva vedeckých prác lingvistiky, kulturológie, atropológie, psychológie a iných vedných disciplín. Dokazovaním koherencie semiotických koncepcií s dôrazom na lingvistiku a manifestu neoplasticizmu neide o ambíciu začleniť Mondriana medzi trojicu priekopníkov v oblasti *štúdia ľudského správania*: Émile Durkheima,

<sup>1</sup> Kvôli objasneniu často vágneho používania tejto terminológie a uprednostňovania jedného termínu na úkor druhého srov. ECO 2009: 44). Termín *sematológia* je podľa Karla Bühlera. V princípe sa v tomto pojednaní budú využívať oba výrazy, pri čom ich použitie bude závisieť od kontextu, ak pôjde o saussurovský model, bude použitý jeho výraz *semiologie*, a ak o Peirceov, potom bude reč o *semiotike*.

Zigmunda Freuda a Ferdinanda de Saussura, ako o nich hovorí Jonathan Culler (CULLER 1993: 7). Neide ani o snahu priradiť mu iniciačnú úlohu štrukturalizmu vo výtvarnom umení. Úlohou je interpretovať spôsob, akým je prezentovaný proces novokonštituovania umeleckého objektu v prácach *Nové zobrazovanie v maliarstve* (1917) a *Neoplasticizmus, všeobecný princíp plastickej ekvivalencie* (1920) v kontexte epochálneho rozvoja znakových teórií, počnúc Charlesom Sandersom Peirceom, Charlesom Kayom Ogdenom a Ivorom Armstrongom Richardsom. Preto je variantnosť, zdôraznená názvom mojej práce *O možnostiach koherencie...*, namieste. Tu totiž neide o extrapoláciu výrokových jednotiek na základe ich obsahovej totožnosti či rozdielov, ale o eventualitu korešpondencie dvoch teórií, ktorá nie je náhodná, no ktorej relevanciu ale treba dokázať.

### **Detekcia Mondrianovho znaku**

Ani v jednom z Mondrianových textov, ktorými sa táto práca zaoberá, *znak* ako jasne vymedzený pojem nie je definovaný. Je preto nutné odhaliť štruktúru prvkov, ktoré možno dosadiť ako konfrontačného partnera analýzy k systému v semiológii. Keďže táto vedná disciplína zahŕňa štúdium znakov v celom spektre ľudskej aktivity, vyčleňme si pole záujmu, v ktorom bude možné interpretovať aj Mondrianovu prácu z hľadiska identifikácie jej záverov, s konvenciou takto určených kultúrnych systémov. Eco začleňuje primárnu oblasť štúdia *znaku* v jazyku do semiotického odboru *prírodných jazykov* (ECO 2009: 21) a vizuálny, materiálno-objektívny komplex, ktorý Mondriana nútil hľadať nový spôsob zobrazovania, do sféry tzv. *vizuálnej komunikácie* (IBID.). Vychádzajúc z lingvistickej tradície odboru *prírodných jazykov*, zastáva jazykový znak pozíciu psychickej jednotky obsiahnutej buď v binárnom systéme Ferdinanda de Saussura, alebo v trojčlennej schéme Charlesa Sandersa Peirca či Ogden-Richardsovom koncepte znaku. Pri koncipovaní týchto teórií, ktoré v prípade Peirca prerástli do konštituovania semiotiky ako vednej disciplíny sa vychádzalo a reagovalo na filozofický základ Georga Wilhelma Friedricha Hegela. Tento predstaviteľ nemeckej klasickej filozofie vymedzuje *znak* ako dvojstrannú jednotu významu a výrazu, kde „význam je predstava, alebo predmet hocíjakého obsahu. Výraz je zmyslová existencia, alebo akýkoľvek obraz“ (MICHALOVIČ – MINÁR 1997: 27). Táto jednota významu a výrazu nadobúda v Saussurovom diele podobu znaku vyjadreného unifikáciou formy *označujúcej (signifiant, signifikant)* a *označovanej (signifié, signifikát)* myšlienky (CULLER 1993: 19). „Hoci môžeme hovoriť o označujúcom a označovanom, akoby boli oddelenými entitami, existujú iba ako komponenty znaku“ (IBID.). Eco vo svojej *Teórii semiotiky* (1976) akceptuje Saussurovu definíciu *znaku* ako korešpondencie medzi označujúcim a označovaným v obmedzenej miere: „Tento predpoklad má ale isté dôsledky: a) *znak nie je fyzickou entitou, fyzickou entitou je nanajvyšš*

konkrétny výskyt príslušného výrazového prvku; b) *znak nie je fixnou semiotickou entitou*, ale skôr miestom stretnutia nezávislých prvkov (pochádzajúcich z dvoch rozdielnych systémov dvoch rôznych rovín a stretávajúcich sa na základe kódovej korelácie)“ (ECO 2009: 65, zvýraznil U. E.).

