

“The Conceptual Artwork (Radical Conceptualism in Fiction)”

Abstract

The article focuses on works of art which introduce their recipients into a situation that in relevant respects violates the standard applicability conditions of our conceptual apparatus or of other components of our cognitive equipment (such artworks are referred to as “radically conceptual”). Two cases are distinguished: (a) artworks whose bearers (texts, sounds, configurations of lines or colours, three-dimensional objects, situations, or events) are entities whose perception or interpretation produces an effect of the kind mentioned (such entities are labelled “extreme”) and (b) artworks which “merely” include the representation of such entities. Artworks of the former kind (labelled “rigidly conceptual”) are paradigmatically represented by the late prosaic works of Samuel Beckett. Several short stories by Jorge Luis Borges are presented as examples of artworks of the latter kind (that is, of radically but not rigidly conceptual). Examples of the radically conceptual function outside the sphere of art appear in certain well-known philosophical thought experiments.

Klíčová slova

konceptualismus – pojmový aparát – interpretace – umělecká funkce – vztah textu a díla

Keywords

conceptualism – conceptual apparatus – interpretation – artistic function – text/work relationship

Autor vede oddělení analytické filosofie na Filozofickém ústavu AV ČR, přednáší filosofii jazyka na Filozofické fakultě a na Fakultě humanitních studií UK v Praze.

kotatko@flu.cas.cz

1 V následujících úvahách se ostatně nebudu vázat na oblast výtvarného umění: právě naopak, po většinu času se budu (z dobrých důvodů) zdržovat mimo její rámec, na poli krásné literatury a filosofie.

2 Srov. Lucy R. LIPPARD, „Escape Attempts“, in: *eadem* (ed.), *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley – Los Angeles: University of California Press 1997, s. vii: „Conceptual art, for me, means work in which the idea is paramount and the material form is secondary, lightweight, ephemeral, unpretentious, cheap and/or ‚dematerialized.‘“ Na internetových stránkách Tate Collection se (v „Glosáři“) konceptuální umění vymezuje takto: „Conceptual artists do not set out to make a painting or a sculpture and then fit their ideas to that existing form. Instead they think beyond the limits of those traditional media, and then work out their concept or idea in whatever materials and whatever form is appropriate. They were thus giving the concept priority over the traditional media.“ *Tate Glossary*, heslo „Conceptual Art“, <http://www.tate.org.uk/collections/glossary/definition.jsp?entryId=73> (cit. 20. 8. 2011). Roli termínu „*idea*“ či „*concept or idea*“ v těchto vymezeních přejímá v mé formulaci specifitější termín „koncept umělecké funkce“.

UMĚLECKÉ DÍLO KONCEPTUÁLNÍ (RADIKÁLNÍ KONCEPTUALISMUS V LITERATUŘE) PETR KOŤÁTKO

V této stati nabídnu čtenáři ke kritickému posouzení dvojí definici termínu „konceptualismus“. Obojí se bude lišit od způsobu, jakým se tento termín užívá v teorii výtvarného umění, ve výtvarné kritice a v galerijní praxi. **1** V této sféře, chápu-li to správně, lze *konceptuální umělecké dílo* obecně vymezit vztahem funkce a média (čímž myslím matérii díla a techniky jejího zpracování): funkce je lhostejná vůči médiu, a to do té míry, že samotný popis identifikující funkci (a obecně: jakákoli forma „zveřejnění“ konceptu umělecké funkce) platí jako plnohodnotný způsob, jak ji uvést do chodu. **2** Východiskem následujících úvah nebude alternativní charakteristika vztahu funkce a média, ale vymezení specifické umělecké funkce, která má, jak věřím, stejně průkazný nárok na označení „konceptuální“: jejím základem je (dosti robustní) způsob, jakým dílo zasahuje náš konceptuální aparát. Toto vymezení bude obsahem definice *radikálně konceptuálního díla* v příští kapitole. V samotném závěru pak navrhnou další radikalizaci tohoto pojmu tím, že ho zesílím novou restrikcí: bude se týkat způsobu naplnění umělecké funkce a jejím výsledkem bude vymezení *rigidně konceptuálního díla*. Cílem je zachytit co nejpřesněji ten způsob interakce

mezi uměním a naším konceptuálním aparátem, který pokládám za nejproduktivnější.

|.

Konceptualismus v úzkém (radikálním) smyslu: pokus o definici

Tady je ohlášené omezení ve sféře funkce: budou mě zajímat výkony a díla, jejichž funkce je *konceptuální* v tom radikálním smyslu, že atakuje náš pojmový aparát a další složky naší kognitivní (případně praktické) výbavy. Místo aby jen spouštěla naše kognitivní mechanismy a poskytla jim příležitost k uplatnění, zasahuje do jejich chodu, brání jim, aby se rozeběhly navyklym způsobem, případně přepíná jejich možnosti, a tak odkrývá jejich meze. Nadále budu termín „konceptuální“ užívat v tomto zúženém smyslu (ve smyslu *radikálního konceptualismu*): výkony a díla, o nichž budu mluvit, tedy budou *konceptuální* ne s ohledem na vztah mezi funkcí a médiem (viz úvod), ale i s ohledem na specifickou („konceptuální“) povahu samotné funkce. Tu lze obecně vymezit takto:

