

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
katedra výtvarné výchovy



DIVNÝ SVĚT

Ontologická struktura z hlediska teorie subjektu a její využití v interpretaci
výtvarného umění

CURIOUS WORLD

The Ontological Structure from the Perspective of the Theory of the Subject
and its Use in Interpretation of Visual Arts.

Dominik Forman

adresa: U Průhonu 44, Praha 7, 170 00

ročník: IV.

obor studia: Specializace v pedagogice, český jazyk – výtvarná výchova

typ studia: prezenční

červen 2012

vedoucí práce:

Mgr.A. Michal Sedlák

konzultant:

Mgr. Jakub Synecký

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem závěrečnou bakalářskou práci vypracoval samostatně za použití literatury uvedené v seznamu.

V Praze dne 20. 6. 2012

Podpis

Poděkování

Děkuji filozofovi Michaelu Hauserovi, Ph.D. za vyjasňující teoretické konzultace, Bc. Tomáši Kordovi za teoretickou revizi textu, Karolíně Babíčkové za formální korektury textu, Bc. Antonínu Handlovi za korekci anglické anotace, docentu ak.mal. Jaroslavu Dvořákovi za odborné konzultace a rady nad praktickou částí práce, občanskému sdružení Socialistický kruh za jeho publikační a překladatelskou činnost, bez které by tato práce nikdy nevznikla, pracovníkům katedry výtvarné výchovy Pedagogické fakulty UK za vytvoření kolegiálního prostředí, jež je podmínkou pro možnosti kvalitního působení v akademické obci, konzultantovi této práce Mgr. Jakubovi Syneckému za jeho připomínky a především vedoucím této práce Mgr.A. Michalu Sedláčkovi za plodný dialog a podnětné rady v rámci absolvovaných konzultací.

Anotace

Forman, D.: Divný svět. Ontologická struktura z hlediska teorie subjektu a její využití v interpretaci výtvarného umění. [Bakalářská práce] Praha 2012 – Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy, 77 str.

Bakalářská práce se zabývá osobitým mapováním tématu Divný svět. Zaujímá hledisko lacanovsko-žičkovské teorie subjektu, skrze kterou analyzuje dílčí oblasti skutečnosti. Ontologický systém, z něhož teorie subjektu vychází, je použit jako interpretační nástroj ve vybraných uměleckých dílech. Z jednotlivých částí práce jsou naznačena didaktická východiska. Součástí práce je také výtvarné řešení tématu, objekt.

Klíčová slova: identita, Lacan, objekt, ontologie, ready made, skutečnost, subjekt, surrealismus, výtvarné umění, Žižek

Annotation

Forman, D.: Curious World. The Ontological Structure from the Perspective of the Theory of the Subject and its Use in Interpretation of Visual Arts. [Thesis] Prague 2012 – The Charles University in Prague, Faculty of Education, Department of Visual Arts, 77 p.

The thesis focuses on the unique tracing of the topic of Curious World. Its perspective is the theory of the subject of Jacques Lacan and Slavoj Žižek, and the goal is to analyze partial segments of reality using this theory. The ontological system, from which the theory of the subject derives, is used as an interpretative instrument for selected works of art. Individual outcomes are suggested in each part of the thesis. An object, an artistic work, is also part of the thesis.

Keywords: identity, Lacan, object, ontology, ready made, reality, subject, surrealism, visual arts, Žižek.

Obsah

Úvod	8
1. Postmoderní situace.....	10
1.2 Didaktické východisko z postmoderního stavu	14
2. Proč právě subjekt?.....	16
2.1 Subjekt.....	17
2.2 Podivnost světa, ve kterém existujeme	22
2.3 Imaginárno, Symbolično, Reálno.....	23
2.3.1 Traumatická událost.....	24
2.3.2 Traumatická událost a Avignonské slečny.....	26
2.4 Lacanovský rozštěpený subjekt	27
2.4.1 Teorie subjektu.....	28
2.4.2 Fantasma	29
2.4.3 Přejchod k činu	32
2.4.4 Noc světa – dimenze Reálna	33
2.5 Didaktické východisko z podivnosti světa	34
3. Co je to fetiš a jakou má funkci?	36
3.1 Fetišistický princip a surrealistický objekt.....	37
3.2 Didaktické východisko ze surrealistického objektu.....	43
4. Jak vzniká identita?	45
4.1 Stadium zrcadla	45
4.2 Identita z vnějšku	48
4.3 Didaktické východisko z problematiky identity.....	50
5. Ontologická struktura jako interpretační nástroj umění	54
5.1 Magritte.....	54
5.2 Duchamp	56
6. Reflexe výtvarného východiska	62
6.1 Obrazová dokumentace výtvarné části a kresba budoucí instalace	64
Závěr.....	66

Seznam literatury	67
Seznam vyobrazení.....	69
Seznam příloh.....	70
Zadání bakalářské práce.....	71

Úvod

Divný svět – téma, do kterého se dá schovat všechno a neřící přitom vůbec nic. To však nebylo mým cílem. Svět je jen jeden, „náš“ svět, jehož je každá bytost a předmět součástí. Svět je skutečnost, která se nepoměřuje s nějakou další skutečností, nýbrž si vytváří měřítko uvnitř sebe samé. Proto lze říci, že skutečnost je absolutní. Skutečnost je podmíněná časem a prostorem a je jedno, zda jsou čas a prostor součástí pouze lidského vědomí, jak tvrdil Kant, nebo existují i mimo vědomí, neboť vědomí a skutečnost jsou dvě strany téhož, jsou jedním. Skutečnost existuje pouze pro vědomí, jak ukázal Hegel.

Jistě nás může v souvislosti s absolutizací skutečnosti napadnout i její relativizace, např. svět platonických idejí nebo křesťanské nebe ve vztahu k „našemu“ světu. Existence takových a jim podobných metafyzických konstrukcí je však existencí vnořenou do naší, absolutní skutečnosti, našeho světa. Jsou jeho součástí, jelikož jako součást lidské kultury existují ve vědomí, nemohou existovat vně našeho světa, i když to o sobě proklamují.

Divnost jako vlastnost nějakého jsoucna může existovat pouze za předpokladu, že máme k dispozici představu o „normálnosti“ takového jsoucna. Předmět můžeme označit za „divný“, pokud existuje jiný předmět stejné substance, který chápeme jako „normální“. Například na základě zkušenosti máme představu o „normálním“ automobilu (má čtyři kola, volant, sedadla, motor, atd.) Od ostatních normálních automobilů se odlišuje např. barvou, typem karoserie, výkonem motoru, atd., přesto spadá do rámce „normální automobil“. Když ale bude mít automobil tři kola nebo pět kol, bude nám připadat jako „divný“, protože automobily mají obvykle kola čtyři. Vlastnost „divný“ je tedy relativní a vyžaduje jistý koncept „normálnosti“.

Jak tedy uchopit pojem „divný svět“, když máme k dispozici pouze jeden, absolutní svět – skutečnost, jejíž jsme součástí? Nemáme k dispozici nějaké jiné světy, jiné skutečnosti, které by mezi sebou vstupovaly do vztahů, na základě kterých by se dala určovat jejich „divnost“ nebo

„normálnost“. To, co však máme k dispozici, jsou přístupy k našemu jednomu světu, k této skutečnosti. Jde tedy o výklad světa.

K jednomu světu (skutečnosti) máme nepřeborné množství výkladů, jak ho uchopit. Reflexí skutečnosti se zabývá lidstvo od počátků své existence (to ho mimo jiné činí lidstvem). Od uchopení světa mýtem až po jeho filozofické zkoumání. V současnosti máme širokou škálu výkladů, od obskurních po teoreticky poctivé. Bylo by nanejvýš pokrytecké se domnívat, že každé uchopení světa je stejně blízko jeho pravdě, stejně jako přiznávat každému výkladu stejnou relevanci, neboť skutečnost je jen jedna a snaha o její uchopení s sebou nese zápas o toto uchopení.

Téma je tedy v mé práci akcentováno ve vztahu mezi běžnými výklady světa a jednou zaujatou perspektivou, jedním jeho teoretickým uchopením, ke kterému se v této práci hlásím, tj. lacanovsko-žičkovská ontologie. Divnost se vyjevuje na základě zkoumání určitých oblastí, jako je realita nebo identita. Ve světle vrženém důkladným prozkoumáním skrze teoretické hledisko, které v práci zastávám, se určité obecně přijímané stereotypy ukáží jako iracionální, tedy „divné“. Stejně tak se však může jevit z hlediska těchto stereotypů „divná“ povaha skutečnosti, kterou zastírají.

V rámci této perspektivy naznačuji možnosti jejích interpretačních schopností ve výtvarném umění, které jsou demonstrovány na konkrétních příkladech uměleckých děl nebo uměleckých fenoménů, jako jsou ready mades, surrealistické objekty a moderní malba.

V práci jsou naznačena didaktická východiska z teoretické koncepce, jež nejsou myšlena jako souvislý oddělený výtvarný projekt, nýbrž vycházejí z jednotlivých částí práce jako paprsky, nestojí oddělena, nýbrž tvoří s teoretickým základem organický celek.

Součástí práce je rovněž výtvarné řešení, objekt, čerpající svůj koncept z teoretického podloží práce.

1. Postmoderní situace

Kulturní epocha, ve které se v současnosti nachází stav našeho světa, společnosti a myšlení, je nazývána epochou postmoderní. Tento pojem poprvé uvedl v život Jean Francoise Lyotard, který tento stav společnosti charakterizoval jako oproštění se od „velkých vyprávění“, od ambicí modernistických tendencí vyložit svět jako fungující celek a odhalit jeho „pravdu“. Naopak, Lyotard přitakává pluralitě namísto zaujetí jedné perspektivy. Nicméně z hlediska kritika a filozofa Frederica Jamesona spočívá postmodernismus především v nerovnoměrném vývoji starých a rodících se prvků. Jedná se o novou situaci v kultuře ve vztahu k pozdnímu stadiu kapitalismu, jež nejlépe charakterizuje přívlastek „konzumní“. Kulturní logika ekonomie poháněné touhou konzumentů je reflektována spektrulárními obrazy spojovanými s postmoderní kulturou. Televize, internet, reklama, filmy, to všechno vystupuje v jakémsi spleťtém proudu simulakárního charakteru, který v žádném případě nereflektuje skutečnost, přestože to ostentativně proklamuje. Tudíž vytváří virtuální realitu, za kterou se nic nenachází. Přestože se Jameson a Lyotard neshodnou na důsledcích postmodernismu, shodnou se na hybné síle postmoderního stavu, tj. permanentní „modernizace“ neboli neustálá transformace konzumace a výrobních prostředků, transportu a komunikace za účelem zisku. Z tohoto hlediska postmoderna poukazuje na rozsah globálních rozměrů, co se tohoto procesu týče. (Foster a kol., 2007, str. 596)

Postmodernismus na nás skrze svůj původní ušlechtilý plán nahradit břemeno „velkých vyprávění“ pluralitou pohledů políčil závažnou past: schizofrenii a úzkost. Naše vnímání skutečnosti tone v nespočetných úlomcích nekonzistentních obrazů (simulaker), v prostoru, kde plují zlomky nespojitelných pólů, kdy ani čas nelze vnímat kontinuálně. Pojmy nemají definované významy a vztah mezi věcmi podléhá permanentní proměně. *„Postmoderní krajina má tvář mediálních obrazů a simulaker, spletenců zdání a reality, a dokonce není nic než touto tvář, neboť pod ní není nic, žádná další významová vrstva. Jenže tato krajina je krajinou neviditelné hrůzy, kterou lze*

vyčíst jenom ze symptomů. Postmodernismus přinesl nejen osvobození od velkých vyprávění, ale i nové spoutání psychózou a úzkostí.“¹

Postmoderní charakter dnešní doby rovněž velmi trefně charakterizuje s kousavou ironií tvrzení sociologa Jana Kellera, že není náhoda, že výraz postmoderna či dokonce postmoderní společnost je dnes tak oblíben. „A nejde zdaleka jen o to, že pokud stojíte na pozicích postmoderny, můžete tvrdit naprosto cokoliv, přitom neříkat vůbec nic a zároveň zcela rozhodně konstatovat pravý opak toho, co tvrdíte.“² A opravdu, ve stavu, ve kterém není žádný pevný bod, o který by se dalo opřít, žádná perspektiva, která by nebyla narušována relativizací, kde pojmy nemají své jasně vymezené významy a lze je bez obtíží používat nepřesně, je každé naše tvrzení, text, nebo umělecké dílo a priori vystaveno více než kdy jindy hrozící dezinterpretaci. Nebezpečí neschopnosti dorozumět se v rámci různých kódů komunikace je právě v postmoderní epoše myšlení aktuální. Míšením pólů do nesourodé směsi, charakter roztržitosti nesouměřitelných úlomků reality a obrazů, které se za realitu vydávají, znesnadňují (někdy dokonce znemožňují) odhalování pravého smyslu a záměru informací.

Krystalizaci problému tohoto stavu můžeme mimo jiné spatřovat právě v současném výtvarném umění. Historici umění s oblibou využívají pojem „postmoderna“ ve vztahu ke konkrétní fázi uměleckého vývoje, respektive jako oblast umění, vedle které stojí oblasti další. Pro charakterizaci umění aktuálního je pak používán pojem „současné umění“, jež dokáže zahrnout veškerou současnou uměleckou tvorbu. I když je z hlediska uchopitelnosti výtvarného umění takové členění možná legitimní, je taktéž zavádějící. Implicitně naznačuje, že vymezení se vůči ryze postmoderním postupům ve výtvarném umění znamená možnost vyčlenění se z postmodernismu jako takového. To je však perspektiva umělé periodizace a strukturace fází uměleckého vývoje, která slouží

¹ HAUSER, Michael. Mácha a naše budoucnost. *Socialistický kruh* [online]. 2010 [cit. 2012-04-17]. Dostupné z: http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=417&Itemid=28

² KELLER, Jan. Naše postmoderní madame Bovary. *Právo: Salon*. 2010, č. 692

³ HAUSER, Michael. Mácha a naše budoucnost. *Socialistický kruh* [online]. 2010 [cit. 2012-04-17]. Dostupné

lepší orientaci, jelikož máme co dělat s obtížně uchopitelnou džunglí znaků a významů. Z hlediska myšlení, stavu společnosti, vezíme stále v postmodernismu. Proč? Protože jedna z charakteristik postmoderního stavu je neustálá proměna, pohyb ve smyslu „modernizace“, zakládající se na permanentním vymezování. Vezměme si kupříkladu počátky moderního umění (impresionisty), nebo avantgardu. Byli schopni činu, vymezení se vůči oficiálnímu proudu umění, byli odmítáni, ale díky věrnosti svým uměleckým vizím měli následovníky, kteří v nich spatřili progresivní prvek, „pravdu“, vyjevující se v jejich tvorbě. Můžeme zde spatřovat to, čemu Alain Badiou říká Pravda – Událost. Tedy čin, skrze který se vyjevuje sama univerzalita, jelikož nevyplývá z daného řádu a je legitimizován pouhou věrností této události. (Badiou, 2010) Následovníci jsou věrni události, jelikož zkrátka nemohou jinak. V současném postmoderním stavu je však jakékoliv vymezení se vůči němu a priori zahrnuto. Vymezení se, změna, stojí uprostřed tohoto světa, konstituuje ho. Dnes již není možné představit si cokoli, co by mohlo nějakým způsobem narušit současný umělecký prostor. Uměním může být vše, nebo jinak řečeno, šokovat (na základě nějaké kvalitativní změny, přístupu) již není možné. Z tohoto hlediska je umění stále zakotveno v postmoderně, ač se může snažit vymanit sebedůrazněji. Paradoxem tedy je, že právě tvrzení umění (nebo čehokoliv jiného), že není součástí postmoderny, nejbrilantněji charakterizuje postmoderní stav jako takový.