Účelom štrukturalistickej analýzy výtvarného diela, objektu *vizuálnej komunikácie*, je vyhovujúcejším Peirceov model náuky o znaku a jeho systéme a funkcii (POTTS 2004: 47–61). *Znak* nazýva Peirce aj *repräsentamen* a jeho základná definícia je blízka vysvetleniu pojmu v texte *Umení jako sémiologický fakt* (1936) Jana Mukařovského: „[...] znak je smyslovou realitou, jež se vztahuje k jiné realitě, kterou má vyvolávat“ (MUKAŘOVSKÝ 1966: 86). Táto synergia nie je podmienená iba výsledným efektom evokovania, ale aj jeho zástupným charakterom. Práve ten je veľmi dôležitý, pretože istá entita je svojou referenčnou kvalitou schopná zastúpiť úplne inú entitu aj v jej neprítomnosti. Na rozdiel od binárneho modelu ráta Peirceov model aj s hľadiskom adresáta danej referencie, subjektu schopnému myšlienkovy si evokovať tento informačný podnet. Využívajúc terminológiu trojčlennej definície pojmu, ide teda o *repräsentamen/znak* referujúci na iný *objekt* (entitu) vždy v spektre konkrétneho hľadiska *interpretanta/reakčnej dispozície* (PEIRCE 1998: 131–150). Trojčlennosť je striktno dialektická, čo vykazuje vplyv hlavne pri snahe identifikovať podobu znaku u Mondriana. Žiaden z členov Peirceovho znakového modelu nie je zanedbateľný, rovnako ako je pre pochopenie tejto teórie dôležité vnímať pojem *znaku* v jeho širokých súvislostiach a hlavne spoločenských dopadoch. V organizme znakového systému prebieha neustály dynamický proces vznikania a zanikania, kódovania a dekódovania (šifrovanie a dešifrovanie), afilácie a apropiácie (špecifického pridruženia a privlastnenia), kanonizácie a relativizácie či mytologizácie a sprofanovania obsahovo-významového rámca objektívnej skutočnosti. Žiaden z týchto procesov by nebol mysliteľný bez subjektívneho činiteľa, bez *reakčnej dispozície*, teda *interpretanta* ako agensa ich priebehu. Vďaka schopnosti vedy artikulovať základné predpoklady fungovania takých elementárnych prvkov mentálneho sveta, akými znaky vo svojej najredukovanejšej aj najkomplexnejšej podstate sú, existuje možnosť ich nevídaného rozmachu napríklad v reklame, informačných a virtuálnych rozhraniach, verejnej správe, umení a inde.

V textoch Pieta Mondriana je potrebné upriamiť svoju pozornosť na výraz *špecifického vyjadrovacieho prostriedku*. O tomto prostriedku hovorí jednoznačne: „Každé umenie má svoj špecifický vyjadrovací prostriedok“ (MONDRIAN 2002: 8). Takéto konštatovanie je natoľko všeobecné, že by sa z neho nedala vydedukovať intencia *prostriedku* v inom než zaužívanom formálnom a formotvornom význame. Za týmto termínom však treba vidieť viac. Stotožniť tento *prostriedok* so *znakom*, alebo aspoň jeho funkciou, by nebolo možné bez nasledujúcej formulácie: „Ak teda čisté zobrazujúce vyjadrovanie umenia spočíva v správnej transformácii

zobrazujúcich prostriedkov a v ich uplatnení, tj. kompozícii, musia byť zobrazujúce prostriedky v úplnom súlade s tým, čo majú zobrazovať“ (IBID.: 21). Evidentný signifikantný charakter *zobrazujúcich prostriedkov* dáva tušiť ich totožnosť s *fyzickou entitou výrazového prvku*. Aj v prípade druhého Ecovho dôsledku signifikačného predpokladu *znaku* možno podmienku *transformácie zobrazujúcich prostriedkov* vnímať ako *konfrontačný priestor* alebo proces, teda *základ kódovej korelácie*. Ešte jasnejšie sa tieto vzťahy demonštrujú na príklade Schapirovej interpretácie Mondrianovho realizovania takto transformovaných prostriedkov v konkrétnom umeleckom diele: „[...] o niektorých vzťahoch geometrických tvarov na Mondrianových obrazoch môžeme hovoriť ako o ‚abstrahovaných‘ či transponovaných z predchádzajúceho vývoja zobrazujúceho umenia, bez predpokladu, že by tieto prvky samé mohli byť vysvetliteľné ako redukcie zložitých prírodných foriem na jednoduché pravidelné tvary. Tieto prvky sú naozaj nové, ako i konkrétne farebné značky na hmatateľnom povrchu plátna, ktoré sa vyznačuje určitými výraznými vlastnosťami – priamočiarosťou, hladkosťou, pevnosťou – kvalitami, ktoré možno označiť za fyziognomické a tiež ich tak možno chápať skôr ako ilustratívnu prezentáciu ideálnej koncepcie matematického či metafyzického myslenia, aj keď pri ich popise môžeme používať geometrické termíny“ (SCHAPIRO 2006: 232). Proces abstrahovania, transponovania, redukcie, minimalizácie či iného štylizovania a transformovania tvarovej, objektívnej skutočnosti do podoby elementárneho vyjadrenia jeho špecifickej vlastnosti či kvality aj formou matematických, fyzikálnych a geometrických výrazových prostriedkov možno pokladať za akt kódovania.