Radikálně konceptuální dílo

- /1/ staví svého příjemce (vnímatele výtvarného objektu, čtenáře literárního textu, návštěvníka divadelního představení, posluchače hudební produkce) do situace, která vystavuje zatěžkávací zkoušku jeho pojmový aparát nebo vjemová schémata nebo zafixované způsoby vyhodnocování zkušenosti nebo interpretační návyky, případně vzorce vnějšího chování: alespoň některá z těchto složek naší kognitivní, případně praktické výbavy se zde (to jest: při vnímání a interpretaci této situace a v naší reakci na ni) nemůže uplatnit navyklym způsobem;
- /2/ účinkem (hlavním – ne nutně jediným), na nějž aspiruje dílo, je právě zakoušení této mezní či

3 Tento prožitek může mít řadu podob: pocit diskontinuity (například tam, kde situace vyžaduje náhlou změnu nastavení kognitivního aparátu), pocit tlaku či pnutí, jemuž jsou pojmová či vjemová schémata vystavena při uplatnění mimo sféru své běžné aplikability nebo při hromadění rozporů, pocit ztráty pevné půdy tam, kde kognitivní aparát nenachází oporu pro své uplatnění, pocit zahlcení jeho kapacity zkušenostní látkou, nebo naopak pocit, že aparát pracuje naprázdno, pocit vyvíjení úsilí (intelektuální energie) při překonávání překážky, a naopak pocit uvolnění (například tam, kde látka vzpirající se určitým kognitivním operacím se při změně zorného úhlu náhle podvolí), pocit balancování na hranicích aplikability dvou neslučitelných pojmů atd.

4 Text Borgesovy povídky i původní studie na menardovské téma obsahuje kniha Karel CÍSAŘ – Petr KOŤÁTKO (eds.), *Text a dílo. Případ Menard*, Praha: Filosofía 2004. V anglické verzi (přinášející obměněný soubor textů): Karel CÍSAŘ – Petr KOŤÁTKO – Martin POKORNÝ – Marcelo SABATES (eds.), *Text and Work. The Menard Case*, Amsterdam: Rodopi 2011.

kritické situace, případně její racionální reflexe.**3** Chcete-li v definici garantovat *umělecký status* díla, které navozuje uvedenou situaci a směřuje k uvedenému účinku, a jste-li přesvědčeni o existenci zvláštní *metafunkce* (sjednocující funkce propůjčující smysl všem funkcím nižšího řádu), která vyčleňuje umění mezi všemi ostatními sférami činnosti, měli byste připojit další podmínku:

/3*/ funkcí navození tohoto prožitku (viz /2/) není samoučelné uspokojení nebo frustrace nebo vytvoření (či potlačení) praktického návyku; a funkcí vyvolání případné reflexe (viz též /2/) není získání teoretického poznatku (jako u vědeckého experimentu), nýbrž...

Na prázdném místě pak bude charakteristika funkce, která podle vaší teorie zakládá uměleckou povahu díla. Otevřeně říkám, že v této věci nemám žádný návrh: nejsem si dokonce jistý, že klauzule /3*/ může být smysluplně završena a že by nějaká její verze měla být součástí každé definice uměleckého díla (nebo okruhu či typu uměleckých děl), která aspiruje na úplnost.

||.

(Radikálně) konceptuální literární výkon: Borges

Příjemcem, jehož poznávací výbava je vystavena tlaku či zátěži uvedené v definici (bod /1/), může být vnímatel výtvarného objektu, čtenář literárního textu, divák dramatického kusu, posluchač hudební skladby. Tady je příklad z krásné literatury, který vyvolal široký ohlas mezi filozofy, literárními teoretiky a estetiky. V Borgesově povídce *Autor Quijota Pierre Menard* se líčí pozoruhodný literární projekt provinčního intelektuála téhož jména.**4** Záměrem, který si Pierre Menard předsevzal, je vytvořit *text*, který bude slovo po slovu identický s textem Cervantesova *Dona Quijota*, ale díky

svému zakotvení v jiných společenských poměrech (v kulturní a politické situaci dvacátých let dvacátého století) bude nositelem radikálně odlišného *literárního díla*. Borgesův vypravěč poukazuje na řadu takových rozdílů, já se zmíním jen o třech:

5 Koho by přesto zajímaly, najde je (mimo jiné) ve stati Petr KOŤÁTKO, „Text, dílo, interpretace. K implikacím Menardova případu“, in: CÍŠAR – KOŤÁTKO, *Text a dílo*, s. 171–196.

/a/ V Menardově *Quijotovi* funguje španělština počátku sedmnáctého století jako archaismus – což je kvalita, která významně vstupuje do literární konstrukce díla. V případě Cervantesova *Quijota* je tentýž jazyk (v tomto ohledu) bezpříznakový: jde prostě o jazyk autorovy doby. Totéž se týká volby místa a času.