Podívejme se na současnou uměleckou produkci, kde je postmoderní zakotvenost patrná. Čeho jsme mohli být svědky na posledním ročníku Benátského Bienále (2011)? Vedle sebe jsou vystaveny odpadky, stroje, světla, zvuky, obrazy, instalace, fotografie, fiktivní dokumentární fragmenty, film, sochy, zmražená zvířata, neony, malby, text a různé kombinace toho všeho dohromady. Každé jednotlivé dílo je fragmentem, je střepem, úlomkem tvořícím fiktivní realitu, promlouvající k divákovi svým vlastním zakódovaným jazykem a záleží jen na náhodě, zda se divák ve své intuitivní interpretaci alespoň vzdáleně přiblíží intenci autora, nebo zda se zaplete v urputné snaze hledající narážky a kontextové aluze a skončí od ní na hony vzdálen. Jedinou jistotou mu je, že se to nikdy nedozví. Veškerá recepce děl probíhá ve smyslu: může to být tak a tak, nebo úplně

jinak, možná vše dohromady. Pluralita perspektiv, která neumožňuje ztotožnit se s dílem, přesně vystihuje postmoderní charakter současného umění. Zdálo by se, že ve stavu, kdy je jakékoliv vymezení přímo už začleněno do toho, vůči čemu se vymezuje, umění není schopno vykročit z bludného kruhu. Na takovou situaci naráží Milan Kundera ve svém románu *Nesmrtelnost*, když píše, že ručičky na ciferníku umění ukazují půlnoc. (Hauser, 2010)

Současný stav společenského vývoje (i myšlení a umění, který se na první pohled může leckomu jevit jako ideální, co se do rozmanitosti svobodných forem vyjádření i svobody obsahu týče) se na základě pojmenování principů, které ho konstituují, vyjeví jako stav psychózy a úzkosti. Je to stav šílenství a paradoxů. Je však vůbec možné vidět nějakou naději pro jeho překonání? Zřejmě ano, jelikož, jak píše filozof Michael Hauser: „...*modernismus a postmodernismus není pouhé označení po sobě jdoucích období, ale hlavně je to určitý kulturní vzorec, který vykazuje typické znaky a vlastnosti, takže na otázku, co přijde po postmodernismu, lze odpovědět, no přece nějaký nový modernismus. A v tom to je. Dnešní podoba kultury, vyvanutí subjektivity, smíšení vysokého a nízkého, rozpuštění vazeb a souvislostí, rozkouskování celku, imitace mrtvých stylů, pastiše a všechny tyhle věci nemusejí být nic konečného. Proč bychom měli být na konečné?*“³ Proto jedním z možných náznaků cesty z takového stavu je právě stanovisko svébytné subjektivity. Vzhledem k tomu je zapotřebí rehabilitovat takový pojem jako „subjekt“, autonomní existenci, která je schopna činu, existenci, jež dokáže zaujmout jen jedinou perspektivu a je schopna se s ní ztotožnit, aby mohla svitnout naděje, že tuto past budeme moci v budoucnu překonat.

³ HAUSER, Michael. Mácha a naše budoucnost. *Socialistický kruh* [online]. 2010 [cit. 2012-04-17]. Dostupné z: http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=417&Itemid=28

1.2 Didaktické východisko z postmoderního stavu

Výše charakterizovaná postmoderní situace naší společnosti a myšlení může být vhodnou inspirací pro výtvarnou tvorbu, která by chtěla nějakým způsobem tento současný stav zachytit, reflektovat, poukázat na něj. Vzhledem k jejímu charakteru se pro tento účel hodí kombinace různých technik plošného vyjádření, a to především koláže rozmanitých materiálů a malby, kresby, atd. Ta totiž dokáže poskytnout vhodné prostředky k vyjádření oněch vlastností, jako je nekonzistentnost, úlomkovitost, nesouměřitelnost, míšení různorodých prvků, neuchopitelnost, rozporuplná obsahovost. V konkrétním případě si lze představit koláže a kombinace využívající jako prostředků k vyjádření jednak skutečné materiály (různé látky, papíry, alobaly, fólie, různé druhy barvy, atd.), jednak takové prostředky, které už něco zprostředkovávají jako obrazy reality (časopisy, fotografie, noviny, staré knihy, reprodukce obrazů, atd.)

Výtvarným úkolem by pak bylo s pomocí uvedených bohatých prostředků vyjádřit podivnost současného postmoderního světa, klást důraz na vhodné vybírání prvků a jejich komponování na ploše tvrdého papíru či kartonu, který by mohl mít libovolné rozměry. (V podstatě by bylo nejlepším řešením, kdyby si každý student přinesl svůj vybraný formát kartonu, jelikož by v tomto úkolu bylo vhodné negeneralizovat velikost výtvorů jedním z předem určených standardních formátů. Studenti by se měli při své práci zamýšlet nad pojmy jako rozpor, nejednoznačnost, mnohoznačnost, směr, atd.)

Hodnocení by vycházelo z celkového působení výsledného díla, kompoziční rafinovanosti, napjetí mezi jednotlivými prvky, výtvarné přitažlivosti či odpudivosti (respektive fungování zamýšleného záměru), a podobně.

Výtvarné zadání by bylo vhodné spíše pro starší studenty středních škol vzhledem k poměrně vysoké náročnosti na pochopení. Samozřejmě by se dalo aplikovat i na mnohem mladší žáky, nicméně by se jim muselo výrazně přizpůsobit, co se obsahu týče, avšak práce se stejnými

formálními prostředky by pro ně byla jistě přínosem. Zadáni by však v takovém případě směřovalo spíše k rozvíjení představivosti než k reflexi skutečnosti. (Ve smyslu „představte si podivný svět...“)

Nicméně v primární verzi zadání, určené věkově starším studentům středních škol, by samotnému zadání měla ještě předcházet diskuze o samotném chápání pojmu postmoderna ve vztahu ke světu kolem nás.

2. Proč právě subjekt?

V umění poslední doby, stejně jako v didaktice výtvarné výchovy, působí velmi mocně diskurs opírající se o postmoderní filozofy, jako je Lyotard, Derrida, Foucault nebo Deleuze, tedy nejvýznamnější myslitele poststrukturalistické a postmoderní myšlenkové orientace. Ostatně na tomto teoretickém podloží staví povětšinou převážná část akademického světa, dá se zde hovořit o jakémisi hlavním teoretickém proudu. Komplikace však působí myšlení Jacqese Lacana přehodnocující freudovskou psychoanalýzu, které díky svému velice složitému a neucelenému obsahu, jenž je obtížně dostupný, vystupuje jako problematický moment. Je totiž běžně chápán jako poststrukturalistický filozof, nicméně jak ukázal Slavoj Žižek, který na zevrubné znalosti Lacanova díla vystavěl svá teoretická východiska, je to právě pravý subjekt, který vzniká na základě lacanovsky formulované ontologie. A jak bude zmíněno níže, je to právě subjekt, který se snaží poststrukturalisté tak vehementně popřít. Lacan tudíž není poststrukturalista, nýbrž psychoanalytický teoretik, který pouze využívá Saussurovo pojetí jazyka jako nástroje pro svébytný filozofický koncept. Proto v lacanovsko-žižkovském pojetí ontologie a teorii subjektu spatřuji východisko, které může přinést plodné teoretické impulzy pro myšlení v rámci umění, především pak didaktiky výtvarné výchovy. Neboť, jak píše Marie Fulková: *„Z věd přílehlých psychologii má silný vliv psychoterapie, v oblasti české výtvarné pedagogiky spíše jungovská, která se vyznačuje (zdánlivě) snadnější uchopitelností slovníku než freudovská klasika, ačkoliv vlivný diskurs umění prosazuje u interpretací současných děl lacanovská a postlacanovská interpretační východiska, ovlivněná původními revizemi Freuda. Tyto vlivy však zatím zůstávají na okraji, jistě také proto, že chybějí překlady původních textů a zpracování vazby na konstruktivistická východiska.“*⁴ Proto spatřuji jako přínos teoretickému podloží didaktiky výtvarné výchovy věnovat se právě lacanovsko-žižkovskému východisku teorie subjektu. Snažím se ji tvůrčím způsobem využívat pro uchopení výtvarných možností,

⁴ FULKOVÁ, Marie. *Diskurs umění a vzdělávání*. Jinočany: H&H, 2008. ISBN 978-80-7319-076-7, str. 45-46

didaktických výstupů a jako poskytnutí interpretačního nástroje rozšiřujícího psychoanalytické metody, které slouží významně v přístupu k umění od začátku dvacátého století až po současnost.

2.1 Subjekt

Abychom vůbec mohli postupovat směrem k vymezení pozice, kterou by bylo možno obhajovat, kterou by bylo možno v „zápasu“ o subjekt zaujmout, je potřeba naznačit alespoň elementární kontury pojmu subjekt. Je však velmi obtížné, ne-li nemožné, definovat uspokojivě subjekt jako pojem, jelikož právě zmíněný zápas o subjekt je mimo jiné zápasem o definici tohoto pojmu. Jelikož výše zmiňované přístupy se ne vždy snaží subjekt definitivně popřít, ale některé mu pouze přisuzují méněcenné vlastnosti nebo ho chtějí definovat jako něco, na čem příliš nezáleží, co je pouhým reliktem dávno překonaných filozofických systémů, je tudíž definice pojmu subjekt nejednoznačná a rozporuplná. Proto je na místě nejprve použít obecné elementární vymezení, které nám pomůže s pojmem subjekt nadále pracovat.

Subjekt jako obecný filozofický pojem znamenal původně jakoukoliv věc, která je nositelem určitých vlastností. Z toho vyplývá, že význam pojmu subjekt se v podstatě překrýval s pojmem substance. Pojem substance znamená podstatu, obsah nebo dokonce samotný pojem, to, co je samo v sobě, nositel vlastností (akcidentů). I zde však narazíme na různé uchopení tohoto pojmu, od Aristotelova pojetí substance jako podstaty, která je přítomna v každé věci a je vyjádřena souhrnem akcidentů, přes Descartův dualismus (res cogitans x res extensa), Spinozu, jenž chápe substanci jako jednotu, všeobsáhlost, jako to, „...co je samo v sobě a co je chápáno ze sebe sama“⁵ až po empirismus a pozitivismus, které substanci úplně popírají a zaměřují se pouze na zkoumání jevů, které jediné považují za relevantní realitu. Dále pak Kant chápal substanci jako

⁵ SOKOL, Jan. *Slovník filozofických pojmů*. Praha: Vyšehrad, 2007. ISBN 978-80-7021-884-6, str. 314

apriorní formu názoru, která určuje naše uchopování reality (to, jak se nám věci jeví). (Sokol, 2007, str. 314)

Subjekt se tedy ve shodě s pojmem substance chápal ve středověku (do 17. stol.) jako věc, tedy reálný předmět. Obrat přišel s Descartovým pojetím subjektu jako nositele vědomí, neboli sebevědomí, tzv. Já, a ve shodě se svou teorií dualismu ho postavil do protikladu k objektu. (Sokol, 2007, str. 314)

Moderní pojetí subjektivity tedy vychází z filozofické tradice tak, jak ji formulovali Descartes, Kant a Hegel. Nutno podotknout, že první, kdo se začal zabývat problematikou subjektu, byl sv. Augustin. Jeho pojetí se však na rozdíl od výše zmiňovaných filozofů opíralo o křesťanské vnímání světa, kdežto u Descarta započala neteistická formulace subjektu. Často kritizovaný problém je však ten, že toto pojetí v sobě nutně nese propast mezi subjektem a světem, kterou rozevřelo křesťanství, a která způsobuje disharmonii mezi oběma póly, jež byly ještě za dob archaických (antických) v harmonii. (Hauser, 2008, str. 159) Tato disharmonie byla ve středověku účinně překlenuta vírou v Boha, ovšem po její ztrátě začal moderní subjekt skrze svou nedůvěru k řádu bytí tíhnout k nihilismu. Tento pohyb vytykají kritikové subjektu především. Podle nich subjekt selhal, je proto potřeba se zaměřit na „objekt“, na svět, universum a stát se pouze součástí „vyššího“ celku a tím naplňovat „vyšší“ smysl.⁶

Je však opravdu možné vzdát se, popřít, nebo snad překonat subjekt? Nejprve je potřeba poukázat na oba extrémní póly pojetí subjektivity, které jsou vzhledem k jejich účinku neúnosné, totiž subjektivita absolutní (osvícenská) oproti úplné neexistenci subjektivity.

Subjekt jako „individuum“, nebo také (jak je chápán poststrukturalisty) jako centrováný subjekt, je nedělitelný, absolutní. Toto absolutní „Já“ myslí dokonale. Zdá se to jako ideální stav, „Já“ si plně uvědomuje sebe samu, má nad sebou plnou kontrolu a jedná podle své vůle. Tyto

⁶ V současné době nás v této souvislosti napadnou různá holistická hnutí ve stylu New age, módní spiritistické skupiny, které čerpají svou inspiraci z východního mysticismu a hysterie kolem „magického“ roku 2012.

„výhody“, které se zdají být absolutně pozitivní, však již v sobě obsahují destruktivní prvek. Problém nastává tehdy, pokud toto „Já“ ztratí vazbu vůči okolnímu objektivnímu světu, tedy když okolní svět přestane narušovat harmonii individua, které se stane autonomním. V tu chvíli přestane „individuu“ na objektivním světě záležet, jelikož je uzavřeno do svého subjektivního světa. Objektivní svět se tak stává pouhým nástrojem pro dosažení subjektivních cílů, což může vést i k destruktivní tendenci, protože subjektu na objektivním světě již nezáleží. Takto chápané pojetí subjektivity je sebezničující, jelikož objektivita přestává existovat úplně. To, co se zdá být jen „teoretický“ problém, v „praxi“ přináší katastrofy.⁷ Toto pojetí, které můžeme chápat jako osvícenské⁸, přináší destrukci podmínek pro existenci samotnou (životní prostředí, vykořisťování přírodních zdrojů), jelikož je subjektivita odpovědná výlučně sobě samé schopna tuto destrukci riskovat. Proto takové pojetí hrozí jejím sebezničením. (Ignoruje podmínky, ve kterých je zakotvena její vlastní existence.)

Monumentální autorita centrovaného subjektu, která se zrodila v rámci osvícenství, začala být zpochybňována vývojem myšlení, které stavělo na pokrocích a objevech mimo jiné empirických věd. Za převratné momenty v tomto obratu můžeme zmínit koperníkovský obrat, jehož principu jako východiska z teoretických rozporů využíval Immanuel Kant, dále důkaz přírodovědce Charlese Darwina, který ukázal, že člověk jakožto biologicky příbuzný druh primátů není oddělen od živočišné říše a nakonec Freudův objev nevědomí, který vyjevil vymaněnost podstatné části lidské psychiky z dosahu jejího vědomí. Především na základě těchto skutečností bylo možné decentrovat descartovský subjekt (cogito), jak tomu učinili poststrukturalisté.

Poststrukturalisté odmítnuli chápání subjektu vědomého sebe sama (cogita), svou teorii stavěli na neautonomnosti subjektu a decentrovali ho. V takovém pojetí je subjekt pouhou

⁷ Oddělení teorie od praxe je zde jen nástrojem pro lepší pochopení, teorie a praxe jsou dvě strany téže mince a v důsledném pojetí je nelze oddělovat.

⁸ O osvícenském projektu a jeho dialektickém pohybu podrobně viz:

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M.: *Dialektika osvícenství*, Praha: Oikoymenth, 2009. ISBN 978-80-7298-267-7

výslednicí vnějších sil, diskursů a struktur, které skrze něj promlouvají. Takový subjekt již není schopen determinovat sám sebe, nemá vlastní vůli a není svým vlastním pánem. Proto se v těchto teoriích přestává mluvit o subjektu jako takovém, ale začíná se spíše hovořit o subjektivizaci, která je však výsledkem nesubjektivních procesů. Je to pouhé vlákno v síti diskursů, soubor textů v kontextu, hlásná trouba ideologie nebo nevědomí, funkce jazyka.⁹

Jedná se tedy o opačný pól oproti descartovskému cogitu. Problém takové koncepce je však zřejmý. Pokud je subjekt pouhým vláknem v síti diskursů, neschopný jakékoliv autonomie, kde je prostor pro individuum, specifičnost, rozhodování, atd., pokud jsme všichni jen soubory textů v kontextu, zbaveny jakékoliv svobody nad sebou samými, jakýmiisi loutkami na konci ideologických nití, jejichž individualita spočívá v pouhém prožívání aktuálního dění, není takový stav existence bezútešný? V podstatě se dá přirovnat k říši přírodních zákonů, kde se veškeré organismy chovají podle předurčených vzorců, které se v evolučním vývoji jejich podmínek mění. Proto takové pojetí není pro člověka přijatelné, jelikož v něm subjektivita vůbec neexistuje, existuje pouze objektivno.

Oba póly tedy představují extrémní pozice, se kterými není možné souhlasit. Buďto je všechno podřízeno plnému subjektu, který je tak ničím neomezován, což ovšem může vést k destrukci podmínek, ve kterých nutně existuje, v opačném případě mu není přiznán žádný význam, takže vůbec neexistuje. Proto jedinou možností je oba extrémy odmítnout a hledat třetí východisko, tedy takové, kde bude subjektu přiděleno pole osobního, aby mohl vůbec existovat, a zároveň zabezpečit pole neosobního, aby měl kde existovat. Zastávat takové hledisko však rozhodně není v současné kritické teorii něco snadného, jelikož převládající akademické diskurzy subjekt programově popírají, jak popsal v parafrázi slavného Marxova textu Žižek. A to tak, že v postmoderním stavu společnosti jsme na akademické půdě svědky snahy o popření moderního subjektu.