K definovaniu *kódu* potrebujeme znakový systém, presnejšie povedané, *kódy* poskytujú pravidlá, ktoré generujú *znaky* ako konkrétnu udalosť v komunikačnom styku. Preto sa klasické chápanie znaku rozkladá do veľmi zložitej siete súvzťažností (ECO 2009: 66). Ak ide Mondrianovi o úplný súlad toho, čo majú transformované *vyjadrovacie/ zobrazujúce prostriedky* zobrazovať (MONDRIAN 2002: 11), tak ich transformácia je totožná s procesom kódovania znakov, podmieňujúceho priebeh komunikačného styku. Informácia, ktorá podlieha aktu šifrovania, je v texte *Nové zobrazovanie v maliarstve* jasne podaná: „Ak má umenie štýl zobraziť dokonale, musí sa oslobodiť od prírodného zjavu vecí tým, že ich nebude zobrazovať – musí zobrazovať v abstraktnej podobe, napnutia formy, intenzitu farby a harmóniu, ktorú ukazuje príroda“ (IBID.: 13). Analogicky k tomu máme možnosť využiť Ecovu formuláciu vzťahu kódu k znakovkej funkcii: „...teda (a) *kód zakladá koreláciu roviny výrazu* (v jej čisto formálnom a systematickom aspekte) s rovinou obsahu (v jej čisto formálnom a systematickom aspekte); (b) *znaková funkcia zakladá koreláciu abstraktného elementu výrazového systému s abstraktným elementom obsahového systému*“ (ECO 2009: 65; zvýraznil U. E.). O čo iné teda ide Mondrianovi ak nie o generovanie alebo abstrahovanie znakov z kódu *univerzálny platnosti*? Táto akcentovaná snaha

zovšeobecniť výraz na základe čo najefektívnejšieho vzťahu k jeho obsahu má byť dosiahnutá využitím ideálnych prostriedkov, a to prostriedkov *znakovej funkcie*. Napríklad: *rytmus* – harmonizácia farebných vzťahov a samotného priestoru/plochy – je výrazom subjektivity, individuálneho, zatiaľ čo *voľný vzťah dimenzie a farebnej hodnoty*, cez zdôraznenie ich ambivalentnosti, dokáže podľa Mondriana vyjadriť univerzálne (MONDRIAN 2002: 24).

Čo znamená výraz: *voľný vzťah dimenzie* a akú úlohu zohráva v novom zobrazovaní kompozícia? Pri úlohe detekovať a definovať v teórii Pieta Mondriana systém založený na využívaní prvku so znakovou funkciou sa môže táto otázka zdať irelevantnou. No len do chvíle, kým sa neurčí princíp budovania kompozície podľa istej schémy, štruktúry, systému výrazovými, formotvornými zložkami a kým sa neupresní ich elementárna povaha vo vzťahu k miestu a času ich referenčného aktu. Inými slovami, už vysvetlený proces transformácie prírodného javu do redukovanej geometricko-abstraktnej podoby, vnímaný cez prizmu teórie kódu a kódovania, operuje s fyzikálnymi vlastnosťami týchto prvkov (forma, intenzita farby...) a s ich kvalitatívnymi a kvantitatívnymi súvisťami. Preto je *dimenzia* v tomto zmysle chápaná ako štrukturálna jednotka, objekt výtvarnej koncepcie, ktorá je nie juxtapozične, ale synkreticky radená do kombinácie s *farebnou hodnotou*. Dimenzia intencionalizuje farbu, a tak ich jedinečným korelátom vzniká jazyk s potenciálom obsiahnuť univerzálne. Tento jazyk však musí byť abstraktný, čo je v manifeste niekoľkokrát zdôrazňované.