/b/ V Menardově románu rozpoznáváme mezitextové odkazy, které by bylo anachronické vkládat do Cervantesova *Quijota*, například k romantické literatuře devatenáctého století, k uměleckým či politickým manifestům počátku dvacátého století atd.; a samozřejmě, klíčový odkaz, který Cervantesův *Quijote* (přes všechny případy autoreference) zahrnovat nemohl – odkaz k Cervantesovu *Quijotovi* jako zásadnímu dílu západní literatury se staletou interpretační tradicí.

/c/ Do interpretace dějů a promluv, které líčí vypravěč Menardova *Quijota*, zasahují postoje, které by bylo anachronické promítat do Cervantesova *Quijota*: například chválu vojenských ctností, kterou pronáší *Quijote*, když porovnává vojenství a vědu (ve známém monologu z kap. XXXVIII prvního dílu), bychom měli číst doslovně, je-li součástí díla vysloužilého žoldnéře z doby španělských výbojů – zatímco v románu napsaném v atmosféře pacifismu po první světové válečné apokalypse nabývají tatáž slova ostře ironického smyslu.

Detaily nejsou podstatné: 5 jde o povahu Menardova projektu. Jeho uskutečnění není o nic snadnější a o nic méně tvůrčí než Cervantesův literární výkon. Menardův záměr nelze naplnit prostým opsáním Cervantesova

6 Jak konstatovali Jakub Stejskal a Václav Magid (v diskusi na konferenci „Důsledky konceptualismu“), uskutečnění Menardových plánů není podmínkou fungování jeho projektu. Samotný popis projektu v Borgesově textu je účinnou výzvou našemu intuitivnímu pojmu literárního díla a našemu „přirozenému“ interpretačnímu postoji: dokladem je ohlas Borgesovy povídky v literární teorii a estetice. Koneckonců, v závěru povídky se nám pod titulem „nové umění četby“ nabízí obecně dostupný způsob, jak dosahovat „menardovského efektu“ bez Menardova literárního výkonu: číst *Dona Quijota*, jako by byl napsán po první světové válce, číst *Odysseu*, jako by byla napsána za Augustových časů atd. Menardův projekt (jak ho popisuje Borgesův vypravěč) tak splňuje současné kritérium konceptuálnosti zmíněné v úvodu (srov. zvl. pozn. 2) a naši definici radikálně konceptuálního díla.

textu, případně úpravou nějakého výtisku Cervantesova *Quijota* (přepsáním jména autora a roku prvního vydání). Menard sám vidí svůj úkol jinak: zkonstruovat původní literární projekt zakotvený intelektuálně, emocionálně, morálně, esteticky atd. ve druhém desetiletí dvacátého století a dovést ho (to jest detailně ho vypracovat) do podoby završeného románu – jehož text bude ovšem identický s textem Cervantesova *Quijota*. Toto vypracování mělo – jak čteme u Borgese – podobu tisíců stran poznámek plných variant, škrťů, metodických komentářů atd. Tato práce přesáhla autorovy síly a nebyla nikdy završena: Menard dokončil jen fragment svého *Quijota* a všechny přípravné texty spálil: zůstalo tedy jen svědectví Borgesova vypravěče o jejich existenci a o projektu, který se v nich měl naplnit.

Předpokládejme ale, že projekt *byl* naplněn⁶ a zkusme pohlédnout na výsledek jako na *konceptuální umělecké dílo*. Vyvstává otázka, co všechno patří mezi složky tohoto díla. Pro větší názornost si ji postavme taktó: jaké exponáty by měla zahrnovat výstava, na níž by bylo Menardovo dílo předvedeno jako (složité strukturovaný) vizuální objekt? Tady je můj seznam:

/a/ Výsledný rukopis Menardova *Quijota*.

/b/ Fascikl přípravných textů.

/c/ Výtisk prvního vydání Cervantesova *Quijota*.

(Všechny písemnosti jsou samozřejmě volně dostupné k listování: návštěvník se tak může mimo jiné přesvědčit namátkově o tom, že Menardův a Cervantesův text jsou typově identické.)

/d/ Objekty, které by (jako *pars pro toto*) zastupovaly společenské poměry či situace, v nichž vznikl první a druhý *Quijote* – přesněji řečeno ty jejich parametry, jejichž vzájemný kontrast činí z obou románů zásadně rozdílná díla. Případně výklad, který by verbálně plnil stejnou funkci.

Podstatné je, že *text* Menardova *Quijota* je zde jen jedním z exponátů: prezentací Menardova *Quijota* jako *literárního díla* je až soubor všech předmětů ze seznamu. Tento soubor může zároveň sloužit jako vizualizace konceptuálního vztahu mezi textem a dílem: je to demonstrace faktu, že *text* není výlučným nositelem díla ani dostačující bází jeho interpretace. Jinými slovy: identifikovat *text* ještě neznamená identifikovat dílo, a proto jedno nemůže být totožné s druhým, jak tvrdí tzv. textualisté.⁷

To je radikální výzva našemu přirozenému (naivnímu) pohledu na věc, v němž nám literární dílo splývá s *textem*, tak jako nám výtvarné dílo splývá s výtvarným objektem nebo hudební dílo s jeho provedením či partiturou. Zkouška, které nás vystavuje situace navozená v takové expozici, tedy útočí na náš pojem literárního díla: při vnímání této konstelace (v níž se nám dvě instance *téhož textu* předvádějí jako zásadně *rozdílná díla*) *zakoušíme* nemožnost aplikovat náš pojem díla navyklym způsobem. A *reflexe* tohoto zážitku (pokud k ní přistoupíme) nám umožní identifikovat problém či kritické místo v naší *konceptuální výbavě*.