⁹ Podrobný rozbor obou extrémních pozic pojetí subjektivity in: MYERS, Tony: *Slavoj Žižek*, Praha, Svoboda servis, 2008. ISBN 978-80-86320-54-0

Tato snaha je společná i jinak znesvářeným akademickým směrům. Obskurantní myšlení by chtělo nahradit karteziánský subjekt novým holistickým přístupem, postmoderní dekonstruktivismus vidí v subjektu pouhý diskursivní klam, pouhý účinek decentrovaného textového fungování. Vyznavači habermasovské teorie komunikace zase nahrazují monologickou subjektivitu diskursivní intersubjektivitou, heideggeriáni chtějí překonat hranici moderní subjektivity, jelikož podle nich ústí do zhoubného nihilismu. Kognitivní věda se zas snaží empiricky dokázat neexistenci moderního subjektu, hlubinná ekologie spatřuje v subjektivitě filozofický základ pro bezohledné vykořisťování přírody. Postmarxisté kritizují, že iluzorní svoboda subjektu stojí mimo třídní rozdělení společnosti, subjekt odmítají dokonce i feministky, které v descartovském bezpohlavním subjektu spatřují patriarchální princip. (Žižek, 2007, str. 5)

Kritika subjektu je stavěna na hledisku, že subjekt ponechán sám sobě ztrácí vazbu s řádem bytí, objektivnem, a stává se pouhým nihilistickým přívěskem, bezesmyslným přívěskem ekonomiky, techniky, administrativy,... Je však nasnadě položit si otázku: Opravdu subjekt selhal, nebo se pouze nenaplnil? *„Je-li tato kritika vyvolána rozhořčením nad tím, že člověk je tímto přívěskem a že vězí v nihilismu, je stejně tak oprávněné celou perspektivu otočit a říci, že tyto skutečnosti nesvědčí o selhání moderní subjektivity, nýbrž naopak o jejím nenaplnění: neztratila se dimenze světa, nýbrž naopak dimenze subjektu.“*¹⁰ Pro člověka, jenž ztratil svou subjektivitu, jsou veškeré zázraky přírody nebo velkolepá díla lidského ducha pouhým nudným opakováním téhož. Proto lze chápat nihilismus jako důsledek vyprázdnění subjektivity, respektive tak, že si svět subjektivitu přivlastnil, nikoliv jako důsledek podřízení se subjektivitě. Veškeré lidské hodnoty a vlastnosti jako myšlení, morálka, touha, představy, cit, vztah k ostatním lidem a k okolí jsou výsledkem vytvořeným kulturním průmyslem, směnným ziskem, reklamou, firmou nebo institucí ve které je jedinec zaměstnán, nikoliv autonomní subjektivitou. (Hauser, 2008, str. 160) Jsme tedy svědky rozsáhlé desubjektivizace, která je podepřena teoriemi společenských věd a filozofie.

¹⁰ HAUSER, Michael: *Prolegomena k filozofii současnosti*, Praha: Filosofia, 2008. ISBN 978-80-7007-270-7, str. 160

2.2 Podivnost světa, ve kterém existujeme

Na začátku této práce je charakterizován svět z hlediska celku, společnosti, jako současný stav, ve kterém se nacházíme, jenž byl nazván postmoderní a jehož jsme chtěli nechtě součástí. Když se na tento (naš) svět podíváme ze skromnějšího hlediska, z hlediska každodenní běžné činnosti jednotlivce, tak se nám jeví jako zcela známý, přirozený a normální. Připadáme si jako bytosti, které si plně uvědomují samy sebe, které mají nad sebou a svým jednáním kontrolu. Činnosti, kterým se věnujeme, když jsme v zaměstnání, ve škole nebo ve volném čase, nám taktéž připadají zcela normální a bezpečně známé. Především jsme si jisti naší identitou, jednak nezpochybnitelným pocitem, že jsme originální, jedineční, že někam patříme, ale rovněž především představou o naší fyzické podobě a charakteru osobnosti. Zkrátka o sobě a světě máme představu, která je neochvějně vybudovaná na skutečnostech, o nichž nepochybujeme či pochybujeme velmi zřídka. Pokud ovšem tento bezpečný svět podrobíme teoretickému zkoumání z hlediska subjektu, teprve tehdy se vyjeví podivnost jeho charakteru oproti tomu, jak ho vnímáme na běžné každodenní, ontické, úrovni. Paradoxem je však fakt, že to, co se jeví z perspektivy této úrovně jako podivné, je v podstatě pravé, ontologická tvář existence naší i našeho světa, ve kterém se vyskytujeme. Když tedy tuto existenci teoretickým zkoumáním demaskujeme, můžeme zaujmout hledisko existence pravé, ontologické, skrze které naše původně neochvějně představy o nás samých a našem světě ztratí zcela svoji bezpečnou jednoznačnost, normálnost a přirozenost. To, co se v takovém okamžiku jeví jako podivné, není však prvotní „normální“ ontická pozice, která je zpochybněna, nýbrž samotný vztah mezi oběma pozicemi, jelikož pojmy jako identita nebo skutečnost, jež měly na ontické, povrchní úrovni neochvějný charakter, se z hlediska pravé podstaty fungování existence

ukazují jako nestabilní a nahodilé. Abychom to pochopili, je třeba přejít k analýze ontologického přediava existence, a jak již bylo zmiňováno, je založená na lacanovské koncepci interpretované Slavojem Žižkem.

2.3 Imaginárno, Symbolično, Reálno

Na základě vyjasnění ontologické struktury tohoto pojetí budeme moci především pochopit podmínky pro vznik samotného subjektu. Tato struktura se skládá ze tří řádů. Jsou to Imaginárno, Symbolično a Reálno. Imaginárno lze chápat jako proces, na jehož principu vzniká naše identita. Podstata tohoto procesu spočívá ve ztotožnění se s obrazem, jednak svým vlastním (Lacanem je toto ztotožnění označeno jako „stadium zrcadla“), jednak s obrazem jiných lidí (otce, filmové celebrity, atd.) Toto ztotožnění formuje charakter osobnosti, celistvost Já, které je však nutně rozštěpeno na představu, kterou o sobě má, a skutečnou individuální podobu.

Řád Symbolična do sebe zahrnuje veškeré společenské struktury, od jazyka po zákon. Jsou v něm zahrnuty *všechny druhy a řetězce signifikantů (znaků v jejich označující funkci)*.¹¹ Je to neosobní rámec společnosti, do kterého je člověk paradoxně vepsán ještě dříve, než se vůbec narodí, tím, že dostane jméno, patří do určité rodiny, k určité etnické skupině, do určité socioekonomické vrstvy, atd. Symbolický řád je reprezentován „velkým Druhým“. Velký Druhý je například zákon, který je součástí symbolického řádu. Velký druhý však není jen neosobní instituce, je reprezentován individuálními osobami. V tomto

¹¹ ŽIŽEK, Slavoj: *Nepolapitelný subjekt. Chybějící střed politické ontologie*. Chomutov: Luboš Marek, 2007. ISBN 978-80-87127-02-5, str: 23

případě zákon reprezentuje soudce, tudíž se ve výkonu své profese stává velkým Druhým – je ztělesněním symbolického řádu.

Reálno je na jedné straně svět, než je rozdělen, zprostředkován jazykem (Symboličnem). Je to svět před tím, než je popsán, uchopen. Řád Reálna je těsně spojen s řádem Symbolična, jelikož Symbolično provádí do Reálna „řez“, rozděluje jej. Naše takzvaná „realita“ se skládá ze symbolických rámců, skrze které k Reálnu přistupujeme. Nemůžeme tudíž uchopit čisté Reálno, syrovou realitu, nejsme toho jednoduše schopni. Podstatné ve vztahu mezi Symboličnem a Reálnem je fakt, že nikdy zcela nelze symbolizovat Reálno bez zbytku. Vždy budou v symbolickém řádu vystupovat mezery, trhliny, skrze které Reálno narušuje Symbolično.¹²

2.3.1 Traumatická událost

Archetypálním vztahem mezi Symboličnem a Reálnem je traumatická událost. Je to ten moment, kdy se čisté Reálno vlamuje do symbolického řádu, jehož hladký chod takto narušuje. Pro tento případ nám poslouží příklad v podobě „vlčího muže“, Freudova nejslavnějšího pacienta. Tento pacient trpěl obsedantní obavou, že bude sežrán vlky. Skrze terapii se Freudovi podařilo zjistit, že byl ve věku dvou let nenadálým svědkem pohlavního styku svých rodičů.

V případě vlčího muže... byla ovšem příčinou traumatická scéna rodičovského koitu a trego – tato scéna byla ne – Symbolizovatelným jádrem, kolem něhož vířily všechny

¹² Na základě popisu tří řádů in ŽIŽEK, Slavoj: *Nepolapitelný subjekt. Chybějící střed politické ontologie*. Chomutov: Luboš Marek, 2007. ISBN 978-80-87127-02-5, str: 23

následující Symbolizace. Tato příčina po určitém časovém opoždění nejen projevila svou účinnost, ale stala se doslova traumatem – to znamená příčinou – opožděně: když se Vlčí muž ve dvou letech stal svědkem koitu a trego, nic traumatického tuto scénu neprovázelo; traumatické rysy získala až retrospektivně, ve spojení s pozdějším vývojem infantilních sexuálních teorií dítěte, když se stalo nemožným integrovat ji do nově vytvořeného horizontu narativizace-historizace-symbolizace.¹³

Podstatou tohoto příkladu je koncept traumatizace „opožděnosti“, který přesně postihuje vztah mezi symbolickým řádem a řádem Reálna. Jedná se totiž o to, že v momentě, když byl Freudův pacient konfrontován s čistým Reálnem, jež ztělesňoval pohlavní styk rodičů, neměl ještě pro daný výjev symbolický rámeček, tudíž ho nemohl „správně“ uchopit. To znamená, že ho tato zkušenost nijak nevyvedla z míry, nic pro něj neznamenala. Traumatický význam získala až zpětně, někdy v době, kdy byly pacientovi čtyři roky, a už získal jednoduché povědomí o sexualitě. V ten okamžik se absolvovaná zkušenost (vzpomínka) symbolizovala přesně ve smyslu, že situace Reálna byla uchopena skrze svůj symbolický rámeček. Byla však uchopena „nesprávně“, tudíž se stala příčinou fobie vůči vlkům. Freud po tomto zjištění pomohl pacientovi vytvořit nový symbolický rámeček, díky němuž bylo pacientovi umožněno uchopit svou vzpomínku již bez traumatického obsahu. (Myers, 2008, str. 33-34)

¹³ MYERS, Tony: *Slavoj Žižek*, Praha, Svoboda servis, 2008. ISBN 978-80-86320-54-0, str. 33-34

2.3.2 Traumatická událost a Avignonské slečny

Princip traumatické události může však fungovat i v konkrétním uměleckém díle. Obraz *Avignonské slečny* Pabla Piccasy je již takřka mýtem. Pro mnohé je to první projev moderního umění vůbec. Jedná se o jeden z „nejpropracovanějších“ obrazů, kterému Picasso věnoval při jeho promýšlení a přípravě veškerou energii. Pro objasnění souvislosti mezi tímto dílem a traumatickou událostí je potřeba uvědomit si podstatný fakt. Princip klasického narativního postupu, který byl používán ve studiích a přípravných kresbách (divák pouze přihlíží zvenčí na odehrávající se scénu), se zde radikálně změnil. Postavy na obraze nesdílejí společný prostor (jelikož vedle postavy stojící se vztyčenou paží jsou umístěny dvě další ženy, které však leží, i když jsou namalovány vertikálně), nekomunikují spolu, nýbrž se každá zvlášť vztahuje přímo k divákovi, který je tak vtažen do dění obrazu, stává se jeho součástí. Spojení obrazu s divákem je zároveň podtrženo stylovou rozrůzněností. (Foster a kol., 2007, str. 82)

Aplikace psychoanalytické perspektivy proto na *Avignonských slečnách* dobře funguje. Divák se ocitá v zajetí „primární scény“, tedy je vystaven brutálnímu pohledu prostitutek stejně, jako byl vystaven „vlčí muž“ pohledu vlků ve svých snech. Je tedy vystaven ataku, tzv. „návratu potlačeného“. Tento návrat se projevuje zdůrazněním „protikladné libidinální síly působící v samém aktu dívání...“¹⁴ Jde o to, že Picasso vyvrací „tradici žánru erotického umění, tradici, kterou Picasso dobře znal. (...) Tyto lehké pornografické scény (Degasovy monotypy, pozn. aut.) měly uspokojit voyeurství mužských heterosexuálních milovníků umění. Picasso tuto tradici vyvrací.“¹⁵ Bezpečné, zdánlivě nedotknutelné místo

¹⁴ FOSTER, Hal; a kol.: *Umění po roce 1900*, Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8, str. 82

¹⁵ Tamtéž



1. Pablo Picasso: *Avignonské slečny*, 1907
olej na plátně, 243,8 x 233,7 cm

diváka uspokojujícího se nad přitažlivými výjevy, se u Picassa stává nejistě, nebezpečné a traumatické. „Návrat potlačeného“ se vlamuje do symbolického rámce jako úzkost z kastrace, tedy jako „kastrovní komplex.“ Picasso „svým obrazem stvořil hlavu Medúzy.“¹⁶

2.4 Lacanovský rozštěpený subjekt

Pokud má být snaha o rehabilitaci subjektu úspěšná, je třeba se přiklonit k lacanovské teorii subjektu. Lacan totiž zakládá subjekt nikoliv na úplném sebevědomém „JÁ“ tak jako Descartes, nýbrž na jeho nevědomém základě, o které je sebevědomí opřeno. Lacanovskou teorii subjektu, která je co do formy neucelená a roztroušená po různých zaznamenaných přednáškách a spisech, formuloval jako teoretický celek Slavoj Žižek.

¹⁶ FOSTER, Hal; a kol.: *Umění po roce 1900*, Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8, str. 82

2.4.1 Teorie subjektu

Lacanovský subjekt je rozštěpen. Toto rozštěpení nastává v momentě vstupu do symbolického řádu. To znamená, že člověk od narození až do okamžiku, kdy vysloví první zvuk či vykoná první gesto, kterým vyjádří nějaký elementární pocit, je tzv. plným subjektem. Je ponořen do řádu Reálna. Tím, že se snaží vyjádřit svou dosavadní bezprostřednost zvukem (slovem), tedy zprostředkovává ji, stává se rozštěpeným subjektem. Je rozštěpen mezi bezprostřední pocit a jeho formulaci, která už je součástí symbolického řádu (jazyka). Pojmově se jedná o rozpor mezi *subjektem vypovídání* a *subjektem výpovědi*.¹⁷ Takto konstruovaný subjekt je nazýván jako prázdný - $\$$ (sujet barré).¹⁸ Subjekt vypovídání je chápán jako mezera v symbolickém řádu, jelikož vyrůstá z Reálna a nikdy nemůže být plně symbolizován, neboť jeho podstatná část uniká aktu sebereflexe. (Někdy nazýván jako subjekt nevědomí.)

Vědomý, jako individuum se chápající subjekt, je označován – S. Jedná se o subjekt, jenž je součástí, respektive je závislý na symbolickém řádu nebo na řádu Imaginárna. (Jako ve *stadiu zrcadla* – viz níže.) Tento subjekt S je nicméně neautonomní, jelikož svoji podobu přizpůsobuje druhým, především však „velkému Druhému“, který ztělesňuje symbolický řád. (Například soudce ztělesňuje zákon, který je součástí symbolického řádu. Nevystupuje tedy ve výkonu své činnosti za sebe sama, nýbrž je reprezentantem Symbolického.)

¹⁷ HAUSER, Michael. Slavoj Žižek v kostce. *Socialistický kruh* [online]. 2011 [cit. 2012-04-21]. Dostupné z: http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=460&Itemid=28

¹⁸ Všechny lacanovsko-žičkovské pojmy viz Příloha č. 2: Stručný slovník několika lacanovsko-žičkovských pojmů

Prázdný subjekt, tedy mezera v symbolickém řádu, neexistuje a priori, nýbrž vniká až se vstupem do Symbolična. Před vstupem do Symbolična prožíváme slast z plnosti, pre-symbolickou slast, takzvanou „jouissance“ (někdy překládáno jako slast – strast).

2.4.2 Fantasma

Tento prázdný subjekt se však vyplňuje fantasmatem, nemůže zůstat v symbolickém řádu prázdný. Fantasma má několik funkcí. Jednak skrze fantasma dokážeme potlačit ty mezery v symbolickém řádu, kterými na nás působí Reálno. Přímá konfrontace s realitou by byla nesnesitelná, traumatická, proto je zapotřebí fantasmatu. Například při vnímání druhého člověka vytěsňujeme jeho elementární biologické funkce, nepřistupujeme k němu jako ke shluku spletené organické hmoty, nýbrž skrze fantasma ho vnímáme jako ucelenou osobnost.

Další funkcí fantasmatu je vznik touhy. Touha není nic, co by primárně vycházelo z člověka samotného, nýbrž je vložena do člověka skrze symbolický řád. Nejlépe se tato teze dá ilustrovat na Freudově příkladu dcery, která jí koláč.

Fantasma Freudovy dcery není jen případem prostého naplnění touhy, kdy dcera chtěla jahodový koláč, a aby tuto svou touhu naplnila, vysnila si scénář, kde takový koláč jedla. Tím, o čem tu jde, není totiž její touha, nýbrž touha Druhého, v tomto případě touha jejich rodičů, která proniká touhou její. Když dříve jednou jedla s velkou chutí jahodový koláč, všimla si, s jakým potěšením rodiče zřejmě onu scénu s koláčem pozorují. Bylo tudíž jasné, co od ní rodiče chtějí – chtějí, aby hltala jahodový koláč. Její fantasma o tom, jak jí

jahodový koláč, byla tedy formou odpovědi na otázku „Che vuoi?“ či „Co ode mne rodiče chtějí?“¹⁹

Základní otázka pro vznik touhy je tedy „Co ode mne chce druhý / velký Druhý?“ (tj. ztělesnění Symbolična) Touha vzniká s odpovědí na tuto otázku. To znamená, že člověk touží dělat to, o čem předpokládá, že po něm chce druhý / velký Druhý. Vyplyvá z toho, že touha je tedy výsledkem interakce se symbolickým řádem, nikoliv něčeho, co by vycházelo z podstaty člověka, i když ji člověk díky fantasmatu za svou považuje, je s ní ztotožněn. Na základě touhy vzniká identita subjektu.