Kompozícia je limitujúcim rámcom vzťahu *dimenzie a farebnej hodnoty*, ktorý je v ideálnom prípade voľný. Mondrian vidí správne prekážku v dosiahnutí tejto voľnosti v *rytme*, pretože ten je svojim striedaním a členením materiálnej skutočnosti prejavom subjektivity a individuality, ktorá nekorešponduje s ambíciou univerzalizovať a kategoricky zovšeobecniť výraz v novom zobrazovaní. Preto je, ako píše Mondrian, nové zobrazovanie na základe kompozície dualistické (IBID.: 11–12). Na jednej strane využíva výrazové prostriedky univerzálneho charakteru, no na strane druhej ich nutne podriaďuje ďalším umeleckým pravidlám a zákonitostiam, ktoré sú však umelcom individuálne manipulovateľné. *Vyjadrovací/zobrazujúci prostriedok* tak má dokázateľne charakter znakovej funkcie, pretože výrazový systém v novom zobrazovaní je tvorený abstraktnými elementmi, a aby mohol dosiahnuť požadovaný výsledok univerzalizácie, musí korelovať s *abstraktným elementom obsahového systému* (ECO 2009: 67). Na to, aby sme presnejšie objasnili takto definovanú podmienku znakovej funkcie, budeme musieť Mondrianovu *zobrazujúcemu prostriedku* okrem jeho formotvorných a kódujúcich vlastností priradiť aj konkrétnejšiu semiotickú povahu.

## **Ikon, index, alebo znak? Exkurz do problematiky symbolu v diskurze *nového* zobrazovania v umení**

V návaznosti na predošlú kapitolu, otvorením problematiky kompozície a jej vplyvu na Mondrianovu snahu redefinovať charakter umenia, sa vytvoril priestor pre interpretáciu zobrazovacieho prostriedku univerzálnej povahy odmietnutím redundancie jeho významu. Nadbytočnosť, hojnosť, respektíve kopenie významov je otázkou tzv. neobmedzenej semiózy. Tá nám ukazuje, ako signifikácia pomocou neustáleho posúvania (*shifting*) v znakovnej rovine je schopná vzťahovať *znak* na iný *znak* (ECO 2009: 91). Takto sa môže správať akýkoľvek znak a tak neobmedzená semióza je fenoménom, s ktorým treba rátať pri priam obsedantnej snahe zovšeobecňovať, príznačnej pre celý manifest neoplasticizmu. Samozrejme sa pri bujnení významov v takomto procese signifikácie ráta s limitmi v zmysle nejakej mentálnej vybavenosti a kultúrnych konvencií. Lenže „kultúrne jednotky sú fyzicky v našej moci“ (IBID.), takže problém znaku a jeho významu sa naraz dostáva do úrovne, kedy je nutné konštatovať závažnosť interpretanta v semiotike. Tohto si bol vedomý aj Piet Mondrian, čoho dôkazom je spôsob, akým premýšľa o vplyve individuality pri použití univerzálneho vyjadrovacieho prostriedku: „Univerzálny prostriedok zobrazovania by opäť vystúpil ako niečo špecifické sám o sebe, keby nebol zrušený kompozíciou ako takou. Keďže sme individualitami, opäť by sme v univerzálnom prostriedku spozorovali individuálne. Z tohto dôvodu nové zobrazovanie nemôže zobrazovať pomocou symbolov“ (MONDRIAN 2002: 24). Ako je tu zdôraznené, človek je svojou prirodzenosťou, návykmi a konvenciami náchylný, alebo ako píše Gilles Deleuze „predurčený na isté rozlišovanie či súvzťažnosť medzi reálnym a imaginárnym“ (DELEUZE 1993: 9). Tento aspekt metafyziky človeka je nepopierateľný a dôležitý, to, čo však posúva hranice nášho bádania, je návod na eliminovanie individuálneho rozmeru v procese dekódovania umeleckého objektu, podľa ktorého má mať univerzálny prostriedok zobrazovania inú formu než symbolickú. Nie je cieľom zamýšľať sa nad korektnosťou takéhoto výroku či funkčnosťou takto zvoleného postupu, isté však je, že pojmom *symbol* sa pojednanie o možnostiach koherencie semiologických koncepcií v lingvistike a Mondrianovej manifestácii neoplasticizmu konkretizuje.