Tato úvaha stála na přímočarém přenesení pojmové distinkce (*text–dílo*) ze světa literatury do vizuální sféry, a to bez jakékoli výtvarné invence – výsledný projekt instalace (přiznáme-li mu vůbec tento název) byl proto nutně poněkud mdlý. Zůstaneme-li na půdě krásné literatury (což lze jen doporučit), bude mít recepce Menardova díla podobu četby jeho *Quijota*, což znamená: četby Menardova *textu* spojené s vědomím okolností jeho vzniku (navozeným dejme tomu předmluvou editora a udržovaným příležitostnými odkazy na Menardovy přípravné poznámky) a s průběžnou konfrontací s Cervantesovým *Quijotem*. Ta by měla zahrnovat vědomí identity obou *textů* a ústít v reflexi zásadní rozdílnosti obou *děl* (v konkrétních parametrech, o nichž byla řeč, a v bezpočtu dalších). Tento komplexní zážitek bude stejně účinným útokem

⁷ Viz např. Catharine Z. ELGIN – Nelson GOODMAN, „Interpretations and Identity. Can the Work Survive the World?“, in: *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*, Londýn: Routledge 1988, s. 49–65.

8 Ve známém Hobbesově příkladu jde o Theseovu loď, viz Thomas HOBBS, *English Works of Thomas Hobbes*, sv. 1, *Elements of Philosophy*, I, *Concerning Body (De corpore*, 1655), Londýn: Bohn 1839, s. 136.

na náš pojem díla (a na čtenářské návyky, v nichž je zakotven) jako návštěva výstavy, kterou jsem popsal výše.

|||.

Myšlenkový experiment a konceptuální otřes: filosofie

Dějiny filosofie nám nabízejí působivou řadu obrazů a fiktivních konstrukcí, jejichž účinek je téhož druhu jako v případě Menardova projektu: navozují situace, v nichž zjišťujeme, že nejsme schopni aplikovat některý z našich klíčových pojmů způsobem, na který jsme zvyklí. Proslulý výrok Kréšana, který říká „Všichni Kréšané jsou lháři“, nás má uvést do bezvýchodné situace při pokusu aplikovat pojem *pravdy* (tj. rozhodnout, zda jde o pravdivé nebo nepravdivé tvrzení). Představa lodi, **8** na níž postupně vyměňujeme shnilá prkna za nová, až v průběhu času nezůstane z původních prken ani jedno, paralyzuje stejně účinně náš pojem *identity* (jde nebo nejde o tutéž loď jako na začátku – a pokud ne, od kterého okamžiku jsme oprávněni říci, že jsme vyměnili starou loď za novou?). Takové myšlenkové experimenty splňují první i druhou podmínku naší definice konceptuálního díla; třetí podmínka, kterou jsem odmítl dokončit (viz první kapitola), by měla být samozřejmě postavena tak, aby ji naše příklady *nesplnily* – mají-li zůstat za hranicemi umění. Splnění prvních dvou podmínek by ale mělo stačit k tomu, aby nás případy tohoto druhu zajímaly jako funkční analogie konceptuálních uměleckých děl.

Dvojnásob by to mělo platit v případě myšlenkových experimentů, které se strukturně blíží Menardovovu případu. Jak si vzpomeneme, konceptuální otřes vyvolaný Menardovým činem se týkal *lokalizace díla*: literární dílo nelze beze zbytku situovat do textu,

a analogicky výtvarné dílo do vizuálního objektu nebo hudební dílo do jeho partitury či koncertního provedení, jak ukázali autoři, kteří (s výslovným odkazem na Borgese) konstruovali případy *à la* Menard v těchto sférách.⁹ Ve filosofii konce minulého století sehrály zásadní roli diskuse o myšlenkových experimentech, které měly analogicky ukázat, že naše *myšlenky* a *významy* našich jazykových promluv nelze beze zbytku *situovat do naší mysli*. V přímočaré dikci anglosaské filosofie: „thoughts and meanings are not in the head“. Nebo o něco přesněji: naše mysl je příliš úzká na to, aby se do ní vešly obsahy našich myšlenkových a komunikativních aktů. Nejznámější experiment tohoto druhu zvaný *Twin-Earth* (nebo *Twin-Water*), jehož autorem je Hilary Putnam,¹⁰ má galaktické rozměry a kosmické lodě v něm cestují mezi Zemí a jejím vesmírným duplikátem: nic takového zde nemám v plánu. Namísto toho popíši performanci, v níž lze dosáhnout stejného účinku s mnohem menšími náklady. Její (melancholický) aktér sedí ve vinárně A a v jistém okamžiku pocítí nutkání vyslovit větu „Tady jsem našel smysl života“. Učiní tak a upadne do hlubokého spánku. V bezvědomí je přenesen do vinárny B, k nerozeznání podobné výchozímu stanovišti. Po probuzení pocítí stejné nutkání jako v A a pronese podruhé známou větu. Domnívá se, že vyslovil totéž tvrzení jako před usnutím a že jím vyjádřil totéž přesvědčení. Ve skutečnosti jeho „tady“ (a odpovídající prvek jeho přesvědčení) odkazuje k jinému místu: přesvědčení, které ovládlo jeho mysl a přimělo ho promluvit v B, tedy nemůže být identické s tím, které podnítilo jeho projev v A. První přesvědčení je pravdivé tehdy a jen tehdy, když mluvčí našel smysl života v A; druhé je pravdivé právě tehdy, když jej našel v B.