Fantasma je dále rámec, skrze který vidíme skutečnost. Poskytuje specifický, subjektivní náhled, určitou perspektivu. Jelikož je fantasma spjaté s touhou, jedná se o zau-



2. Hans Holbein: *Vyslanci*, 1533
olej na dřevě, 207 x 209,5 cm

3. Hans Holbein: *Vyslanci*, 1533
olej na dřevě, 207 x 209,5 cm
(detail z úhlu)

jaté hledisko. Jako příklad lze použít obraz německého renesančního malíře Hanse Holbeina *Vyslanci*. Při prvotní divákově recepci se jedná o zdánlivě nevinný portrét dvou vyslanců na dvoře Jindřicha VIII, na kterém se vyskytuje řada atributů renesanční učenosti. Dolní

¹⁹ MYERS, Tony: *Slavoj Žižek*, Praha, Svoboda servis, 2008. ISBN 978-80-86320-54-0, str. 96

části obrazu však prochází táhlá nespifikovaná skvrna. Při pohledu z určitého hlediska (úplně z pravé strany obrazu) se však skvrna vyjeví jako zřetelná lebka. Symbol v tomto okamžiku mění vnímání smyslu obrazu, neboť díky jeho rozpoznání přítomnosti vrhá na výčet pozemských statků na plátně stín pomíjivosti a marnosti. I když není zřetelnou součástí kompozice, v určitém momentě se stává rámcem, skrze který je vnímáno celé dílo. Přestože potom divák opustí zorné hledisko, ve kterém byl symbol patrný, význam díla je nadále na základě této zkušenosti pozměněný. Jedná se zde o dodatečné poznání, které diváka subjektivizuje, jelikož znemožňuje objektivní nezaujatý pohled.

Fantasma tedy není žádná nespoutaná imaginace nebo sled představ, ale je to, co tvoří identitu individua. Na základě fantasmatu jsou jednotliví lidé neopakovatelné a nenahraditelné osobnosti, jejich subjektivní hledisko nazírání reality je to, co je činí výjimečnými. Role člověka v symbolickém řádu může být vždy nahrazena, ale jeho fantasma je objektivně jedinečné.

Lacan označuje fantasma matematicko-logickým vzorcem $\$?a$, kdy $\$$ znamená výše zmiňovaný prázdný subjekt a $?a$ znamená „objet petit a“ (objekt malé a, kde „a“ vyjadřuje tzv. malého druhého) „Objet petit a“ lze také přeložit jako „předmět-příčina touhy“. Jedná se o zcela konkrétní běžný předmět nebo vlastnost, která začne vystupovat jako objekt touhy a tím vytvoří fantasma. Respektive lze říci, že je to jakési plátno, na které subjekt své fantasma promítá. Tento předmět označuje „prázdnost“, věc, kterou nelze vyjádřit (reprezentovat), která však vyvolává naši touhu. Jako příklad lze použít situaci, kdy se zamilujeme do druhého člověka. Nejsme schopni říci, proč ho milujeme, nicméně v něm spatřujeme onu věc, která zastupuje prázdnost, díky čemuž po něm můžeme toužit. Může to být například zakřivení úst nebo zvlnění vlasů.

2.4.3 Přejchod k činu

Jak již bylo řečeno, subjekt je tedy vyplněn fantasmatem, které sice ustanovuje naši identitu skrze touhu, jelikož však tato tuha vzniká jako odpověď na otázku „Co ode mne chce druhý?“, nejedná se o výsledek autonomního procesu, nýbrž se plný subjekt „*kvůli jeho fantasmatické výplni může chápat tak, že je to sedlina intersubjektivních procesů a na-konec účinek symbolických a mocenských struktur.*“²⁰ Proto se například člověk touží stát úspěšným podnikatelem nebo výkonným manažerem (nebo se za ně pokládá), jelikož jedná na výzvu velkého Druhého / symbolického řádu / systému.

Nicméně, jak říká Žižek i Lacan, fantasma se dá rozpustit nebo narušit. Lze učinit takzvané „překřížení fantasmatu“ (traversé du fantasme), které nás však zbaví vazby na symbolický řád a nastolí dimenzi radikální svobody. Toto překřížení lze učinit v aktu nazvaném „přejchod k činu“ (passage a l'acte). Tento akt činu se neopírá o velkého Druhého ani není nijak vázán k symbolickému řádu. (Jako je historická determinace nebo zákon.) Čin odkazuje pouze sám k sobě, má sebereferenční povahu. Účinky činu nemohou být pro individuum průhledné, jelikož neodpovídají jeho vědomím intencím. „*Subjekt není na výši svých činů.*“²¹ Čin je tedy nenadálá událost, která otřásá fantasmatickým rámcem a rozkládá ho. Subjekt si není plně vědom důvodů pro přechod k činu, nicméně jedná tak jak jedná, protože je bytostně přesvědčen, že nemůže jednat jinak.

²⁰ HAUSER, Michael. Slavoj Žižek v kostce. *Socialistický kruh* [online]. 2011 [cit. 2012-04-21]. Dostupné z: http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=460&Itemid=28

²¹ Tamtéž

2.4.4 Noc světa – dimenze Reálna

Po rozpuštění fantasmatického rámce se tedy plný subjekt S odstřihává od symbolického řádu, tím pádem se vyprazdňuje na $\$$ a dostává se do dimenze Reálna. Je to stav, kdy označující (signifikanty) přestávají platit a zbývá pouze čistokrevná realita bez svých symbolických forem, skrze které byla vnímána, do které je subjekt ponořen. Žižek tento stav připodobňuje k tomu, co Hegel nazýval jako Noc světa.

„Tato noc, nitro přírody, jež tu – čisté já – existuje ve fantasmagorických představách, je nocí všude kolem něho, v níž tu před ním náhle vyskočí zakrvácená hlava – tam zas jiné bílé přízračné zjevení, a právě tak rychle zmizí. Tuto noc zahlédneme, když se podíváme lidem do očí – do noci, která se stává děsivou.“²²

V tomto vyprázdněném stavu jevícím se jako šílenství, ponořen do Reálna, existuje subjekt teprve jako pravý subjekt, který není poután na symbolický řád. Je stažen do sebe a veškeré vazby s okolním světem jsou přetrhány, soudržný celek vnímaného světa je rozpadlý. Subjekt existuje jako prázdné místo, jako „*absolutní negativita*“²³, které se dá chápat jako pravé jádro subjektu. Ukazuje se tedy, že podstata subjektu je prázdná. Jak je již patrné, smysl činu není ani tak v činu samotném, jako v tom, že čin umožňuje vznik pravého subjektu v Reálnu.

Ponoření do Reálna (přechod šílenstvím) je však pouze dočasné, jelikož je dlouhodobě nesnesitelné a pro subjekt traumatické. Díky tomu, a na základě toho, že individuum existuje jako pravý subjekt, vniká prostor pro ustanovení (vznik) nového

²² MYERS, Tony: *Slavoj Žižek*, Praha, Svoboda servis, 2008. ISBN 978-80-86320-54-0, str. 42

²³ HAUSER, Michael. Slavoj Žižek v kostce. *Socialistický kruh* [online]. 2011 [cit. 2012-04-21]. Dostupné z: http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=460&Itemid=28

symbolického řádu, který vzniká jako „náhražková formace“²⁴. Jak je již zřejmé, individuum může existovat jako pravý subjekt pouze dočasně a je tedy otázkou, čím se jeho prázdné místo naplní. Stane se opět plným subjektem, který však bude pozměněn tím, že nějakou dobu existoval jako pravý subjekt, jelikož prošel dimenzí reálna? Bude mít jeho existence uvnitř symbolického řádu novou podobu? Na tyto otázky odpověď neznáme.

2.5 Didaktické východisko z podivnosti světa

Jak již bylo řečeno, to, co chápeme jako „běžný“ a „bezpečně známý“ svět, se s odhalením principu, na němž je založen (tedy zaujmutím takového hlediska, jakým je lacanovská koncepce tří řádů), ukáže jako podivný (nestálý, nahodilý a beze zbytku neuchopitelný). Výtvarný úkol inspirovaný touto teorií by se zakládal na uchopení předmětu v našem světě běžném, (jakémkoliv obyčejném předmětu), který by se stal základním prvkem pro utvoření „podivného světa“. Byl by vyňat ze svého běžného symbolického rámce a vsazen do prostoru, který by kolem něj žák vytvářel. Tedy na okamžik by vystupoval jako prasklina v Symboličnu, neboť by přestal vystupovat ve své původní funkci. Posléze by byl symbolizován v rámci nového „podivného světa“, který by byl onou výtvarnou prací. Jakožto základní konstitutivní prvek by měl výrazný vliv na výslednou podobu práce. Zadání takového úkolu by znělo následovně:

Vyberte si obyčejný, běžně používaný předmět (např. krabička od sirek) a použijte ho jako základní prvek pro utvoření „podivného světa“, jehož bude tento předmět součástí. Přitom promýšlejte zajímavé kompoziční vztahy, využívejte různých forem

²⁴ HAUSER, Michael. Slavoj Žižek v kostce. *Socialistický kruh* [online]. 2011 [cit. 2012-04-21]. Dostupné z: http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=460&Itemid=28

materiálu i různých typů spojování do organického celku, který bude ve výsledku chápán jako prostorový objekt. Všímejte si především charakteru a vlastností používaných materiálů a skrze ně využívejte přitažlivosti jejich kombinací (nebo odpudivosti).

Jako materiál k tvorbě se dá kromě onoho konkrétního vybraného předmětu použít bohatá škála od papírů, kartonů, dřeva, plastů, drátů, kovových částí, atd., zkrátka vše, co je k dispozici. Jako pojící materiál lze použít různé druhy lepidel, drátů, lepicích pásek, tavicí pistole, atd. Do materiálů je možné zasahovat i různými barvami, temperami, pastely, atd.

Hodnocení by pak vycházelo z kompoziční vyváženosti (nebo vyhraněnosti), respektive z nápaditosti a určité soudržnosti co do formy i obsahu. Práce by vzhledem k náročnosti co se týče práce s materiály i výtvarné představivosti byla určena spíše pro žáky patřící věkem na střední školy.

3. Co je to fetiš a jakou má funkci?

Předmět, ke kterému se upíná touha, je obecně chápán jako fetiš. V symbolickém řádu má však mnohem sofistikovanější funkci. Je takzvaným „*symptomem naruby*“.²⁵ Symptom je bodem, který narušuje klamavou skutečnost, průlom potlačované skutečnosti z nevědomí. Naproti tomu je fetiš ztělesněním klamu samotného, který funguje jako katalyzátor přijímání neúprosné pravdy. Když zemře člověku blízká osoba, člověk se snaží tuto nesnesitelnou událost vytěsnit, nicméně symptom ve svém návratu toto vytěsnění narušuje. Fetiš naopak funguje jako předmět, který dává člověku schopnost se ztrátou se plně racionálně vyrovnat. Člověk akceptuje smrt blízké osoby, avšak lpí na určitém předmětu osobu připomínající (osobní věc, šperk, atd.) Fetiš tedy popření události přímo ztělesňuje. Fetiš má tedy v životě velmi důležitou úlohu, neboť nám umožňuje vyrovnat se s tvrdými dopady reality. „*Fetišisté nejsou snílci, ztracení ve svých soukromých světech, jsou skrz na skrz „realisté“, schopní akceptovat věci tak, jak jsou — protože mají svůj fetiš, k němuž se mohou upnout, aby se tak mohli distancovat od dopadu reality v plné intenzitě.*“²⁶

V psychoanalýze má však fetiš význam náhražky mateřského falu, jelikož ztělesňuje popření „kastrace“. Podle Freuda je fetiš vždy náhražkou penisu, nikoliv však libovolného, nýbrž zcela konkrétního, zvláštního, jenž má velký význam v raných letech dětství, později se však ztrácí. Fetiš funguje jako jeho náhrada, chrání před jeho zánikem. Jedná se o to, že chlapec věří v pohlavní úd matky. Pozorováním však zjišťuje, že žena žádný penis nemá. Pokud je ovšem žena „vykastrována“, pak je ohroženo jeho vlastnictví penisu. (Je přesvědčen, že o něj může přijít, když matka může existovat bez něj.) Vznik fetíše chlapci

²⁵ ŽIŽEK, Slavoj: *Podkova nade dveřmi*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2009. ISBN 978-80-87108-10-9, str. 23

²⁶ Tamtéž

umožňuje víru v matčin úd zachovat a zároveň se jí vzdát. Fetiš je ochrana proti kastrační úzkosti.

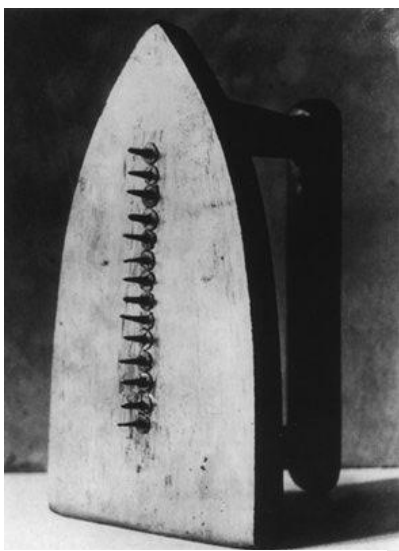
Je nasnadě očekávat, že pro vytvoření fetiše budou voleny takové objekty, které i jinak symbolizují falus (především tvarem). To se sice může stávat velmi často, nicméně jak ukazuje Freud, pro dosažení fetiše jsou spíše voleny takové objekty, které jsou výsledkem zastavení vzpomínky při traumatické ztrátě paměti. Tedy například poslední vjem před spatřením nepříjemného (bota, noha), kožešina a samet, fixují pohled na ochlupení genitálií, které předchází pohledu na vytoužený úd, spodní prádlo zase okamžiky svlékání před zjištěním traumatického.

Podstatné však je, jakým způsobem je fetiš konstruován. Především jde o to, že vzniká spojením dvou protikladných psychických sil: popřením a potvrzením. Fetiš jednak popírá kastraci, zároveň však potvrzuje její existenci. Fetiš vzniklý z rozporu velice dobře funguje. Postoj vyhovující přání i postoj vyhovující realitě existují v předmětu vedle sebe, aniž by docházelo k psychickým poruchám, které jsou při popírání reality nasnadě (psychóza). Jak ukážeme, surrealistické objekty byly převážně utvořené na principu rozporu v tomto kontextu. (Freud, 2007, str. 245-250)

3.1 Fetišistický princip a surrealistický objekt

Když se zaměříme na vývoj sochařství v první polovině 20. století, uvědomíme si skutečnost dvou výzev. Na první poukazuje objevení domorodých předmětů využívané primitivistickými umělci, druhou formuje zboží každodenní potřeby, jak je využíval ready made Marcela Duchampa. „*Přestože jsou oba zřetelně odlišné, tyto objekty obsahují nebo*

představují nějakou fetišistickou sílu.“²⁷ Zatímco domorodý artefakt je vytvořen za účelem magické a rituální činnosti, je antropomorfizován a má svou vlastní kultovní sílu, předmět komerční spotřeby, zboží, je fetišizován v ready made. Klasická analýza Karla Marxe ukazuje, jakým způsobem je ve zhodnocování zboží potlačen význam lidské práce a na základě dojmu, že hodnota zboží leží v něm samotném a nikoliv v lidské činnosti, a tento proces označuje jako „zbožní fetišismus“. Atraktivita domorodých předmětů spočívala v jejich odtržení od kapitalistické ekonomie výměny zboží, ready made zase provokovalo implicitní tezi, že přes svou obvyklou sebe přesahující přetvářku je moderní umění součástí tohoto principu směny, tedy vzniklo především proto, aby bylo prodáno. Surrealisté objevili v objektu další druh fetiše, a to fetiš sexuální. (Foster a kol., 2007, str. 250)



4. Man Ray, *Dar*, 1921
Železo, hřebíky, 17 x 10 x 11 cm

Surrealistický objekt je zřetelně odvozen od ready made, který se i přes své sexuální narážky snaží o vizuální netečnost, je „oddělen od subjektivity,“ „...aby mohl zpochybňovat ty nejhlubší buržoazní představy o subjektivním původu všeho umění.“²⁸ Objekt surrealistů je naopak nabit psychickou energií. Je symbolem přání, jak uvedl André Breton, tedy fetišem snažícím se ztělesnit touhu.

Takovým fetišem je dílo amerického dadaisty Mana Raye *Dar*. Jedná se o klasickou žehličku, která se běžně nahřívala na kamnech. Ray na její žehlicí plochu nalepil čtrnáct připínáčků a vystavil ji na své první výstavě v Paříži roku 1921. Tímto činem stvořil před-

²⁷ FOSTER, Hal; a kol.: *Umění po roce 1900*, Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8, str. 250

²⁸ Tamtéž

mět nabitý sadistickým nábojem, který ovšem i přes svou brutalitu uchovává dvojná-
 nost. Jednak se jedná o „dar“, už zde je naznačena dvojnáčnost všech darů obecně. Pře-
 devším však žehličku, která primárně uhlazuje, spojil s připínáčky, které drásají. Toho si
 však všimne i povrchní divák. Podstatnou dvojnáčností však je vztah žehlení a ženy (tedy
 činnost vyloženě ženská), který narušuje skutečnost, že hřebíky mají falický tvar a sama
 žehlička je falus. (Podtrhnutý postavením žehličky na zadní stranu.) Jedná se tedy o fetiš
 v jeho původním významu, tedy (jak definoval Freud) předmět, ve kterém se sbíhají kon-
 fliktní touhy. Zároveň jeho falická konotace odpovídá psychoanalytickému potlačení
 hrozby kastrace díky předmětu, který nahrazuje falus.