Mondrian teda implicitne vyjadruje isté vymedzenie, vyhranenie znakovkej formy voči symbolickým štruktúram. Ide však o štruktúry, na vysvetlenie ktorých si nevystačíme len so Saussurovou semiologickou koncepciou. Navrhnuté boli rôzne typológie znakov, ale Peircovo trichotomické rozdelenie, podľa ktorého sú znaky klasifikované ako *symboly/znaky*<sup>2</sup>, *ikony* a *indexy*, je najznámejšie. *Ikon* v tomto systéme zahŕňa skutočnú podobnosť medzi označujúcim a označovaným. V *indexe* je vzťah medzi označujúcim a označovaným kauzálny a v *znaku* je tento

---

<sup>2</sup> Eco uvádza pojem *symboly* (ECO 2009: 222), no Culler (CULLER 1993: 92) túto skupinu definuje ako *znaky samotné*, pri čom dopĺňa, že pokladať ich za symboly je chybou.

vzt'ah arbitrárny a konvenčný (CULLER 1993: 92). Ak je teda snaha univerzalizovať výrazový prostriedok umeleckého diela, potom na základe takto stanovených podmienok nie je pomenovanie tohto Mondrianovho kódujúceho prvku veľmi problematické. *Ikonická*<sup>3</sup> a *znaková* podoba nepripadajú svojou mimetickosťou a arbitrárnosťou do úvahy, pretože ako *obrazy* sa svojou podobnosťou neoslobodzujú od prírodného zjavu (MONDRIAN 2002: 13) a ako *znaky* sú svojou konvencionalitou maximálne individuálne.<sup>4</sup> *Index* je, zdá sa, vhodnejšou znakovou formou pre definovanie univerzálneho prostriedku nového zobrazenia. Ako jediná forma tejto trojčlennej klasifikácie je príznakový a označovaná entita je reprezentovaná na základe istých identifikovateľných symptómov. V prenesenom význame existuje ešte istá rozporuplná stránka *indexového znaku*, ktorá podľa Saussura prináleží *znak*u ako takému, totiž *onomatopoja* (CULLER 1993: 10). Ide o podobu tzv. *motivovaného znaku*, ktorý je približnou a polokonvenčnou imitáciou určitých zvukov (SAUSSURE 1996: 99). Svojím čiastkovým formalizmom teda napodobňujú, čiže ich signifikácia/duplikácia má obmedzenú mimetickú vlastnosť. Aj preto Eco *onomatopoja* jednoznačne klasifikuje ako *ikonické znaky*, ktoré sú v určitom ohľade podobné tomu, čo denotujú (ECO 2009: 239). Komplikovať už beztak nejasnú otázku definovania a symbolického výrazového prvku umeleckého diela interferovaním do tejto štruktúry príznakové stylistické prostriedky by nebolo adekvátne, keby sám Peirce nepredložil takú široko koncipovanú teóriu indexov. Preto keď hovoríme o umeleckom diele, s dôrazom na jeho výtvarnú a literárnu formu, nemôžeme *onomatopoja* ako špecifické prostriedky v literatúre vynechať. Predložiť tak ich potencionálnu príslušnosť do skupiny Mondrianom tolerovaných výrazových prvkov, pre *nové zobrazovanie* nie je až tak absurdné, najmä ak ide o nearbitrárne, polokonvenčné a atypicky mimetické prostriedky. *Indexy* sú teda z hľadiska semiológie znepokojujúcejšie, ako sa zdá, pretože presne stanoviť a uviesť presné kauzálne vzťahy medzi dvoma entitami nie je vždy možné (CULLER 1993: 93). Paradoxne aj napriek týmto nezrovnalostiam, je identifikovať príčinnú podmienenosť čohokoľvek bežnou, všeobecnou praxou. Aj preto *index* svojim vymedzením sa voči *symbolu* vo forme, v akej ho Mondrian odmieta, je akceptovateľný ako typ znaku stotožniteľný s tzv. *univerzálnym prostriedkom zobrazovania*.

S pojmom *symbol* však treba zaobchádzať nanajvýš obozretne, preto je dôležité pripomenúť si Mondrianove stanovisko, že „symbol nemôže byť zobrazovacím prostredkom abstraktne-reálneho maliarstva: symbol na jednej strane opäť zakladá obmedzenia a na druhej strane je príliš absolútny“ (MONDRIAN 2002: 34). To, čo podľa jeho názoru bráni *symbolu*

<sup>3</sup> Za najradikálnejší zásah do koncepcie ikonického charakteru znaku a vyvrátenie jeho tradičného obsahu možno pokladať kapitolu 3.5 Kritika ikonizmu z Ecovej *Teorie sémiotiky*.

<sup>4</sup> „Charles Morris, predný semiotik 20. storočia, konštatuje, že umelecké dielo pozostáva z „ikonických znakov“, alebo je ikonickým znakom celé. „Znak je ikonický do tej miery, v ktorej sa sám vyznačuje vlastnosťami svojich denotátov, inak je neikonický“ (ISER 2010: 89).