K určení *obsahu* (a s ním i pravdivostních podmínek) myšlenkových a komunikativních aktů tedy nestačí identifikovat *stav naší mysli*: ten je totožný v obou případech. Vnější okolnosti

⁹ Srov. zvl. Arthur C. DAN-TO, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1981; Jerrold LEVINSON, „What a Musical Work Is?“, in: *Music, Art, and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca, NY: Cornell University Press 1996.

¹⁰ Viz Hilary PUTNAM, „The Meaning of ‚Meaning‘“, in: *Mind, Language and Reality*, Cambridge: Cambridge University Press 1975.

11 Svou pozici ve sporu mezi externalisty a internalisty jsem se pokusil vyložit v knize *Interpretace a subjektivita*, Praha: Filosofía 2006, kap. C.

(v našem případě změna místa) vstupují do myšlených a komunikovaných obsahů způsobem, který nemusí být pod naší kontrolou: v důsledku toho nemáme plnou evidenci o tom, co *vyjadřujeme* svými promluvami a co *myslíme* ve svých přesvědčeních, záměrech, přáních atd. Naše performance tak otrásla jedním z klíčových předpokladů zakotvených v obecně sdílené intuici: přesvědčením, že sice nevím bezpočet věcí, ale stoprocentně vím, co si myslím. Zároveň podlomila vlivnou filosofickou tradici, která na tomto předpokladu staví (na počest Reného Descartesa bývá označována jako *karteziánská*). Její místo se nyní se vši razancí snaží zaujmout nová doktrína zvaná *externalismus*: do identifikace obsahů toho, co myslíme či komunikujeme, podstatně vstupují *vnější faktory*.**11**

Pokládáte-li právě popsanou performanci za příliš namáhavou (nechce-li se vám vláčet bezvládné tělo z místa *A* do místa *B*), můžete přejít od posunů v prostoru k posunům v čase: mluvčí pronese dvakrát za sebou větu „Dnes jsem našel smysl života“ a – aniž to tuší – mezi oběma promluvami odbije půlnoc. Je zřejmé, že tok času může zasahovat do obsahu našich myšlenek a promluv stejně radikálně a stejně nezbadatelně jako pohyb v prostoru. A stejnou roli může sehrát záměna předmětů: mluvčí vysloví větu „Toto mi upekla Marie“ s gestem směřujícím ke kousku jablečného závinu *X* a po chvíli zopakuje tutéž větu s gestem ve stejném směru. Pokud jste mezitím potají nahradili kousek *X* kouskem *Y*, k nerozeznání podobným *X*, bude účinek přesně stejný jako v předchozích pokusech. Vadí-li vám, že promluvy, které v těchto performancích hrají klíčovou roli, závisejí na těžko předvídatelných spontánních hnutích mysli mluvčího, můžete je vyvolávat cíleně volenými otázkami. Pokud při tom sledujete tok času, jehož si mluvčí není vědom, nebo inscenujete posuny v prostoru či manipulujete s předměty způsobem, který mluvčímu uniká, vytvoříte situace, v nichž

mluvčí pronáší dvě různá (v krajním případě vzájemně neslučitelná) tvrzení a zastává dvě různá přesvědčení, přestože věří, že tvrdí a myslí stále totéž.

IV.

Nebýt pánem své látky: Beckett

Pokusy tohoto druhu jsou vysoce *manipulativní*: inscenujete proměny vnějších faktorů, a tím vyvoláváte změny něčeho tak zdánlivě *privátního*, jako jsou obsahy přesvědčení vašeho protějšku (vaší oběti), aniž si toho je vědom – protože interně (v hranicích jeho mysli) zůstává všechno beze změny. Mohlo by se zdát, že konceptuální umění v úzkém smyslu naší definice radikálního konceptualismu je z povahy věci stejně manipulativní, konstruktérské nebo chcete-li inženýrské povahy jako naše experimenty. Tvůrce má situaci pod kontrolou: suverénně nakládá se svým materiálem, aranžuje situace nebo vytváří jiné druhy struktur naplňující jeho schéma a vystavuje jim vnímatele, aby u něj vyvolal předem vykalkulované účinky.