Úzkost z kastrace a fetišistická obrana proti ní je nejpatrněji přítomná v díle Alber-
 ta Giacomettiho. Jeho objekty chtějí buďto kastraci, definující pohlavní odlišnosti, suspen-



5. Alberto Giacometti: *Žena s podřezaným krkem*, 1932
 Bronz, 20,3 x 87,6 x 63,5

6. Alberto Giacometti: *Zavěšený míč*, 1931
 Sádra a kov, 61 x 36 x 33,5 cm

7. Alberto Giacometti: *Nepříjemný objekt*, 1931
 Dřevo, 15,6 x 49,1 x 11 cm

dovat (jako *Zavěšený míč*), jiný chce její popření uvěznit do fetiše (*Nepříjemný objekt*), další ji sadisticky trestá (*Žena s podřezaným krkem*). (Foster a kol., 2007, str. 251)

Giacometti byl schopen přeměnit onu psychickou dvojznačnost fetišismu na dvojznačnost symbolickou při vytváření objektů. Jeho návrh sedmi objektů *Objets mobiles et muets* (z nichž byly minimálně tři výše zmiňované objekty uskutečněny) odpovídá rozporu mezi touhou a zákazem. Jak jsme si již vysvětlili, vznik touhy je vázán na „objet petit a“ (předmět příčina touhy), nicméně místo předmětu zde jako příčina touhy rovněž vystupuje její překážka. „Objet petit a“ lze tedy chápat taktéž jako „překážka příčina touhy“. (Například po milované osobě toužíme nejvíce, když není v naší blízkosti přítomna. Tady je překážkou, která podmiňuje touhu, distance.) Lze to shrnout takto: pokud existuje překážka, existuje i touha, pokud překážku odstraníme, touha zanikne. V tomto smyslu funguje i princip, na jehož základě jsou vytvořeny *Objets mobiles et muets*. Vyvolávají představu věcí poháněných touhou, „záhadně živých“, ale umlčovaných represí. (Foster a kol., 2007, str. 252) Podtrhávají komplementární vztah mezi touhou a zákazem, proviněním a zákonem, příjemným a nepříjemným, který zakládá dvojznačnost nebo také rozpor těchto děl. Jako tvary vystupují „nepříjemně“, nýbrž jako fetiše zase „příjemně“. To, co můžeme konkrétně sledovat na *Nepříjemném objektu*, je, že z počátku vypadá téměř živě (jako embryo). Zároveň naznačuje asociativní řadu (penis, výkal, dítě...) „...analyzovaných Freudem jako předměty obávané ztráty.“²⁹ Přítomnost uvědomování si kastrace se zde vyskytuje v podobě nepříjemných hrotů, přitažlivost fetiše je propojena s nechutí vůči němu.

²⁹ FOSTER, Hal; a kol.: *Umění po roce 1900*, Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8, str. 252



8. Meret Oppenheimová: *Snídaně v kožešině*, 1936
 Kožešinou pokrytý šálek, podšálek a lžičce, 10,9 x 23,7 cm

Ideálním příkladem rozpornosti mezi přitažlivým a odpudivým, skloubené do fetišistického předmětu je objekt Meret Oppenheimové *Snídaně v kožešině*. Jedná se o slavný objekt šálku, talířku a lžičky obalených do kožešiny z čínské gazely, jehož název vymyslel André Bre-

ton jako poctu obrazu Édouarda Maneta *Snídaně v trávě* a románu Leopolda von Sacher-Masocha *Venus in furs*. Tento objekt chytře narušuje korektnost čajového obřadu skrze obscénní narážku na ochlupení ženských genitálií a zároveň orální erotismus. Freudovský fetiš je vystupňován do absurdna, takže se stává jakousi jeho karikaturou. Využívá exces k tomu, aby zaútočil na mužského diváka díky jeho vlastní maskulinní zaujatosti. „*V tomto dobře odvedeném vtipu cítíme radost z obrácené moci: Venuše v kožešině si užívá svých sadistických úkladů. Sadistická pozice, jak říká Freud, se může rychle proměnit ve svůj masochistický protějšek.*“³⁰



9. Meret Oppenheimová: *Ma Gouvernante – My Nurse – Mein Kindermädchen*, 1936
 Kov, papír, boty a provázek, 14 x 21 x 33 cm

Tento obrat můžeme dokonce sledovat v dalším objektu Oppenheimové *Ma Gouvernante – My Nurse – Mein Kindermädchen*, kde jsou bílé lodičky (klasický fetiš sám o sobě) převrácené a svázané provázkem. (Nutno podotknout, že tvar instalovaných dámských bot obsedantně připomíná ženské genitálie.) Jsou ovšem servírované na stříbrném podnose a ještě mají podpatky ozdobené pentlemi, tudíž diváka přesvědčují o zálibě

³⁰ FOSTER, Hal; a kol.: *Umění po roce 1900*, Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8, str. 253

v tomto podřadném postavení, ryzím potěšením z masochistické pozice. Tedy provokativně podsouvají otázku, zda vůdčím postavením v sadomasochistickém spojení není masochista.



10. Alberto Giacometti, *Neviditelný objekt (Ruce držící prázdnotu)*, 1934
Bronz, 153 x 32 x 29 cm

V roce 1936 začal být surrealisty ztvárňovaný fetiš klíšé. Umělci ladili svá díla záměrně podle Freudovy koncepce, což snižovalo jejich efekt. André Breton věřil, že každá touha má svůj vy-toužený předmět, který je jen potřeba nalézt. Jak již zde bylo ukázáno, podle Lacanovy koncepce (a Lacan byl přítelem surrealistů) není možné, aby touha byla naplněna v předmětu, jelikož s existencí předmětu touha mizí. Touha tudíž nemůže být nikdy uspokojena, jelikož její definicí je nedostatek. Z tohoto důvodu není surrealistický objekt možný, což většina surrealistů nikdy nepochopila, jelikož stále trvali na objevení objektu, který by byl adekvátní touze. Tento teoretický gordický uzel však dokázal rozetnout Giacometti

ve svém díle *Neviditelný objekt*. Ženská postava s nepřítomným pohledem tvaruje svými miskovitými dlaněmi nepřítomný „neviditelný objekt“. Tedy způsob, jakým Giacometti pojmal surrealistický objekt, není pouze vytvoření fetiše vyplňujícího nedostatek, nýbrž především zpředmětnění nedostatku samotného. Tedy paradox nalezeného objektu zní:

„ztracený objekt není nikdy nalezen, ale navždy hledán; je provždy náhražkou, je poháněn hledáním sebe sama.“³¹

Předložené kunsthistorické analýzy tedy jasně dokazují, že surrealistický objekt lze velmi dobře zasadit do teorie fantasmatu (konkrétně předmět příčina touhy), respektive jeho interpretace nejlépe funguje z hlediska psychoanalýzy zakotvené v lacanovské (a žižkovské) ontologické struktuře. Surrealistický objekt přesně našel to, v čem se s Lacanem a Žižekem teoreticky shoduje. „Objet petit a“ je metonymií prázdná.

3.2 Didaktické východisko ze surrealistického objektu

Jedním z možných (a předpokládám, že účinných) způsobů přiblížení koncepce (nejen) surrealistického objektu žákům by byl výtvarný úkol založen právě na podobném principu. Výtvarným problémem by bylo nalezení obyčejného běžně používaného předmětu, který by byl vhodnou kombinací s jiným předmětem (předměty) či nějakou povrchovou úpravou pozměněn tak, aby vyvolával protichůdné pocity. Například hladký předmět, „příjemný“ (jako příklad uveďme vajíčko) by byl kombinován s nějakým ostrým předmětem, „nepříjemným“ (např. ostnatým drátem, atd.)

Tato výtvarná etuda by neměla za cíl prohlubovat schopnosti žáků na úrovni výtvarných dovedností v pravém slova smyslu, ale především by měla naznačit cestu v přemýšlení o samotné tvorbě, respektive ukázat studentům, že důležitá je kromě výtvarných schopností jednotlivce taktéž schopnost vytvořit kvalitní koncept výsledného díla, že přemýšlení o vznikajícím díle je minimálně na stejné, ne-li na vyšší úrovni důležitosti, než

³¹ FOSTER, Hal; a kol.: *Umění po roce 1900*, Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8, str. 254

samotné vytváření díla (i když to se logicky případ od případu liší). Proto je v takovém úkolu složka vytváření úplně potlačena a originalita (význam) výsledné práce spočívá v práci s již předem vytvořenými (např. průmyslově) předměty. Proces tvorby se zde transformuje do práce s předměty, vhodného výběru vzhledem k zamýšlenému účinku, přitažlivé či odpudivé kombinace předmětů, zajímavost jejich spojení, atd.

Takovýto, co do materiálních podmínek poměrně nenáročný, úkol pomůže studentům pochopit, a některým dokonce osvojit si jeden z nevýznamnějších principů, na kterém je umění dvacátého i současného století vystavěno. Umělecký artefakt není určen pouze smyslovému přístupu, nýbrž rovněž přístupu, ve kterém musíme využívat naši intelektuální kapacitu, abychom měli šanci intenci autora a dílu samotnému porozumět.

Vzhledem k poměrně vysokým nárokům úkolu na myšlení studentů se tento typ zadání hodí spíše pro starší studenty (3. – 4. ročník středních škol nebo gymnázií). Vhodnější je pojmout úkol jako domácí práci, jelikož doma má každý žák k dispozici nepoměrně více předmětů, než ve škole.

4. Jak vzniká identita?

V aktuálním stavu, ve kterém se naše společnost nachází, můžeme sledovat tendenci, která by se dala nazvat „krizí identity“. Můžeme s jistotou tvrdit, že je tato krize způsobena charakterem vrcholícího globalizačního procesu, který byl zapříčiněn technologickým pokrokem a charakterem socioekonomického vzorce, jenž, aby vyhověl potřebám zvyšující se akumulace kapitálu, musí mít globální parametry. S krizí identity je rovněž spojena aktuální krize obecná, jež má kořeny v naplnění systémových limitů ekonomické povahy. S tímto procesem jde ruku v ruce frustrace z možnosti ztráty identity, která je přímo úměrná zvyšující se krizi. (Jak často slyšíme, že za krizi můžou imigranti, kteří nám berou práci, nebo Romové, kteří parazitují na systému zneužíváním sociálních dávek – tedy ti jiní, ti co mají jinou identitu. Nebo fráze typu „Cikáni stejně nikdy pracovat nebudou, už jsou holt takový, to se nedá změnit, mají to v sobě,“ atd.) Je to tudíž představa nějaké pevné, hluboce zakořeněné „identity“ (esence), která slouží jako moment vymezení se vůči jiným „identitám“ a také jako prostředek pro pofiderní výklady krize. Falešnost takového pojetí identity se dá dokázat analýzou vzniku identity a zasazením do kontextu lacanovsko-žičkovské ontologické struktury.

4.1 Stadium zrcadla

Klíčovou studií, která vrhá světlo na podivnost vzniku individua a jeho vztahu k světu (obecně realitě), na jeho vnímání světa samotného, ale především uvědomování si vlastního „já“ (identity), jejíž některých principů využívá rovněž praktické východisko mé práce, je Lacanova teorie stadia zrcadla. Teorie vychází ze zkoumání chování a psychic-

kých dispozic dítěte od okamžiku, kdy je schopno rozeznat svůj obraz v zrcadle, až do momentu, kdy se „zrcadlové já“ začne proměňovat v „sociální já“, tedy zhruba do 18 měsíců věku dítěte.

Momentem rozpoznání vlastního obrazu v zrcadle začíná dítě vyjadřovat gesta, jimiž zakouší vztah pohybů v obrazu (přijímaných za své) k okolnímu světu a poznává vztah mezi skutečnými objekty a virtuální skutečností konstruovanou jejich zrcadlovým odrazem. Nejvýznamnějším objektem je pochopitelně jeho vlastní tělo. Smysl, který Lacan dává této fázi lidského vývoje – stadiu zrcadla – má vedle psychoanalytického odhalení libidózního dynamismu pro nás nejdůležitější aspekt v tom, že odhaluje ontologickou strukturu našeho světa, který se nám v tomto světle vrženém na jeho ontologické tkanivo vyjeví jako mnohem podivnější, než jsme si běžně schopni připustit. Stadium zrcadla se dá zjednodušeně chápat jako proměna subjektu, ke které dochází, když se ztotožní se svým vlastním obrazem, tedy jako identifikace. Lacan pro takový obraz používá pojem „Imago“.

Stav, kdy se dítě (ještě závislé na kojení a zakotvené v motorické neschopnosti) ztotožní se svým vlastním obrazem, se dá nazvat „ideální já“. Je to moment, kdy „já“ krystalizuje v prvotní formě před tím, než je dialekticky identifikováno s druhým, než mu řeč obnovuje funkci subjektu v univerzální rovině. (Respektive než se stane součástí symbolického řádu.) Tato forma „já“ bude zároveň zakládat sekundární identifikace. Nejpodstatnější však je, že „já“ je tímto stavem navždy vřazeno do fiktivního pole (předtím, než začne být „já“ jakkoliv sociálně determinováno), které se bude nekonečně přibližovat subjektu, nicméně se s ním nikdy nepřekryje, jelikož „já“ zůstane provždy rozštěpeno mezi sebou a svým vlastním obrazem.

Podstatné na „imagu“ je forma (Gestalt), která se individuu zjevuje v uzavřených obrysech a převrácené symetrii (zrcadlovém odrazu), díky níž má individuum k dispozici celistvý obraz svého těla oproti nepříjemným počtům, které zakouší. Tyto tělesné pocity jsou vyvolávány neschopností plně kontrolovat a koordinovat pohyby svého těla. Tato neschopnost vyplývá ze skutečnosti, že člověk je oproti jiným živočišným druhům naroden „předčasně“. Lacan ji dokládá neúplností anatomického pyramidálního systému a určitými humorálními pozůstatky mateřského organismu. Účinek, který je u člověka vyvolán organickou nedostatečností jeho přírodní reality, jehož projevem stadium zrcadla je, se dá charakterizovat jako zajetí prostorem. Skrze funkci stadia zrcadla tedy pozorujeme abnormální případ fungování „imaga“, kterým je stanovení vztahu organismu k jeho realitě, nebo jinak řečeno vztahu vnitřního světa k vnějšímu. Tento vztah je narušen zmiňovanou předčasností narození člověka, mezerou, kterou naznačuje nezpůsobnost koordinace motoriky v rané fázi života.

Lacan pojímá stadium zrcadla jako drama, jehož vnitřní napětí směřuje od nedostatečnosti k předjímání, k pozdějšímu vytvoření identity subjektu (kterou Lacan nazývá zcizující), „(...) která bude svou rigidní strukturou poznamenávat celý jeho duševní vývoj.“³² Zároveň bude tato dynamika vytvářet fantasmata, jejichž sled povede od obrazu „rozparcelovaného těla až k určité formě celistvosti.“³³

Moment, v němž se završuje stadium zrcadla, kdy se „zrcadlové já“ stává „sociálním já“, započíná dialektický pohyb identifikací s imagem druhého, který poté spojuje „já“

³² LACAN, Jacques: Stadium zrcadla. *Socialistický kruh* [online]. 2011 [cit. 2012-05-03]. http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=484&Itemid=28

³³ Tamtéž

se sociálně vypracovanými pozicemi. Pro Lacana je tento moment důležitý, jelikož činí „veškeré lidské vědění závislým na zprostředkování touhou druhého.“³⁴

4.2 Identita z vnějšku

Stadium zrcadla je tedy hlavním konstitutivním procesem Imaginárna. Naše identita je formována na základě kombinace řádu Imaginárna a Symbolična. Tato kombinace vzniká se vstupem individua do symbolického řádu, tedy prvotním použitím jazyka. Předtím se formuje jen na základě Imaginárna. Podstatné je, že představa o sobě samém, tedy identita, nemůže být nikdy ustanovena dokonale, jelikož, jak bylo řečeno, subjekt je navždy rozštěpen mezi bezprostřední zakoušení vlastního „já“ a obrazem, se kterým se ztotožňuje. Tento obraz však nevychází jen ze zrcadlení těla, nýbrž i ze symbolického řádu. Proto se identita zakládá na ztotožnění se s druhým, matkou, otcem, popovou hvězdou nebo úspěšným podnikatelem. V podstatě se jedná o ztotožnění se s představou (obrazem), kterou o sobě individuum má.

Co se jeví na první pohled nejpodivněji je ovšem fakt, že tedy naše identita není nic, co by vycházelo z nás samých. Podstatou Lacanovy koncepce je především zaměření psychoanalytických postupů na vnějšek, jelikož, jak je již patrné z předešlého textu, identita se zakládá působením vnějších mechanismů. Podstatou individua tudíž není nic, je to prázdno. Je to výsledek ideologických procesů Velkého druhého.