univerzalizovat' sa, je pravdepodobne samotný proces *symbolizácie*. Tá je na rozdiel od signifikácie, jednoduchého pridelovania zmyslu, významu – *znaku*; alebo duplikácie predmetu, vizuálnej podoby – *obrazu*, polysemická. „Proces vytváření smyslu je u symbolu otevřený. Symbolizující má podobně jako označující materiální, konkrétní základ, ale symbolizované se na rozdíl od označovaného u znaku stává označením nového řádu. Stává se totiž označujícím nového označovaného. Od symbolizujícího se nedostáváme přímo k celku smyslu. Mezi symbolizujícím a symbolizovaným dochází ke zlomu. Část smyslu zůstává skryta“ (BORECKÝ 2003: 22). Interpretáciou nežiadaného symbolu podľa procesu symbolizácie, ako ho podáva Vladimír Borecký, však už otvárame oblasť Duboisovej *metodologickej problematiky imaginácie* s triádou termínov: *obraz*, *znak* a *symbol* (BORECKÝ 2003: 21-22). Ich obsahovú rovinu v mnohom vystihuje už rozvinutá Peircova klasifikácia, pre účely tejto práce sa ňou preto nie je nutné presnejšie zaoberať. Svetlo do problematiky môže vnieŤ pojednanie *O povabe symbolov* René Alleaua. Ten vo svojej obecnej symbolike/symbológii zdôrazňuje často opomínanú dualitu takejto znakovkej funkcie s pojmami *symbol* a *syntemat* (ALLEAU 2008: 21). *Syntemat* je jednotkou delenou do šestnástich tried, pri čom ich obsah je len iným klasifikovaním už spomínaných základných vlastností znaku v semiológii. *Symbol* je pre Alleaua pojmom vyhradeným pre tie znaky, ktoré cirkev či náboženská tradícia pokladá za posvätné. Skrytý, respektíve tabuizovaný charakter mystiky náboženských obradov, pietnosť aktov v liturgii, svätosti, posvätné texty a iné religiózne znaky prináležia podľa tejto definície do oblasti symbolov. Vysvetlenie procesu symbolizácie u Boreckého nie je teda v rozpore s takýmto chápaním symbolu. Kameňom úrazu a dôvodom k zamietnutiu tejto znakovkej formy tak zostáva jej neschopnosť presného zobrazenia vzťahov. „Porozumenie novému zobrazovaniu vyžaduje nazerat' na presné zobrazovanie vzťahov ako na (exteriorizovaný) protiklad naturalistického zobrazenia. A toto je možné, pretože vnútro, ktoré sa nejaví, v zobrazovaní prijíma tvar. (Tak sa tiež lúč, ktorý je vo vnútri, a preto sa v skutočnosti nejaví, v zobrazení stáva vertikálnou líniou)“ (MONDRIAN 2002: 35). O abstrahovaní prírodných prvkov do transformovaných elementov tvoriacich plastický zobrazovací prostriedok sme hovorili v súvislosti so snahou definovať znakovú funkciu tohto prostriedku. Mondrian bazíruje na odpútaní sa od prírodnej formy, no konkrétnu realizáciu transformácie „prírodného“ predkladá práve v tejto časti, kde hovorí o exteriorizácii, vyjadrení, zhmotnení či realizácii vnútorných predstáv vizualizáciou redukovaných formotvorných prvkov. Gilbert Durand vo svojej teórii obecnej archetypológie predstavuje zaujímavý model ontogenetického vývoja symbolu. Ten podmieňuje postupnému prerodu z mentálneho obrazu v podobe verbálnej schémy cez archetypálny medzistupeň k substantívne založenému symbolu (BORECKÝ 2003: 138). Analogicky k citácii z textu *Neoplasticizmus, všeobecný princíp plastickej*

*ekvivalencie* (MONDRIAN 2002: 35) sa konkrétna vnútorná predstava demonštruje napríklad prostredníctvom zobrazenej vertikálnej línie. Relevantnosť takejto predstavy dokladá aj Durand, keď diferenciacii horizontály a vertikály pripisuje vlastnosti evokovania afektívnych schém predstáv. Tento fakt nás samozrejme odkazuje na súvislosti s asociovaním sexuality, čiže na súvislosti s tradíciou psychoanalýzy Zigmunda Freuda (BORECKÝ 2003: 139).