Nelze popřít, že konceptuální umělecký výkon, stejně jako jakýkoli jiný, může mít příležitostně právě takovou povahu: jeho podstata k tomu ale nezakládá zvláštní dispozice. Je mnohem snadnější získat technickou suverenitu či dril v aplikaci našich konceptuálních schémat a dalších složek naší kognitivní výbavy a v jejich využívání v různých kreativních konstrukcích než se stát mistrem ve vytváření situací, v nichž jejich fungování zadrhává či vážne. Jinými slovy, konceptuální tvůrce nemá – v porovnání s ostatními – zvláštní motivaci či předpoklady etablovat se v nějakém médiu jako mistr, který si osvojil (případně instrumentálně zdokonalil) techniky nakládání s jistou matérií, aby učinil vnímatele díla předmětem jejich působení. Samuel Beckett, jehož pokládám

12 Israel SHENKER, „An Interview with Beckett“ (1956), in: Raymond FEDERMAN – Lawrence GRAVER (eds.), *Samuel Beckett. The Critical Heritage*, Londýn: Routledge 1997, s. 162.

13 Samuel BECKETT, *Dream of Fair to Middling Women*, New York: Arcade 1993, s. 119–120.

14 SHENKER, „Interview with Beckett“, s. 162.

15 *Ibid.*

16 Z tohoto hlediska se mu i Kafka jeví jako málo radikální. Srov. např.: „Kafkovu hrdinovi je vlastní koherence cíle. Je ztracený, ale ne duchovně neurčitý, nerozpadá se na kusy. Moji hrdinové se, jak se zdá, rozpadají na kusy.“ *Ibid.*

17 Přímoú paralelou na půdě filosofie je Wittgensteinovo pojetí jazyka jako „mlhovinové masy“ („*nebulous mass of language*“), Ludwig WITGENSTEIN, „Hnědá kniha“, in: *Modrá a hnědá kniha*, Praha: Filosofie 2006, I., 5, s. 108) a odmítnutí jakéhokoli pokusu vnášet do ní ostré kontury a iluzi systému. To je důvod, proč pozdní Wittgenstein důsledně opouští teorii jako formu zkoumání jazyka: programově *a-teoretická* podoba jeho *Filosofických zkoumání* je přímým protějškem *anti-románů* Beckettovy triologie.

(z důvodů, které by měly být brzy zřejmé) za velkého konceptuálního tvůrce na poli literatury, vyjadřuje svůj postoj k látce slovy: „I am not master of my material“ **12** Naopak pány své látky, manipulátory s látkou, proti nimž se vymezuje, jsou pro něj mistři realistického vyprávění, ale právě tak jeho někdejší učitel James Joyce. O Balzacovi říká Beckett mimo jiné toto: „Číst Balzaca znamená mít pocit chloroformovaného světa. Je absolutním pánem své látky, může s ní dělat, co se mu zlíbí, může předjímat a vykalkulovat tu nejnepatrnější nahodilost, může napsat konec knihy, ještě než dokončil první odstavec [...]“ **13** Ve stejném smyslu, i když v nápadně kolegiálnějším duchu, se Beckett vyjadřuje o Joyceovi, když srovnává jeho vztah k látce se svým: „[...] rozdíl je v tom, že Joyce byl skvělý manipulátor s látkou, možná ten největší. Nutil slova odvést absolutní maximum práce. [...] Práce, kterou dělám já, je toho druhu, že nejsem pánem své látky.“ **14** Proti Joyceově „omniscience and omnipotence“ staví Beckett svou „impotence, ignorance“ **15** To není rezignovaný povzdech, ale *programové prohlášení*. Beckettovský umělec není inženýr, konstruktér manipulující látkou pomocí suverénně zvládnutých technik, ale tvůrce, který dává v látce (ať už ji chápeme jako slova, jako živel vyprávění nebo dramatického předvádění, jako tvary, situace či konfigurace předmětů) promlouvat těm stranám světa a našeho života v něm, k nimž je vnímavější než druzí. Beckettova senzitivita mu dává zakoušet svět jako chaos, v němž není místo pro smysluplné jednání (jehož jednotu zajišťují kauzální vztahy a průběžné vědomí cíle), a tedy ani pro osobní integritu a koherentní životopis **16**

Přijmete-li tento pohled na svět a jste-li ochotni vyvodit z něj konsekvence na literárním poli, jsou pro vás tradiční narativní techniky – sloužící ke konstruování (a proplétání) souvislých dějových linií – principiálně nepoužitelné. V Beckettových očích jsou to nástroje manipulace s látkou, retušování všeobecného zmatku a vyvolávání iluze řádu. **17** Dílo by (podle

Becketta) nemělo vytvářet takové iluze o světě, ale ani o *sobě samém*. Nemělo by se vydávat za ostrůvek řádu uprostřed všeobecného zmatku: naopak má vystupovat jako jeho *produkt*, jako tvar, v němž se nám zmatek stává viditelným. Pro umělce to neznamena rezignovat na formu, ale naopak hledat formu, která nechá *promlouvat chaos*: „najít formu, která by obsáhla zmatek, to je úkol současného umělce“.¹⁸ Pro vývoj Becketta jako prozaiika to především znamená, že se nikdy nezastaví, aby se uzavřel a opevnil v nějakém souboru narativních technik, přivedl jej k dokonalosti a využil všechny jeho možnosti – „přiměl jej odvést absolutní maximum práce“.¹⁹ Tento vývoj má podobu neustálého stupňování důslednosti až ke konečnému rozchodu s větnou strukturou v pozdních textech.