³⁴ LACAN, Jacques: Stadium zrcadla. *Socialistický kruh* [online]. 2011 [cit. 2012-05-03]. http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=484&Itemid=28

Toto zjištění považuji za velice důležité, a to obzvláště v době, kdy jsme svědky mohutné akcentace individuality, identity, výjimečnosti. Jak dobře známé jsou nám reklamní slogany, které nás nabádají k zakoupením určitého produktu, díky němuž se máme stát ještě originálnějšími, výjimečnými, i přes zjevný rozpor masové distribuce konkrétního módního produktu.

Závažnější je pak identita jako prostředek zakládající přesvědčení o rasové, etnické či nacionální výjimečnosti, jako základ různých fundamentálních přesvědčení, jejichž nárůst můžeme díky současnému krizovému stavu ve společnosti pozorovat. Jak je však z analýzy identity patrné, jejich motivace je zcela falešná a iracionální.

Zároveň se jedná o mocný ideologický nástroj, jelikož se individua ztotožňují právě s takovými obrazy, které produkuje aktuální mocenský diskurs. Tedy například s obrazy bohatých manažerů, úspěšných podnikatelů, silných jedinců, kteří nepotřebují žádnou pomoc a jsou schopni se o sebe vždy postarat sami, atd.

Identita tedy není nic daného, předurčeného, nýbrž je to nahodilá konstelace (konstrukce) různých sil vycházejících z proměnlivého symbolického řádu. V podstatě to vyjadřuje tvrzení filozofa Josefa Fulky: *„Představa sobě podobného Já není ve skutečnosti ničím jiným než souhrnem projekčních vztahů, které mu ubírají jakoukoliv esenciální identitu, ať už jde o identitu rasovou, sexuální či třídní.“*³⁵

³⁵ FULKA, Josef.: Od interpelace k performativu. (Feminismus a konstrukce rodové identity). In BARŠA, P.: *Politika rodu a sexuální identity. Sborník prací Fakulty sociálních studií brněnské univerzity, Sociální studia*. Brno: Masarykova univerzita, 2002. ISBN 8021028343, 9788021028340, str. 276

4.3 Didaktické východisko z problematiky identity

V současném umění je problém identity velice aktuální, vybízí umělce k jeho zkoumání. Můžeme předpokládat, že tomu tak je na základě proměny, která se dá nazvat jako globalizační proces a s ním spojené výše zmiňované problémy. Jako vysoce inspirativní didaktické pojetí problematiky identity lze uvést projekt Šimona Brejchy *O identitě* (Fulková, 2008), který byl aplikován na základní škole Lyčkovo náměstí v Praze 8 v roce 2003 a o kterém napsala Marie Fulková, že „...bychom ho mohli označit za jedno z nejinspirativnějších uchopení tématu identity. Vyústil do procesů pozitivního „přeznačování“ a dal vznik živému, samostatnému dílu, u kterého už nelze rozlišit pedagogickou a uměleckou stránku. Je dílem i uměním v nejobecnějším a nejaktuálnějším slova smyslu.“³⁶

Projekt samotný kriticky zkoumá tradiční, konzervativní mechanismy ve výtvarné výchově, které odpovídají takovým mechanismům v instituci školského zařízení obecně. To, co zde Marie Fulková nazývá zkoumáním diskursivních mechanismů ustavování významů a jejich manifestaci v chování (Fulková, 2008), lze chápat z lacanovsko-žičkovského hlediska jako zkoumání mechanismů Velkého druhého, tedy symbolického řádu, který v tomto případě ztělesňuje vzdělávací instituce.

Jeden z konkrétních příkladů z projektu *O identitě* představuje *Manuál školního řádu*. Na základě inspirace dílem vystaveným v Rudolfinu v rámci výstavy čínské fotografie *Podivné nebe*, která představovala „manuál“ pro ideálního čínského obchodníka, vznikl umělecký a didaktický koncept, tzv. pozitivní a negativní vzory chování pro žáky. Spočívá ve výběru pasáží ze školního řádu, ve kterém byl podle autora projektu „...identifikován

³⁶ FULKOVÁ, Marie. *Diskurs umění a vzdělávání*. Jinočany: H&H, 2008. ISBN 978-80-7319-076-7, str. 293

>>klíčový obraz<<, >>znak<< či figura, kterou bylo možno vizualizovat.“³⁷ Využívá pro to převedení figury textu do jiného znakového systému, který je vzápětí „zarámován“, respektive vykrajuje dílčí úsek reality, se kterou je následně pracováno. „Zarámování“ je zde prováděno třemi způsoby: barevným papírovým rámem, jenž se stává součástí obrazu, rámem digitální fotografie samotné a rámem fotografie, která je zpracovávána v rámci počítačové úpravy. Přípravě fotografování předchází „manuál“ s pokyny, jenž má performativní podobu stejně jako řád instituce. (Fulková, 2008, str. 150):

„Domluv se s žáky, že jednoho dne přijdou do školy v jiném oblečení – jedna skupina v oblecích a šatech, druhá skupina v naprosto zničeném oblečení, v hadrech.

Jak se promění mé myšlení, vnímání sebe sama? Jak mě začnou vnímat ostatní? Jak budou reagovat učitelé? Jak spolužáci? Jak se při tom cítím?

Vyhledejte společně ve Školním řádu „klíčové obrazy“, které dobře charakterizují požadavky na žáky kladené / pořádek ve třídě, upravenost žáků, režim v šatnách, vztah k pomůckám.../

Nakomponujte „živé obrazy“, ilustrace školního řádu.

Vyfotografujte – nejlépe, když všechno organizují žáci sami, staň se pouze poradcem.

Stáhní fotografie do PC.

Upravte v PC / velikost, kontrasty, spojte s textem – úryvky

³⁷ Tamtéž, str. 149

Věnujte slavnostně řediteli školy.

Totéž proved' pro MÚ, policejní služebnu a pod...“³⁸

To, co zde můžeme sledovat, je ztotožnění se se Zákonem (v tomto případě se školním řádem), které funguje jako subverzivní prvek. Každý zákon či řád vyžaduje určitou míru odstup, aby mohl fungovat jako celek. Pokud však zrušíme tento odstup, integrita řádu se rozpadne. Jako dobrá ilustrace tohoto principu poslouží známá postava Švejka z Haškových románů. Švejk tím, že plní každý rozkaz svých nadřízených doslova, rozkládá řád vojenského systému a své nadřízené vytáčí do nepřítelů. Jeho genialita tkví právě v subverzivním potenciálu jeho chování, který by nikdy nemohl být dosažen, kdyby se vůči rozkazům vymezoval. Podobně budou vystupovat fotografie inscenované zcela přesně podle školního řádu. Naleptají jeho integritu, což odhalí implicitní principy, na kterých je vybudován. Tento pohled lze dokreslit tvrzením a otázkou Slavoj Žižka, že jest mylným předpokladem, že „...ironický odstup automaticky představuje subverzivní postoj. Co když je naopak převládajícím postojem dnešního „postideologického“ světa právě cynický odstup vůči veřejně sdíleným hodnotám? A co když tento odstup, na hony vzdálený tomu, aby jakkoli ohrožoval systém, představuje vrcholnou formu konformismu, protože normální fungování systému vyžaduje cynický odstup?“³⁹

Dalším příkladem výtvarného úkolu z projektu *O identitě* je projekt *Moje nejlepší vlastnosti*. Tato část se věnuje vnímání moci jazyka a obrazu jako konstitutivního prvku v sociálním prostředí, kde probíhá proces označování. (Fulková, 2008, str. 288)

³⁸ FULKOVÁ, Marie. *Diskurs umění a vzdělávání*. Jinočany: H&H, 2008. ISBN 978-80-7319-076-7, str. 152

³⁹ ŽIŽEK, Slavoj: *Podkova nade dveřmi*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2009. ISBN 978-80-87108-10-9, str. 65

Inspirací byla rovněž zmiňovaná výstava, konkrétně fotografie Čchiou C'ii *Interface*, na které byl vyobrazen otisk dřevěné destičky s čínskými znaky do lidské kůže. Neschopnost porozumět významu znaků vedl žáky s pedagogem k tomu, aby si položili otázku, co tak důležitého vedlo umělce k tomu, obtisknout si nějaký text do vlastního těla. „Co při tom cítil? Vnímal tento text intenzivněji? Je nějaký rozdíl, když mám ve své pokožce vytlačena banální slova nebo nějaké vznosné pravdy? Je něco, co by bylo dobré, abych měl vytlačeno ve své pokožce? Je něco, co by bylo tak důležité, aby i ostatní měli možnost si to přečíst na mém vlastním těle? Je rozdíl, když je to napsáno na mně nebo na papíře?“⁴⁰

Zadání znělo: „Nechť si děti vyberou slovo, které je pro ně důležité (motivace výběru záleží na tobě). My jsme se snažili nalézt naše nejlepší vlastnosti.

Nechť děti vyryjí toto slovo zrcadlově převrácené do kousku lina 5 x 5 cm, každá linka nechť je 2 mm široká a alespoň 1 mm hluboká.

Nechť žáci tlačí >>své slovo<< na část svého těla, dokud se neobtiskne. My jsme zvolili čelo.

Vyfoť a věnuj fotografii tomu, o kom si myslíš, že by měl znát tvé >>slovo<<, kdo by měl znát tvou nejlepší vlastnost.“⁴¹

Uchopení problematiky identity Šimonem Brejchou a jeho žáky tímto tvůrčím způsobem je přesně ideální způsob, jak žákům demonstrovat absenci jejího esenciálního základu. Na takovémto typu činnosti mají žáci nejlepší možnost pochopit, že identita je sociální konstrukt utvořen výslednicí vnějších sil, tedy že to není žádná danost.

⁴⁰ FULKOVÁ, Marie. *Diskurs umění a vzdělávání*. Jinočany: H&H, 2008. ISBN 978-80-7319-076-7, str. 289

⁴¹ Tamtéž

5. Ontologická struktura jako interpretační nástroj umění

Na základě pochopení vztahů mezi Imaginárnem, Symboličnem a Reálnem můžeme nahlédnout tvorbu autorů, jejichž díla se nějakým způsobem vztahují k jazyku a zakládají se na napětí mezi znakem obrazu (nebo objektu) a znakem jazykovým. Pro demonstraci takového přístupu jsem vybral dva autory, a to Reného Magritta a Marcela Duchampa.

5.1 Magritte



11. René Magritte: *Zrada obrazů*, 1929
Olej na plátně, 60 x 81 cm

Pojďme se tedy nyní podívat na tvorbu Reného Magritta, respektive na tu část, která se zabývá vztahem mezi předmětem, obrazem a názvem. Nejvýrazněji tuto problematiku reprezentuje obraz dýmky pojmenovaný *Zrada obrazů*. Obraz představuje realisticky, až banálně namalovanou dýmku na neutrálním pozadí, pod dýmku je však namalován nápis „*Ceci n'est pas une pipe*“, tedy „*Toto není dýmka*“. Při bližší analýze tohoto zdánlivě jednoduchého rozporu mezi objektem a popisem, který ho popírá, narazíme na slepou uličku. Prvotní dojem je rychle vystřídán úzkostí z neřešitelnosti vzniklého problému. Co označuje pojem „*toto*“? Pokud *toto* označuje namalovanou dýmku, tvrzení implicitně obsahuje, že *toto* je pouze obraz dýmky, nikoliv reálná dýmka. *Toto* ovšem může poukazovat na slovo „dýmka“ a potom se jedná o rozdílnou podobu slova a obrazu, jež oba zprostředkovávají předmět.

Další možností je autoreferenční funkce slova *toto*, které označuje samo sebe a deklaruje, že není dýmku. (Foster a kol., 2007, str. 213)

Je to však zároveň past, kterou Magritte rozevívá mezi symbolickým řádem a řádem reálna. Jím rozpoutaný konflikt v symbolickém řádu mezi slovem a obrazem poukazuje na vyšší úroveň konfliktu mezi reálným předmětem a jeho symbolickým uchopením. Naznačuje možnosti těchto uchopení, které však mohou být v rozporu, tím pádem jim reálný předmět uniká. Do pasti se chytá divák, který sleduje díky vyobrazenému rozporu nekonzistenci symbolického řádu a jeho neschopnost obsáhnout realitu beze zbytku.



12. René Magritte: *Klíč ke snům*, 1927
Olej na plátně, 38 x 53 cm

Dalším obrazem, kde je patrná interference uvnitř symbolického řádu, je „*Klíč ke snům*“. Plocha je rozdělena do čtyř stejných polí evokujících školní tabuli. Na každém poli je vyobrazen předmět: taška, kapesní nůž, list a houba a pod každým předmětem je

popisek namalovaný jako nápis křídou na tabuli. Problém nastává v momentě, kdy si divák uvědomí, že nápisy neodpovídají znázorněným předmětům. Tašce je přidělen nápis „Le ciel“ (nebe), kapesnímu noži L'oiseau (pták), list je nazván „La table“ (stůl), jen u houby nápis „L'éponge“ odpovídá obrazu. Chybná přiřazení jsou narušena v jediném případě, kdy obraz předmětu odpovídá slovu, jež ho označuje, což nutí diváka pátrat po nějakém systému přiřazování. (Klingsöhr-Leroyová, 2005, str. 62) Rozpor mezi jazykovým

systemem a ikonografickým systemem je umocněn konformním typem malby, který ho na první pohled zastírá. Obraz rovněž naráží na arbitrárnost znakového systému, v němž vztah mezi signifikantem a signifikátem nemá žádný vnitřní důvod a je tudíž nahodilý, konstituovaný konvencí. Slova ve znakovém systému odkazují jen k dalším slovům, jelikož znaky nemohou existovat v izolaci, ale jejich definice spočívá ve vymezení se vůči jiným znakům (kočka je kočka, protože to není pes, muž je muž, protože to není žena, dítě, atd.) Tudíž jsme v poznávání světa odkázáni na hranice jazyka, jsme od reálného izolování znakovým systemem. To znamená, že místo toho, aby slova reflektovala skutečnost, samu skutečnost vytvářejí. Obraz „*Klíč ke snům*“ sít signifikantů, ze které je složen symbolický řád, roztíná a vytváří tak prasklinu, skrze kterou je divák nucen přijmout fakt, že symbolický řád je v podstatě odsouzení, které nám brání poznat realitu takovou, jaká skutečně je, neboť se jakékoliv věci můžeme přiblížit pouze v míře vymezené nestabilitou a arbitrárností zákona signifikantu. Druhý fakt, na který tato mezera poukazuje, je nestabilita a proměnlivost symbolického řádu, z toho vyplývá, že symbolický řád tak, jak jej známe, není nikterak a priori ustanoven a jeho momentální podoba není nezbytně nutná.

5.2 Duchamp

Nestálost symbolického řádu lze velmi efektivně ilustrovat na díle Marcela Duchampa. To, co lze v tomto díle na první pohled spatřovat, je podle Vladimíra Papouška transmutace reality. (Papoušek, 2007) Od prvních příznaků tohoto principu v kresbě *Stojící mladý muž*, která spíše než muže představuje ženu v mužských šatech, je na této intenci stavěna celá Duchampova tvorba. V podstatě na základě rozevření rozporu mezi

vyobrazeným (ztvárněným) a pojmenovaným. To, o co podle Papouška Duchampovi jde, je zachytit realitu znepokojivou, mutující, jako řadu možností, ve které umělec hledá její nejzazší hranice. V *Aktu sestupujícím ze schodů* zase Duchamp zkoumá možnosti proměn reality, když zachycuje mechaniku pohybu a jeho fáze. Navíc je postava kromě variace možností pohybu také metaforou samotné proměňující se skutečnosti, tedy působí znepokojivě oproti Ballovu jezevčíkovi s rozkmitanými nožičkami. (Papoušek, 2007, s. 24)

To, co zde Papoušek nazývá transmutací reality, je ovšem přísně vzato přeměna symbolického řádu. Vzhledem k tomu, že čistou realitu (Reálno) nelze smysluplně uchopit bez symbolického rámce, to, co se zde mění, není Reálno, ale právě jeho uchopení. Nejvýrazněji je tendence přetvoření symbolického řádu přítomna v Duchampových ready made.

Revoluční transformace Symbolična se s příchodem ready made besprostředně dotýká celé instituce umění. Hotový výrobek, který je vzat ze svého běžného prostředí a vystaven jako umělecký předmět, ruší do té doby akceptovaný pohled na umění jako na něco, co je vždy výsledkem autorského procesu tvorby. Autorství je odsunuto a potlačeno, naopak to, co je autorsky zdůrazněno, je výběr a instalace předmětu. Tedy symbolický řád (v tomto případě konkrétně to, co je považováno za umění) je roztržen činem, který ho překračuje, v momentě, kdy je předmět zbaven své původní symbolické formy a umělec mu přisuzuje formu novou. Nemění se tedy předmět (v Reálnu je pisoár stále pisoárem), ale jeho uchopení skrze Symbolično.