V abstraktnom umení redukovaného geometrického charakteru je ale zaujímavým ešte jeden moment, na ktorý trefne upozorňuje Jindřich Chalupický vo svojej eseji z roku 1935 *Umení abstraktní*: „Zřené je uvrženo v nejnepředvídatelnější dobrodružství, tvar konkrétní ztrácí svou uzavřenou pevnost a mění se v nový, vzniklý substitucemi hmot a rozrušením poměrů, věci se rozlučují a v nové slučují, náhodná jednotlivina přerůstá svou platnost a pohlcuje jinou, lešení geometrie vpadá svým diktátem přerovnat a mocností fabulace kopí a rozvíjejí příběh“ (CHALUPECKÝ 1999: 21–22). Nie náhodou sa v súvislosti so symbolom dostávame k otázke narácie. Aj táto zložka je totiž prítomná tak v koncepciách symbolu, ako aj v samotnej semiológii (RICOEUR 2004: 53–95). Vráťme sa k Boreckého analýze Durandových archetypologických koncepcií, z ktorých vyplýva: „Symboly jsou již konkretizací archetypů, jejichž spojováním vyvstávají složité narace, fabule mýtů, legend, literární a umělecké útvary či vědecká narace“ (BORECKÝ 2003: 138). Ak pod pojmom *symbol* chápeme polysémický útvar, potom tento prvok nie je tým správnym univerzálnym zobrazovacím prostriedkom v umeleckom diele. Ako Mondrian sám zdôrazňuje, popisnosť je ďalej nadbytočná, pretože ideálnym volením prvkov sa ich význam a obsah prestupuje v ich jednote: prvý sa necháva poznávať prostredníctvom druhého (MONDRIAN 2002: 80–81). Čo však má potom rozvíjať potenciálny príbeh v novom zobrazovaní a má vôbec príbeh v Mondrianovom umení miesto? Odpoveďou na prvú časť otázky je suma teórií znaku a symbolu, v ktorej je prítomný nie len istý izomorfizmus schém, symbolických výrazov a znakov, ale hlavne často nejasné obsahové, hraničné oblasti jedného voči druhému, teda nejaká podobnosť významu alebo priam izosémantizmus. Určité systémy a štruktúry aj v umeleckých dielach neoplasticizmu sú tak nutne vytvárané aktom imaginatívnej reprezentácie, pozostávajúcej z väčších celkov mýtov, fabúl a ich jednoty s konštantami a konšteláciami exteriorizovaných obrazov (BORECKÝ 2003: 26). Odpoveď na druhú otázku má dve podoby: jednu radikálne neoplastickú, ktorá znie striktne nie, pretože akákoľvek rétorickosť zabraňuje umeniu univerzalizovať sa, a druhú o niečo tolerantnejšiu. Táto odpoveď v sebe obnáša celú teóriu moderného– abstraktného umenia a aj prostredníctvom štrukturalistických analýz elementárnych jednotiek a povahy týchto diel, čo jej konkrétne znenie zahľadá do rúška neurčitosti. Preto by bolo potrebné zamyslieť sa nad naratívnu stránkou redukovaných prostriedkov znakovej funkcie v umeleckých dielach geometrickej abstrakcie a od prípadu

k případu riešiť ich semiotickú stránku s dôrazom na ich konotativnosť. To už ale nie je primárnym cieľom tejto práce, ktorá si za cieľ kladie definovať možnosti, za ktorých by sa Mondrianov manifest neoplasticizmu dal hodnotiť ako štrukturalistický, alebo priam semiotický.

Využitím a parafrázou Gadamerovej otázky z práce *Aktualita krásneho* (1986) „Čo znamená symbol?“ (GADAMER 1995: 57) a pokusom zodpovedať ju v medziach potrieb tejto práce sme dospeli k čitateľnému semiologickému kontextu Mondrianovej manifestácie neoplasticizmu. Na základe takto interpretovaného pojmu *vyjadrovací/zobrazujúci prostriedok* bude možné zamerať sa na jeho povahu, vychádzajúc pri tom zo znakovej teórie Ferdinanda de Saussura.

### **Potenciál namiesto záveru**

Štrukturalistickou tradíciou podmienená komparácia teórií v tomto pojednaní predpokladá ako záver prirodzený prechod od identifikácie analógií obidvoch myšlienkových systémov k ich praktickej rovine, interpretácii. Systém, ktorý sa podarilo definovať v jeho semiotických kvalitách, ale zároveň aj demonštrovať limity tohto modelu, vykazuje evidentný štrukturalný charakter. Preto konštatovať potenciál tu postulovanej metodiky rozboru umeleckého výtvarného diela, geometricko-abstraktného výrazu, je legitímnym záverom. Má totiž slúžiť ako teoretický základ, východisko ďalšieho rozvoja a špecifikovania konkrétnych výrazových a obsahových, subjektívnych a objektívnych rovín, úrovní či pohľadov na entitu umeleckého diela – *znaku*. Opodstatnenosť takto definovaného problému spojitosti teórií sa preukáže štrukturovaním práce do kapitol zodpovedajúcich základným Saussurovým požiadavkám na povahu znaku, teda *arbitrárnosti* (ľubovoľného charakteru), *lineárnosti* (priamočiarosti) a *diskontinuity* (pretržitosti) (ČERNÝ 2005: 122; zvýraznil J. Č.). Od analógií všeobecných záverov semiotiky s koncepciou *nového umenia* neoplasticizmu závisí samotné pojednanie o možnostiach a limitoch interpretovať tieto teórie z hľadiska ich vzájomnej koherentnosti.