Na jiném místě jsem se pokusil ukázat, jak se klíčová funkce, kterou Beckett připisuje literárnímu dílu (předvést podoby všeobecného zmatku, které nejsilněji zasahují náš život), uskutečňuje v jeho románové trilogii.²⁰ Beckettovy texty (zpravidla) *nemluví* o nepřítomnosti řádu a smyslu, ale *dávají nám ji pocítit* v opakovaných pokusech o souvislé vyprávění a v jejich selháních, v permanentních revokacích, v hromadění kontradikcí, v systematickém zpochybňování významů slov a vypovídacích funkcí věty, v zhroucení označovací funkce gramatické první osoby (a s tím i literární funkce *Ich-formy*) atd. V těchto parametrech vypravěčova výkonu přede mnou (jako před čtenářem) vyvstávají obrysy jeho situace a povaha světa, do níž takové situace zapadají: přesněji řečeno *zakouším ji sám* ve svých pokusech uplatnit při čtení jeho vět své interpretační návyky, ve svých náběžích na kontinuální čtení a v jejich kolapsech.

¹⁸ „What I am saying does not mean that there will be henceforth no form in art. It only means that there will be a new form and this form will be of such a type that it admits the chaos and does not try to say that chaos is really something else. [...] To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now.“ Tom DRIVER, „[Interview with Beckett] in *Columbia University Forum*“ (1961), in: FEDERMAN – GRAVER, *Samuel Beckett*, s. 243.

¹⁹ Jak říká o Joyceově zacházení se slovem (SHENKER, „Interview with Beckett“, s. 162).

²⁰ Viz Petr KOŤÁTKO, „Samuel Beckett. Hledání správné věty“, in: Karel CÍSAŘ – Petr KOŤÁTKO (eds.), *Beckett. Filosofie a literatura*, Praha: Filosofia 2011, s. 33–68. Romány BECKETTovy trilogie vyšly v překladu Tomáše Hrácha: *Molloy*, Praha: Argo 1996; *Malone umírá*, Praha: Argo 1997; *Nepojmenovatelný*, Praha: Argo 1998.

V.

Zobecnění: rigidní konceptualismus

Pro literární dílo to je bezpochyby velmi účinný

21 Jak jsme si připomněli v třetí kapitole, věty s indexickými prvky (jako je „tady“, „ted“, „toto“, „dnes“ atd.) jsou schopny vyjádřit kompletní propoziční obsah jen díky příspěvku kontextu: indexy představují místa, jimiž do vyjádřené propozice (a tedy do významu promluvy) proniká vnější svět. Stejně podstatně zasahuje kontext do určení aktuálního významu homonym (který z významů slova „tabule“ je aktuální v daném kontextu?) nebo ilokuční síly promluv (má „Přijdu“ v daném kontextu funkci předpovědi, slibu nebo hrozby?).

22 Borgesovy povídky, na něž odkazují v této stati, vyšly česky mimo jiné v souboru Jorge Luis BORGES, *Nesmrtnost*, Praha: Hynek 1999.

– a zároveň vzácně přímočarý – způsob, jak být *radikálně konceptuální* ve smyslu naší definice z první kapitoly. Než se jej pokusím zobecnit v další (poslední!) definici, shrňme si, co se tu přesně odehrává. Beckettův text navozuje obraz světa, který je vážnou výzvou našemu intelektu, představivosti i senzitivě – především těm jejich funkcím, které směřují k rozpoznání či navození řádu. Fikční světy narativních literárních děl si jako interpreti zpravidla skládáme z propozičních obsahů, které vyjadřují věty literárního textu – díky svému konvenčnímu významu a na pozadí kontextu, v němž jsou užity vypravěčem. **21** Tyto zdroje vyjadřovací schopnosti vět ale v Beckettových textech permanentně selhávají. Povaha beckettovského světa se ukazuje právě v těchto (a dalších) narativních kolizích a obecně ve *výkonu* vyprávění, který je jimi zasažen: konstituce fikčního světa je zde tedy spíše *performativní* než *reprezentační* v tradičním smyslu (ve smyslu referenční funkce slov a schopnosti vět či promluv vymezovat své pravdivostní podmínky, a tak identifikovat stavy věcí). To je umožněno tím, že *výkon vyprávění* a s ním i pozice vypravěče a rezervoár jazykových prostředků, které má k dispozici, je zde důsledně situován do světa, o němž *se vypráví*: díky tomu se povaha tohoto světa může *ukazovat* v performativních parametrech vyprávění, místo aby se o ní „pouze“ *mluvilo*.