13. Marcel Duchamp: *Fontána*, 1917 (replika z roku 1964)
ready made: porcelán, 36 x 48 x 61

To, co nám ukazuje „ready made“, tedy transformaci symbolického řádu, má však ještě jeden významný aspekt. Zpochybňuje hledisko přijímání uměleckých artefaktů, nazírání na umění, které je předem připraveno. Toto nazírání vytváří prostor galerie jakožto instituce, ve které se vystavené předměty chápou jako předměty umění. Res-

pektive galerijní prostor samotný se dá pochopit jako symbolická forma, skrze kterou jsou předměty vyskytující se v ní chápány jako umění. Paradoxní je, že Duchampův čin dal předpoklady k posílení potřeby mít instituci galerie (nebo deklaraci umělce) jako nástroje, který určuje (označuje) a hodnotí umění, přitom však jeho původní záměr byl takřka opačný. „Ready made“ byly dle Duchampa „založeny na reakci vizuální lhostejnosti, naprosté absenci dobrého nebo špatného vkusu, naprosté anestézie.“⁴² Jsem přesvědčen, že Duchampův záměr tedy spočíval ve snaze napadnout instituci autonomního umění, tedy přesně ono předporozumění, které divák potřebuje pro vnímání uměleckého díla jako uměleckého a rovněž jeho kvality, jelikož sám není schopen rozhodnout, což mu zprostředkovávají symbolické souřadnice galerijního prostoru. Vývoj, jenž se tímto činem započal a je plně rozvinut v současné době, však nerozpustil potřebu galerijního předporozumění (prostoru, ve kterém si je divák jist, že předložené artefakty jsou uměním), nýbrž v dialektickém pohybu do sebe tento čin vstřebal a sám se otočil v tom smyslu, že

⁴² FOSTER, Hal; a kol.: *Umění po roce 1900*, Praha: Slovarť, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8, str. 129

potřebu předporozumění v recepci uměleckých děl ještě prohloubil. Důkazem toho je současná produkce aktuálního umění, před kterou si je divák jist, že se jedná o umění, jen tehdy, pokud je galerijním prostorem či samotným umělcem tato skutečnost deklarována. (Totéž platí o hodnocení kvality umění, kterou není divák sto určit, dokud si nepřečte např. renomovanou kritiku.)

Tudíž z hlediska našeho ontologického systému, čin, který roztrhl symbolický řád, skrze který bylo do té doby umění uchopováno, se i s mezerou, kterou v Symboličnu vytvořil, stal znovu jeho součástí v momentě, když tuto mezeru Symbolický řád (velký Druhý, společnost) zahrnul do sebe. To znamená, že v následujícím vývoji chápání umění se stalo z hlediska instituce umění zcela legitimní, aby byl neautorský předmět označen někým za umělecký předmět a jako takový byl přijímán, respektive obecněji, označení čehokoliv za umění se stalo legitimní součástí umělecké produkce, aniž by rozevíralo činem mezeru v symbolickém řádu.

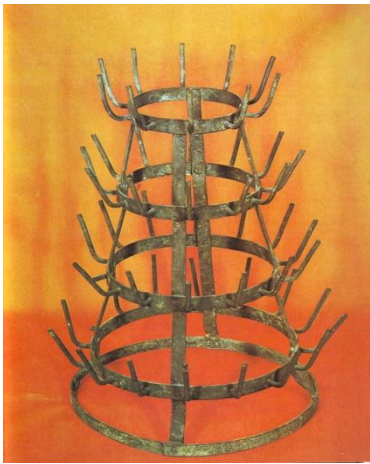
V podstatě to znamená nemožnost vymezení se vůči současné recepci umění (respektive vůči současnému umění vůbec) nějakým uměleckým činem, jelikož jakékoliv vymezení je konvencí, je již součástí Symbolična z hlediska instituce umění. Ať již se realizuje jakákoliv sebevíc šokující expozice, nemůže otřást Symbolickým řádem, pokud je legitimizován přístup, že cokoliv (ať už se jedná o předmět nebo činnost), co je za umění člověkem (umělcem) označeno, uměním je. V takovém případě již je takový přístup zahrnut do Symbolična/velkého Druhého/společenské substance.

Podstatný význam má však ještě jeden aspekt Duchampova díla, a to jeho jazyková část, respektive způsob, jakým svá díla pojmenovává. Jelikož, jak již bylo řečeno výše, to

důležité, co utváří symbolický řád, je jazyk. (Skrze který je v podstatě realita chápána.) Pokud si vezmeme jako příklad zmiňovaný slavný pisoár, uvědomíme si, že obrovský podíl na významu „ready made“, tedy na umělcem vybraném předmětu, který vytržením z jeho běžného symbolického rámce výrobních a kupních vztahů a překódováním symbolických souřadnic jeho přemístěním do galerijního prostoru, má jeho nominální složka, která toto překódování dotváří a podtrhává. Dovolím si tvrdit, že výběr názvu je v tomto případě stejně podstatný jako samotný výběr předmětu. Duchamp si totiž v roce 1914 poznamenal do svého zápisníku fragment: „*jakýsi výtvarný nominalismus*“⁴³ Podle kolektivu autorů Umění po roce 1900 dokonce sám Duchamp začal chápat pojmenování obrazu či objektu za stejně hodnotné, rovnocenné, samotnému tvoření uměleckého díla, což může dokládat dřívější Duchampova poznámka z roku 1913: „*Je možné tvořit díla, která nejsou uměleckými díly?*“⁴⁴ Pisoár má provokativní název „*Fontána*“, jenž samotný konotuje představu proudu tryskající vody. Ve spojení s pisoárem vytváří spleť asociací, která prvotní průzračnost spojenou s pojmem „fontána“ jaksí kontaminuje. Navíc je signován pseudonymem R. Mutt, což může být jednak aluze na slavného komiksového hrdinu (Foster a kol., 2007, str. 129), jednak anglické pojmenování pro kříženého psa, „voříška“. (Papoušek, 2007, str. 25) Osobně se přikláním spíše k Papouškově verzi, protože právě tato nenápadná aluze na „křížení“, mutaci, plně odpovídá intenci, kterou „*Fontána*“ sleduje, tedy zrušit ustálené konvenční hledisko na běžný typ objektu a navrhnou zcela jiné, přeměnit, transmutovat realitu, což přesněji řečeno znamená proměnit vztah symbolického řádu k předmětu ve zcela nový.

⁴³ FOSTER, Hal; a kol.: *Umění po roce 1900*, Praha: Slovarť, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8, str. 128

⁴⁴ Tamtéž



14. Marcel Duchamp: *Stojan na sušení lahví*, 1914
ready made: kov

Opačným směrem, ovšem s výsledným efektem založeným na podobném principu, směřuje „*Stojan na sušení lahví*“, který může vytrhnout ze svého symbolického rámce a přenesený do prostoru galerie evokovat abstraktní skulpturu, ovšem jeho nominální složka nás vyvádí z tohoto omylu právě tím, že poukazuje k jeho primárnímu symbolickému uchopení. Tedy rozpor, mezera v symbolickém řádu, je zde zdůrazněna právě přiznáním pravého původu spotřebního

předmětu, který je obsažen v jeho názvu.

6. Reflexe výtvarného východiska

Významnou součástí práce *Divný svět* je výtvarná realizace tématu. Rozhodl jsem se pracovat v prostoru, vznikl tedy objekt. Objekt nemá univerzální funkčnost, nýbrž součástí výtvarné realizace bude i instalace objektu v prostoru katedry výtvarné výchovy PedF UK, jež je podmíněna časem a místem, může tudíž vzniknout až těsně před obhajobou práce.

Finální řešení objektu je výsledkem dlouhotrvajícího procesu uchopování a promýšlení tématu, který s sebou přinesl mnoho možností cest, jimiž bylo možno se vydat, které se nicméně ve výtvarném východisku vyjevily jako slepé uličky. Tyto cesty nebyly ztrátou času a energie, jak by se mohlo na první pohled zdát, ale poskytly cenné zkušenosti, jejichž kvas pomohl vyústit ve výslednou podobu realizace. Ta se konstitovala na základě dlouhotrvajícího dialogu s vedoucím práce Mgr.A. Sedlákem, který poskytoval zpětnou interpretační vazbu.

Samotný objekt nese název *Já* a je koncipován tak, že není možný celý jeho potenciál zevrubně analyzovat, neboť koncept vychází z předpokladu interakce díla s divákem, který by byl důsledným odkrytím všech intencí výrazně ochuzen. Nelze vytvářet úplné předporozumění pro recepci objektu, protože by byla zdeformována možnost autonomního zaujetí hlediska v přístupu k objektu, díky čemuž by se koncept narušil. Proto se v reflexi objektu musí postupovat opatrně.

Objekt jest nahrubo zhotovenou černou skříňkou, jakýmsi podivným kusem nábytku, jež bude instalován do pomyslné výše hlavy modelového diváka. Skříňka je autorským výrobkem, nejedná se o již vyrobený převzatý předmět. Určité kontrastní napětí vzniká již

na první pohled mezi povrchem, vyhotovením skříňky a kovovými díly (jako jsou panty a madlo), které svým ostentativním leskem evokují určitou lacinost. V zápětí je divák konfrontován s faktem neuzavřenosti skříňky, se zvláštní mezerou, která nedává smysl. Ta může fungovat jako lákavá vstupenka k dalšímu „zkoumání“.

Černá skříňka zároveň konotuje určité „tajemství“. Něco uvnitř skrývá, něco se v ní musí nacházet. Vybízí ke zvědavosti a nutí diváka klást si otázky. Ty jsou ještě umocněny názvem díla – *Já* – který v sobě skrývá paradox dvojité vazby: „já“ znamená autora, který dílo stvořil, nebo diváka, který dílo vnímá a spojuje si ho s názvem?

Nasnadě jsou však další otázky. Pokud dílo představuje skříňku, lze ji otevřít? V objektu je obsažen určitý obecný rozpor, a to mezi řádem instituce (v galerii se nesmíme dotýkat uměleckých děl) a objektem samotným, který k otevření svoji formou vybízí. Jako příklad zde poslouží objekt Karla Nepraše *Račte točit!*, který svým názvem explicitně vybízí k manipulaci, ovšem v místě instalace je zároveň institucí galerie umístěná cedule, která manipulaci vzhledem k hodnotě díla zakazuje.⁴⁵

Objekt má vůči divákovi působit jako výzva, vybízí ho ke kladení si otázek, vyvolává řetězec asociací, nutí diváka přemýšlet.

⁴⁵ Na expozici moderního umění v Muzeu Kampa

6.1 Obrazová dokumentace výtvarné části a kresba budoucí instalace





Závěr

Práce si kladla za cíl svébytně uchopit zadání Divný svět, a to takovým způsobem, který by zpochybnil „běžné“, nekritické vnímání skutečnosti, jež se na základě tohoto uchopení vyjeví jako „divné“. Stejně tak se však může jevit toto uchopení „divné“ z pozice oné nereflektované skutečnosti. Vztah „divnost“ – „normálnost“ zde tedy funguje ambivalentně. Vyjevení „divnosti“ bylo docíleno zaměřením se jednak na určité „ožehavé“ oblasti, jako je např. identita, jednak na charakter celku (postmoderní stav společnosti), z hlediska ontologického systému filozofů Jacquese Lacana a Slavoj Žižka (Imaginárno, Symbolično, Reálno), který úzce souvisí s teorií subjektu.

Tento ontologický systém je dále využit jako interpretační nástroj na vybraných uměleckých dílech, slouží jako klíč k porozumění stěžejních specifických jevů ve vývoji výtvarného umění 20. století, např. ready made nebo surrealistický objekt. Práce může být rovněž chápána jako návod, jak využívat tuto interpretační metodu.

Práce naznačuje možná východiska v aplikaci tématu na výuku výtvarné výchovy a obsahuje rovněž výtvarné zpracování tématu – objekt, který bude instalován v prostoru katedry výtvarné výchovy PedF UK těsně před obhajobou práce, jež vychází z teoretického podloží tématu.

Seznam literatury

ADORNO, Theodor.; **HORKHEIMER**, Max.: *Dialektika osvícenství*, Praha: Oikoymenh, 2009. ISBN 978-80-7298-267-7

BADIOU, Alain: *Svatý Pavel. Zakladatel univerzalizmu*, Praha: Svoboda servis, 2010. ISBN 978-80-86320-64-9

DESCARTES, René: *Rozprava o metodě*, Praha: Svoboda, 1992. ISBN 80-205-0216-5

FOSTER, Hal; **BOIS**, Yve-Alain; **BUCHLOH** Benjamin; **KRAUSSOVÁ** Rosalind: *Umění po roce 1900*, Praha: Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-952-8

FREUD, Sigmund: *Spisy z let 1925-1931*, Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2007. ISBN 80-86123-23-5

FULKA, Josef.: *Od interpelace k performativu. (Feminismus a konstrukce rodové identity)*. In BARŠA, P.: *Politika rodu a sexuální identity. Sborník prací Fakulty sociálních studií brněnské univerzity, Sociální studia*, Brno: Masarykova univerzita, 2002. ISBN 8021028343, 9788021028340

FULKOVÁ, Marie. *Diskurs umění a vzdělávání*. Jinočany: H&H, 2008. ISBN 978-80-7319-076-7

HAUSER, Michael. Mácha a naše budoucnost. *Socialistický kruh* [online]. 2010 [cit. 2012-04-17]. Dostupné z: http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=417&Itemid=28

HAUSER, Michael: *Prolegomena k filozofii současnosti*, Praha: Filosofia, 2008. ISBN 978-80-7007-270-7

HAUSER, Michael. Slavoj Žižek v kostce. *Socialistický kruh* [online]. 2011 [cit. 2012-04-21]. Dostupné z: http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=460&Itemid=28

KELLER, Jan. Naše postmoderní madame Bovary. *Právo: Salon*. 2010, č. 692

KLINGSÖHR-LEROYOVÁ, Cathrin: *Surrealismus*. Praha: Slovart, 2005. ISBN 80-7209-656-7

LACAN, Jacques: Stadium zrcadla. *Socialistický kruh* [online]. 2011 [cit. 2012-05-03]. Dostupné z: http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=484&Itemid=28

MYERS, Tony: *Slavoj Žižek*, Praha: Svoboda servis, 2008. ISBN 978-80-86320-54-0

PAPOUŠEK, Vladimír: *Gravitace avantgard*. Praha: Akropolis, 2007. ISBN 978-80-86903-52-1

SOKOL, Jan. *Slovník filozofických pojmů*. Praha: Vyšehrad, 2007. ISBN 978-80-7021-884-6

ŽIŽEK, Slavoj: *Nepolapitelný subjekt. Chybějící střed politické ontologie*. Chomutov: Luboš Marek, 2007. ISBN 978-80-87127-02-5

ŽIŽEK, Slavoj: *Podkova nade dveřmi*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2009.
ISBN 978-80-87108-10-9

Seznam vyobrazení

1. Pablo Picasso: Avignonské slečny, 1907

olej na plátně, 243,8 x 233,7 cm

Zdroj: Euroskop.cz. [online]. [cit. 2012-06-19].

2. Hans Holbein: Vyslanci, 1533

olej na dřevě, 207 x 209,5 cm

Zdroj: Mediální proroci: Spontánní transmediální vyprávění o smrti. [online]. [cit. 2012-06-19].

3. Hans Holbein: Vyslanci, 1533

olej na dřevě, 207 x 209,5 cm

(detail z úhlu)

Zdroj: Mediální proroci: Spontánní transmediální vyprávění o smrti. [online]. [cit. 2012-06-19].

4. Man Ray: Dar, 1921

Železo, hřebíky, 17 x 10 x 11 cm

Man Ray << erin louise kelsey woodbrey smith. [online]. [cit. 2012-06-19].

5. Alberto Giacometti: Žena s podřezaným krkem, 1932

Bronz, 20,3 x 87,6 x 63,5

Zdroj: Alberto Giacometti - Woman with her Throat Cut.../SLANG KING. [online]. [cit. 2012-06-19].

6. Alberto Giacometti: Zavěšený míč, 1931

Sádra a kov, 61 x 36 x 33,5 cm

Zdroj: Alberto Giacometti - Stiftung. Alberto Giacometti - Stiftung [online]. [cit. 2012-05-13].

7. Alberto Giacometti: Nepříjemný objekt, 1931

Dřevo, 15,6 x 49,1 x 11 cm

Zdroj: MoMA's collection of erotic surrealism in latest exhibit. [Http://blog.lalaluxe.com](http://blog.lalaluxe.com) [online]. 2009 [cit. 2012-05-13].

8. Meret Oppenheimová: Snídaně v kožešině, 1936

Kožešinou pokrytý šálek, podšálek a lžice, 10,9 x 23,7 cm

Zdroj: The surrealist / Meret Oppenheim [online]. [cit. 2012-06-19].

9. Meret Oppenheimová: Ma Gouvernante – My Nurse – Mein Kindermädchen, 1936

Kov, papír, boty a provázek, 14 x 21 x 33 cm

Zdroj: Meret Oppenheim (1913 - 1985) - Find A Grave Memorial. [online]. [cit. 2012-06-19].

10. Alberto Giacometti: Neviditelný objekt (Ruce držící prázdnotu), 1934

Bronz, 153 x 32 x 29 cm

Zdroj: Artst's Choice: Vik Muniz, Rebus at the Museum of Modern Art / artcritical. [online]. [cit. 2012-06-19].

11. René Magritte: Zrada obrazů, 1929

Olej na plátně, 60 x 81 cm

Zdroj: Avante guardia!: René Magritte @ Wien. [online]. [cit. 2012-06-19].