Potenciál *de facto* nazerá do budúcnosti, je nedokonavým pojmom, najlepšie zodpovedajúcim niečomu len predpokladanému, prichádzajúcemu, „čo však môže prísť iba v štruktúre a prostredníctvom jej mutácie“ (DELEUZE 1993: 18). Artefakt existuje a teória sa vyvíja, preto je záverom tohto príspevku prísľub pokračovania v zmysle vyplnenia toho pre štrukturalistu priam mýtického *spatia* (medzery, priestoru), kde sa od teórie očakáva jej uplatnenie v praxi.

## LITERATÚRA

ALLEAU, René

2008 [1976] *O povaze symbolů. Úvod do obecné symboliky*, prel. Jakub Hlaváček (Praha: Malvern)

BORECKÝ, Vladimír

2003 *Porozumění symbolu* (Praha: Triton)

CULLER, Jonathan

1993 [1976] *Saussure*, prel. Jana Lazarová (Bratislava: Archa)

ČERNÝ, Jiří

2005 *Malé dějiny lingvistiky* (Praha: Portál)

DELEUZE, Gilles

1993 [1974] *Podľa čoho rozpoznáme štrukturalizmus?*, prel. Miroslav Marcelli (Bratislava: Archa)

ECO, Umberto

2009 [1976] *Teorie sémiotiky*, prel. Marek Sedláček (Praha: Argo)

FLUSSER, Vilém

1996 [1989] „Mondrian aneb zrození strukturalismu“, *Výtvarné umění* 20, č. 3–4, s. 203–206

GADAMER, Hans Georg

1995 [1986] *Aktualita krásneho – Umenie ako hra, symbol a slávnosť*, prel. David Filip (Bratislava: Archa)

HALÁK, Miroslav

2009 *Antropocentrická interpretácia expresionizmu*, bakalárska práca (Trnava – Trnavská univerzita)

CHALUPECKÝ, Jindřich

1999 *Cestou necestou*, ed. Zina Trochová a Jan Rous (Praha: H&H)

ISER, Wolfgang

2010 [2006] *Jak se dělá teorie*, prel. Petr Onufer (Praha: Karolinum)

MICHALOVIČ, Peter – MINÁR, Pavol

1997 *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu* (Bratislava: Iris)

MONDRIAN, Piet

2002 *Lidem budoucnosti. Texty z let 1917–1941*, ed. Tomáš Pospiszyl, prel. Vladimíra Daňková, Petr Rezek a Jesse Ultzen (Praha: Triáda)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1966 *Studie z estetiky* (Praha: Odeon)

PEIRCE, Charles Sanders

1998 *Logika ako sémiotika – Teória znakov*, in Višňovský, Emil – Mihina, František (eds.): *Pragmatizmus – Malá antológia filozofie 20. storočia* (Bratislava: Iris)

POTTS, Alex

2004 „Znak“, in Nelson, Robert S. et al.: *Kritické pojmy dejín umenia* (Bratislava: Nadácia – centrum súčasného umenia / Vydavateľstvo Sloart)

RICOEUR, Paul

2004 [1983–1985] *Čas a lineárne rozprávanie* (Bratislava: Iris)

SAUSSURE, Ferdinand

1996 [1916] *Kurz obecné lingvistiky* (Praha: Academia)

SCHAPIRO, Meyer

2006 [1982] *Dílo a styl*, přel. Diana Kösslerová a Jan Valeška (Praha: Argo)

STEINER, Rudolf

1991 [1894] *Filozofie svobody*, přel. Otokar Glos (Praha: Baltazar)

### **Confronting Concepts of Sign: Linguistics and Mondrian's Neoplasticism**

The paper takes the advantage of the phenomena of fuzzy ends in literature and fine arts and employs a semiotic approach in order to address the coherence of their sign systems. The semiotic model in visual arts is represented by the fundamental theoretical works of Piet Mondrian, *The New Plastic in Painting* (1917–1918) and *Neo-Plasticism in Painting* (1920). The nodal point of these treatises is the concept of verbal sign employed as a tool for comparison with sign and its functioning in visual arts. For Modrian, the arbitrary character of the verbal sign results in restraining the individual elements (or, in terms of neoplasticism, destabilization of the morphoplastic character) of literature as art form. In terms of current semiotics, the question of the relevance of such a difference between symbolic expression in two art forms appears fully legitimate and – taking into account all the semiotic concepts of the 20<sup>th</sup> century – gives us the incentive to revisit the theories of denotation and connotation, interpretation and over-interpretation, as well as iconography and iconology. Sign seem to remain a hostage of its own meaning, subject to the individual strategy of its employment in the art form concerned.