Význam tohoto kroku (důsledného zahrnutí výkonu vyprávění do světa, o němž se vypráví) vynikne v konfrontaci s díly, kde by měl stejně radikální důsledky jako u Becketta, ale kde se *nepodniká*. Známa Borgesova povídka *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*²² popisuje společenství sdílející radikálně idealistický obraz světa: největší prostor zde zabírá obšrný výklad toho, jak se idealismus, uplatňovaný (a prožívaný) se vši důsledností, promítá do struktury jazyka obyvatel Tlönů, do jejich vědy, literatury atd. Borgesův vypravěč ale o těchto důsledcích mluví z pozice, která je vůči nim dokonale *imunní*: vyprávění je *nepředvádí* ve své syntaxi, sémantice a literární konstrukci, ale *popisuje*

je ve „standardním“ (i když literárně kultivovaném) jazyce. V Borgesově povídce *Knih z písku* se líčí podivuhodný objekt: kniha, v níž nikdy nedojdete na konec nebo na začátek, mezi každé dva listy, které po sobě na první pohled bezprostředně následují, vám při sebezpozornějším listování nezbadatelně vklouznou další atd. Tento popis je působivou výzvou pojmovým schémátům, v nichž běžně uvažujeme o hmotných objektech, právě tak jako naší představivosti (vizuální i motorické). V tomto ohledu jde o *radikálně konceptuální* dílo, tak jako jím byla povídka o Tlön, v níž se náš intuitivně realistický postoj ke světu střetl s detailně vypracovanou idealistickou alternativou. A tak jako tady i v *Knize z písku* vychází útok na náš pojmový aparát ze sféry toho, o čem se mluví – a ne ze způsobu, jakým se o tom mluví. Jedna věc je *popsat*, jak se chová nekonečný objekt, když se s ním snažíme zacházet jako s konečným. Jiná věc je vytvořit *text*, který se tak chová, když se ho pokoušíme číst: text expandující do nekonečna – nejspíš díky tomu, že bude ve své sémantické konstrukci skrývat nějaký (literárně produktivní) druh nekonečného regresu. To první je běžná literární aspirace, to druhé je ten nejradikálnější literární záměr, jaký lze pojmut. *Nepopisovat* ze standardní, obecně sdílené pozice nějaké stavy věcí dovedené do krajnosti, ale *dovést do krajnosti samotný text*: vytvořit text jako exemplář nebo produkt těchto extrémních stavů věcí.²³ Nebo obecněji: *vytvářet extrémní entity* (entity, jejichž vnímání má účinky vymezené v definici radikálně konceptuálního díla v první kapitole) namísto pouhých *reprezentací* extrémních entit.

Umělecká díla, jejichž nositeli jsou entity tohoto druhu (ať už jde o texty, útvary z linií či barevných ploch, trojrozměrné objekty, situace či události), nazvěme pracovně *rigidně konceptuální*. Jak je už z tohoto vymezení zřejmé, každé rigidně konceptuální dílo je *ipso facto* radikálně konceptuální – ale ne obráceně. Texty Beckettovy románové trilogie jsou

23 Některé z předchozích formulací přejímám ze své stati „Vyprávění jako performance. Vypravěč v kondici a vypravěč v rozkladu“, *Svět literatury*, roč. 21, 2011, č. 43, s. 57–65.

24 Jak upozornil Jiří Černický, totéž platí beze zbytku o Joyceově *Odysseovi*: význam, který jsem připsal výše Beckettovu vymezení proti Joyceovi (ve věci „ovládnutí látky“) nemění nic na tom, že *Odysseus* nebo *Finnegans Wake* jsou extrémní objekty ve smyslu naší definice.

25 Děkuji Jiřímu Černicému, Václavu Magidovi, Jakubu Stejskalovi a dalším účastníkům diskuse na konferenci „Důsledky konceptualismu“, stejně jako anonymnímu recenzentovi předchozí verze této stati, za inspirativní kritiku, která se promítla do konečné podoby textu.

rigidně, a tedy i radikálně konceptuální.**24** Borgesova *Kniha z písku* a jeho *Tlön* jsou radikálně, ale ne rigidně konceptuální texty – z důvodů, které jsem vyložil před chvílí. Proslulá skladba 4'33" (*Four, thirty-three*) Johna Cage je rigidně, a tedy i radikálně konceptuální: drasticky převrací samotné schéma vnímání hudebního díla tím, že nás zaměřuje na poslech kontinuálního ticha *jako hudební skladby*: jediné, co vstupuje do našeho akustického pole při poslechu této kompozice, jsou „rušivé“ vnější zvuky, přesněji řečeno přestává být zřejmé, co je zde „uvnitř“ a co je „vně“ skladby (náš sluch tak přechází z jednoho modu vnímání do druhého podobně jako náš zrak při pohledu na Neckerovu krychli). Akustický útvar, který tak rozvrací zažitý *modus vnímání hudební skladby*, je bezpochyby *extrémní* přesně po způsobu *extrémních entit*, o nichž byla řeč v předchozím odstavci. Duchampova *Fontána* je rigidně, a tedy i radikálně konceptuální dílo z analogických důvodů: samotným vystavením (resp. samotnou manifestací takového záměru) se stal z pisoáru extrémní objekt, který ukázal meze tradičního *konceptu výtvarného díla* a vynutil si jeho revizi. Naproti tomu Borgesův *Autor Quijota Pierre Menard*, který atakuje tradiční *pojem literárního díla* (srov. druhou kapitolu), není extrémní objekt v našem aktuálním smyslu, ale *reprezentuje* (narativně) takový objekt (Menardova *Quijota*). Je proto radikálně, ale ne rigidně konceptuální.**25**