22. René Magritte: Klíč ke snům, 1927

Olej na plátně, 38 x 53 cm

Zdroj: Magritte: Key To Dreams (1927) << Dreams and Art. [online]. [cit. 2012-06-19].

13. Marcel Duchamp: *Fontána*, 1917 (replika z roku 1964)

ready made: porcelán, 36 x 48 x 61

Zdroj: Duchamp's Fountain: The practical joke that launched an artistic revolution - Telegraph. [online]. [cit. 2012-06-19].

14. Marcel Duchamp: *Stojan na sušení lahví*, 1914

ready made: kov

Zdroj: 82.114.195.35 - /ProjektModerniUmeni/1.pol.20.stol/Dadaismus - obrázky/. [online]. [cit. 2012-06-19].

Seznam příloh

1. Výtvarný objekt „*Já*“
2. Stručný slovník několika lacanovsko-žičkovských pojmů
3. Úvod Slavoj Žižka v jeho knize *Nepolapitelný subjekt. Chybějící střed politické ontologie*

Zadání bakalářské práce

Univerzita Karlova v Praze
Katedra výtvarné výchovy

Pedagogická fakulta
Studijní rok: 2009/10

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

pro Dominika Formana

datum narození: 23. 1. 1989

obor studia: výtvarná výchova typ studia: dvouoborové bakalářské

adresa: U Průhonu 44, Praha 7, 170 00

V souladu s čl. 18 Pravidel pro organizaci studia Univerzity Karlovy v Praze
zadávám Vám bakalářskou práci na téma:

(název v českém jazyce) DIVNÝ SVĚT

(název v anglickém jazyce) CURIOUS WORLD

Pokyny pro zpracování:

Vytvořte práci vycházející z předpokladu různorodého chápání zadaného tématu, nebo již samotného titulu tématu. Mapujte téma a osobitě zpracujte v rámci slov „divný“ a „svět“. Všimněte si charakteristik divného světa v pozitivním i negativním smyslu, určitých elementů, které lidskou společnost posouvají na jinou úroveň.

Zaměřte se na určitý detail problému a věnujte mu přiměřenou pozornost s vědomím celku a kompaktnosti a komplexnosti práce. Čerpejte znalosti z literatury z filosofické, sociální, výtvarné oblasti, tyto podněty vhodně a organicky zapojte do své bakalářské práce. Použijte vlastních východisek jako svobodného kreativního vyjádření v teoretické i výtvarné části s nastíněným pohledem pro využití tématu v pedagogické praxi. Pro své výtvarné vyjádření máte možnost výběru ze širokého rejstříku multidisciplinární oblasti objektové tvorby.

Ľozsah textu (NS): 40

Rozsah výtvarných prací: soubor výtvarných objektů, instalace, která obsahově i formálně bude odpovídat finálnímu pojetí bakalářské práce. Součástí výtvarné práce bude prezentace postupu vzniku díla, dílčí naznačené cesty např. ve formě skic, modelů, fotografií apod. Přesné formální pojetí vznikne v průběhu průběžných konzultací s vedoucím a konzultanty práce.

Seznam odborné literatury:

- ADAMS, L. S.; Art and Psychoanalysis. New York: 1993.
BECKER, U.; Slovník symbolů. Praha: Portál, 2002.
BERGSON, H.; Filozofické eseje. Bratislava: 1970.
CASSIRER, E.; Filosofie symbolických forem II. Mytické myšlení. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 1997. ISBN 80-86005-11-9.
CÍLEK, V.; Krajiny vnější a vnitřní. Praha: 2002.
DEMPMSEYOVA, A.; Umělecké styly, školy a hnutí. Encyklopedický průvodce moderním uměním. Praha: Slovart 2002. ISBN 80-7209-402-5.
ECO, U.; O zrcadlech a jiné eseje. Praha: Mladá fronta, 2001.
ELIADE, M.; Mýty, sny a mystéria. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 1998. ISBN 80-86005-63-1
FEYNMAN, R. P.; O smyslu bytí. Praha: Argo, 2000.
FREUD, S.; O člověku a kultuře. Eseje. Praha: Odeon, 1990.
FROM, E.; Mýtus, sen a rituál. Praha: Aurora, 1999.
FUNDA, O. A.; Mezi vírou a racionalitou. 1. vyd. Brno: L. Marek, 2003, ISBN 80-86263-39-8.
CHALUPECKÝ, J.; Nové umění v Čechách. 1. vyd. Praha: H+H 1994, ISBN 80-85787-81-4.
KOUKOLÍK, F.; *Lidský mozek*. Praha: Portál, 2003.
LIPOVETSKY, G.; Říše pomíjivosti. Praha: Prostor, 2002.
MOKREJŠ, A.; Veřejnost: skutečnost - iluze - fikce. 1. vyd. Triton 2005. ISBN 80-7254-498-5.
NEUBAUER, Z.; Smysl a svět. Praha: Vize 97, 2001.
PATOČKA, J.; Platón: Přednášky z antické filosofie. 1. vyd. Praha: SPM, 1991. ISBN 80-04-25609-0.

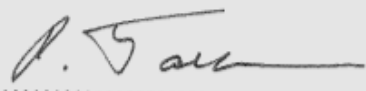
Vedoucí bakalářské práce: Mgr. A. Michal Sedlák

Konzultant: Mgr. J. Synecký


Datum zadání bakalářské práce: 8.3.2010

Termín odevzdání bakalářské práce: březen 2011

V Praze dne 8.3.2010


.....
Doc. PaedDr. Pavel Šamšula, CSc.
vedoucí katedry

Převzal –a zadání bakalářské práce:

 8.4.2010
.....

Příloha č. 2

Stručný slovník několika lacanovsko-žičkovských pojmů

Michael Hauser

le corps morcelé

Tj. ‚rozparcelované tělo‘. Podle Lacanovy teorie začíná vývoj identity subjektu stadiem zrcadla, kdy se jedinec ztotožňuje se svým obrazem v zrcadle (nebo s jinými osobami, tj. s imagem). Během této identifikace vznikají fantasmata různého druhu, které postupně získávají celistvost. Prvním fantasmatem je však obraz rozparcelovaného těla. Tento obraz se později ukazuje ve snech. V těchto snech dochází k ‚agresivní dezintegraci individua‘. Tělo se rozpojuje do údů a obrazů vnitřních orgánů, které nabývají svůj vlastní život. Viz Jacques Lacan, Stadium zrcadla jako to, co formuje funkci Já. In týž, Promluva a řeč v psychoanalýze. Přel. Jiří Pechar a kol.. Pro vnitřní potřebu pracovníků Filosofického ústavu AV ČR, s. 27

(malý) druhý/velký Druhý

Pozdní Lacan, jehož terminologii Žižek hojně využívá, rozlišuje dva pojmy ‚druhého‘, druhého (‚malého druhého‘), který představuje imaginárního druhého, tj. imago sebe sama nebo jiného člověka tak, jak vzniká ve stadiu zrcadla (srov. pozn. č. 30 ve třetí části knihy), a Druhého (‚velkého Druhého‘), které označuje buď symbolický řád (‚Symbolično‘) tak, jak je zakoušen subjektem (tj. představuje souhrn všech signifikantů, je to ‚trésor des signifiants‘, ‚pokladnice signifikantů‘) nebo je to jiný subjekt, pokud reprezentuje symbolický řád, a pak je to Druhý (např. soudce, který mluví jménem zákona)

extimace

Extimace (extimní) je Lacanův novotvar, který vznikl spojením slov ‚external‘ a ‚intimace‘ a znamená vnější nebo zvnějšněnou intimitu. Je to způsob, jímž je jádro subjektu mimo sebe. Příkladem je oční bulva. Ta umožňuje vidění, ale ji samotnou můžeme spatřit jenom v zrcadle, kde je mimo nás. Podobně je to u subjektu, který vždy tkví v určitém a jedinečném patření na realitu, ale toto jeho patření lze uchopit jenom v zrcadle reality. V jádru subjektu je tedy vždy něco vnějšího.

Imaginárno/Symbolično/Reálno

Žižek od pozdního Lacana přejímá rozlišení tří základních rovin, roviny Imaginárna, Symbolična a Reálna. Imaginárno označuje proces, jímž vzniká Já a naše identita. Podle Lacana tento proces probíhá tak, že přijímáme obrazy (imaga) sebe sama nebo jiných lidí a ztotožňujeme se s nimi. (Je to tzv. stadium zrcadla). Tento obraz na nás působí jako výzva, abychom se mu připojili. Tím získáváme smysl pro celistvost a formujeme svůj vlastní charakter. Já je však vždy rozštěpeno na obraz (imago), jehož chce dosáhnout, a skutečnou podobou jeho individuality. Symbolično zahrnuje všechny druhy a řetězce signifikantů (znaků v jejich označující funkci) od jazyka až po zákon. Je to neosobní rámec společnosti, ve kterém přijímáme své místo. Většina lidí je do něho vepsána dříve, než se narodí: dostává jméno, patří do nějaké rodiny, socio-ekonomické vrstvy, genderu, rasy...Symbolično tvoří značnou část toho, co nazýváme realitou. Reálno je to, co není začleněno do Symbolična, to, co nelze reprezentovat řádem signifikantů. Na Reálno lze pohlížet dvojím způsobem, buď je to svět tak, jak existuje před tím, než je vepsán do symbolického řádu (do jazyka), tj. věc ve své bezprostřední plnosti, anebo je to ‚zbytek‘ (Žižkem často označovaný jako ‚neviditelný zbytek‘), to, co po dokončení symbolizace zůstává mimo symbolický řád. Existence tohoto ‚zbytku‘ se pak projevuje tím, že v Symboličnu existuje nějaké prázdné místo. Toto prázdné místo je pak nutno zakrýt, aniž je narušen symbolický řád, a toto zakrývání je právě to, co má na starost ideologie. Symbolično a Reálno však na sebe vzájemně působí. Symbolično rozčleňuje a vymezuje (zprostředkovává) Reálno, Reálno pak vpadá do Symbolična především v podobě ‚traumatických setkání‘, tj. v podobě různých otřásajících událostí (jako je válka nebo revoluce) nebo ‚drsných skutečností‘ (jako je AIDS nebo smrt). Symbolično se pak pokouší tyto vpády Reálna různým způsobem symbolizovat. Mezi Symboličnem a Reálnem však nikdy nemůže vládnout plná harmonie. Žižek je někdy označován za filosofa Reálna

naddeterminace

‚Naddeterminace‘ neboli ‚strukturální příčina‘ u Althussera znamená, že společenský pohyb není bezprostředně určován (determinován) jedním základním rozporem, rozporem mezi produkčními vztahy a produkčními silami, nýbrž celou strukturou relativně svébytných a vzájemně rozporných společenských sfér s tím, že je to struktura s dominantou, tj. s hlavním rozporem. Je to vždy ten rozpor, který v dané fázi představuje motor sociálního a politického pohybu, např. ve Wallersteinově teorii světového systému by to byl rozpor mezi zeměmi centra a periferie. Co se však v dané fázi stává hlavním rozporem, však v poslední instanci nakonec vždy vyplyne z třídně uspořádaného produkčního procesu. Jak Althusser zdůrazňuje v post scriptu ke své stati "Ideo-

logie a ideologické státní aparáty“, reprodukci celé kapitalistické společenské struktury je nutno pojmát jako reprodukci vztahů mezi třídami, které jsou svou podstatou konfliktní, tj. reprodukce této struktury nakonec vždy reprodukuje třídní boj.

object petit a

Tj. objekt malé a. Je to Lacanův pojem, který má stejný význam jako objekt-příčina touhy. Je to předmět, který je vyčleněn z reality (ze souhrnu všech věcí) a začne vystupovat jako plátno, na které subjekt promítá svá fantasmata. Označuje ‚nicotu‘ nebo ‚prázdnou‘, věc, kterou nelze reprezentovat, ale která podpírá naši touhu. Je to např. ona zvláštní věc, kterou vidíme v druhém člověku, když se do něho zamilujeme. Podrobnější výklad viz Slavoj Žižek, *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press 1991, zvláště strany 3 nn., 94n. a 133n. nebo též, *The Metastases of Enjoyment: On Women and Causality*, London, Verso 2004 (2.vyd.), s. 177n.

point de capiton

Tj. přišití. Výraz ‚point de capiton‘ pochází od Lacana. Na jeho základě a rovněž na podkladě knihy Ernesto Laclau a Chantal Mouffové *Hegemony and Socialist Strategy* vytvořil Žižek svébytnou teorii ideologie. Ideologický prostor je tvořen nesoudržnými prvky, ‚plovoucími signifikanty‘, jejichž význam není určen předem. (Ekologie kupříkladu může spoléhat na zásah státu, který zabrání ekologické katastrofě, nebo může být socialistická a původ bezuzdného vykořisťování přírody spatřovat v tom, jaký je kapitalistický systém, nebo být konzervativní a kázat, že se musíme vrátit k rodné hroudě. ‚Přišití‘ znamená, že tyto volné ideologické prvky fixujeme, tj. učiníme je součástí nějakého systému významů. Srov. Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, London, New York, Verso, 1989, s. 87n. Dále pak též, *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, Massachusetts, London, MIT Press 1992, s. 88 a např. Tony Myers, Slavoj Žižek, London, New York, Routledge 2003, s. 64.

subjekt výpovědi/vypovídání

Žižek zde využívá Lacanovo rozlišení subjektu vypovídání (énonciation) a subjektu výpovědi (énoncé). Subjekt vypovídání je ‚já‘, jedinec, který něco vyslovuje, provádí výpověď a který je tím, o čem hovořím jako o svém ‚já‘. Subjekt výpovědi je ‚já‘, které označuje gramatický člen věty a které je užíváno všemi mluvčími bez rozdílu. Při použití tohoto abstraktního ‚já‘, tj. při vstupu do symbolického řádu, zůstává stranou mé ‚já‘ individuální a empirické. Mezi gramatickým ‚já‘ (sub-

jektem výpovědi, symbolickým subjektem) a individuálním ‚já‘ (subjektem vypovídání, reálným subjektem) je proto mezera.

jáský ideál/ideální já

U Freuda je třeba rozlišit ‚jáský ideál‘ (Ich-Ideal) a ‚dvojníka já‘, tj. ‚já v zrcadle‘. Zatímco první pojem je nositelem autority a později se u Freuda mění na Nadjá, onen ‚dvojník já‘ je východiskem Lacanova zkoumání stadia zrcadla. Lacan pak hovoří o ideálním já. To vzniká imaginární identifikací v raném období života, tj. identifikací s imagem sebe sama nebo jiného člověka ve stadiu zrcadla. Ideální já není podle Lacana rozhodně totožné s Nadjá.⁴⁶

⁴⁶ HAUSER, Michael: Stručný slovník několika lacanovsko-žičkovských pojmů. *Socialistický kruh* [online]. 2011 [cit. 2012-04-21]. Doslova převzato z: http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=181&Itemid=28

Příloha č. 3

Úvod Slavoj Žižka v jeho knize *Nepolapitelný subjekt. Chybějící střed politické ontologie*

Západním akademickým světem obchází strašidlo...

... strašidlo karteziánského subjektu. Ke svaté štvanci na toto strašidlo se spojily všechny akademické mocnosti: newageovský obskurant (který by „karteziánské paradigma“ nejraději nahradil novým holistickým přístupem) i postmoderní dekonstruktivista (pro kterého karteziánský subjekt představuje diskurzivní fikci, účinek decentrovaného textového mechanismu); habermasovský teoretik komunikace (prosazující přechod

od karteziánské monologické subjektivity k diskurzivní intersubjektivitě) i heideggerovský vyznavač myšlení bytí (zdůrazňující, že je zapotřebí 'překročit' obzor moderní subjektivity, která vyvrcholila dnešním zhoubným nihilismem); kognitivní vědec (který se snaží empiricky prokázat, že žádné jedinečné jeviště subjektivity neexistuje a je tu pouze démonická říše soupeřících sil) i hlubinný ekolog (obviňující karteziánský mechanický materialismus z toho, že vytvořil filosofické základy bezohledného vykořisťování přírody); kritický (post)marxista (hlásající, že iluzorní svoboda buržoazního myslícího subjektu stojí na třídním rozdělení společnosti) i feministka (trvajících na tom, že zdánlivě bezpohlavní *cogito je* ve skutečnosti mužský patriarchální útvar). Kde je akademický směr, který by nebyl svými protivníky vykřičen jako směr dosud jen málo odvrhující karteziánské dědictví a který by opět potupnou výtku karteziánské subjektivity nevetl ve tvář jak svým „radikálnějším“ kritikům, tak i svým „reakčním“ odpůrcům?

Z této skutečnosti vyplývá dvojí:

1. karteziánská subjektivita je nadále uznávána všemi akademickými mocnostmi za mocnou a stále živou intelektuální tradici.

2. je svrchovaný čas, aby přívrženci karteziánské subjektivity otevřeně před celým světem vyložili své názory, své cíle, své snahy a proti báhorkám o strašidle karteziánské subjektivity postavili filosofický manifest karteziánské subjektivity samé.⁴⁷

⁴⁷ ŽIŽEK, Slavoj: *Nepolapitelný subjekt. Chybějící střed politické ontologie*. Chomutov: Luboš Marek, 2007. ISBN 978-80-87127-02-5. Doslova převzato ze str. 5