

# MYŠLENÍ OBRAZEM

PRŮVODCE SOUČASNÝM  
FILOSOFICKÝM MYŠLENÍM  
PRO STŘEDNĚ NEPOKROČILÉ

*Miroslav Petříček*

Herrmann & synové  
Praha 2009

*Filosofická úvaha o čemkoli předpokládá nikoli definici filosofie, ale přinejmenším vyjasnění toho, co to je filosofické myšlení, aby bylo zřejmé, proč právě filosofické stanovisko je pro výklad problému nezbytné.*

*Co je však oním problémem? V první řadě mylná představa, že myšlení je abstraktní disciplína, tedy že jeho médiem je neutrální všeobecně. Ale „médiu“ již ze své definice nemůže být příliš abstraktní ani neutrální: tato představa je příliš archaická, víme-li po McLuhanovi, že medium is message. A za druhé je zjevně neudržitelná i domněnka, že médium je cosi autonomního, soběstačného. Proti tomu: pluralita médií. Moderní svět, stručně řečeno. Hlavním tématem je tedy nejprve myšlení obrazem právě v tomto naznačeném smyslu: je možné mluvit o myšlení i tam, kde není prostředkováno pouze textem, nýbrž i obrazem, kde dosahuje obecného právě proto, že je v ustavičném dotyku s konkrétní zkušeností našich smyslů? Jaké jsou podmínky toho, aby bylo možné myslet obrazem? Jak se různá média k sobě vztahují? Co je překlad, co je proměna, transformace jednoho média jiným?*

#### OBRAZ A JAZYK

Text stejně jako obraz je médium.

Avšak toto tvrzení je předčasným rozuzlením spletné otázky, která se zde hlásí o slovo.

Rozumíme textům, rozumíme obrazům; je zřejmé, že mezi

obojím je *rozdíl*. V obou případech jde sice o rozumění, avšak *hra*, kterou v jednom i druhém případě hrajeme, je wittgensteinovsky řečeno zjevně jiná.

Je důležité trvat na tomto rozdílu, to jest na neredukovatelnosti či nepřevoditelnosti jednoho na druhé, protože jen tak se lze vyhnout pasti nejrůznějších předsudků. Ale na této nesoměřitelnosti je nezbytné trvat také proto, aby bylo možné klást například problém překladu, to jest přecházení od jednoho média k druhému, přiměřeným způsobem.

V pasti se můžeme ocitnout například tehdy, když se za každou cenu snažíme obrazy podříditi tomu, co říkají, jako by ukazování bylo totéž co vypovídání.

A je důležité, chceme-li se vyhnout předsudkům, pokusit se udržet úvahu na rovině *filosofického* myšlení: ne vždy se totiž daří překračovat hranice, vytčené běžnými a běžně užívanými modely. Mluví-li se o myšlení filosofickém, je nezbytné uvědomit si jediné: neoddělitelně k němu – jakožto k myšlení – patří schopnost překračovat sebe sama: je ve vztahu k sobě samému, a v tomto vztahu usiluje ukazovat si své vlastní předpoklady, tj. svůj slovník, své modely, a tedy své hranice. K filosofickému myšlení patří, že je myšlením svých hranic, které se snaží překračovat, které se dokonce snaží vymezovat tím, že je překračuje.

I to je třeba mít na mysli, jakmile se klade otázka: Je možné mluvit o *myšlení obrazem*?

Avšak – co by to mělo znamenat? Zprvu několik jednoduchých odpovědí: je nesporné, a zvláště po Derridově dekonstrukci zřejmé, že i filosofické texty jsou plné „metafor“, tj. že se v nich nelze vyhnout „obraznému“ způsobu vyjadřování. Stejně tak by to mohlo znamenat, že se obrátíme k samému filosofickému pojmu a budeme sledovat jeho utváření, vznik, původ, genezi, a třeba zjistíme, že je nějak zakotven v půdě

zcela konkrétních obrazů. A že mezi bezprostřední smyslovou zkušeností a abstraktním pojmem je cosi, co by se dalo označit jako *konkrétní pojmy*, jejichž charakteristickým znakem by bylo, že k porozumění tomu, co (abstraktně) říkají, je nezbytné mít stále před očima onu bezprostřední zkušenost, k níž stále ještě odkazují a které se jejich smysl stále nějak dovolává. Ale může to znamenat také něco jiného, pokud obrátíme perspektivu a nebudeme vycházet od myšlení jako hlavního referenčního bodu, nýbrž právě od obrazů a jejich vidění. Pak se otevírá zajímavá, protože méně obvyklá otázka: co by bylo takové myšlení před obrazem, jež by nebylo *čtením* obrazu, protože používat zde slova čtení znamená řídit se modelem textu, a nikoli obrazu, a tedy se od samého počátku problému *vizuálního* myšlení vyhnout, nýbrž jehož půdou by skutečně bylo *vidění* obrazu, což znamená, že smysl, jemuž v setkání s obrazem rozumíme, lépe řečeno: jemuž se pokoušíme porozumět, by nebyl „zprostředkován“ ničím jiným, než právě obrazovostí obrazu samou, a to tak, že bychom tento smysl měli nějak před očima. Tento způsob tázání je nesmírně obtížný, protože je třeba ustavičně se vyhýbat nepřesnostem: říkáme-li, že obraz čteme, není to nevlastní způsob vyjadřování, protože v okamžiku, kdy říkáme, co obraz „znamená“, co obraz „říká“, a dokonce i tehdy, když jenom *říkáme*, co na obraze vidíme, je už porozumění obrazu nějak čtením, protože je zprostředkováno znakovým systémem jazyka, tedy porozuměním, jehož modelem je text, a nikoli obraz. Zároveň nesmíme předpokládat, že *vizuální myšlení* neboli *myšlení obrazem* by nutně znamenalo cosi před-logického, protože sám tento pojem je utvořen zjevně v závislosti na předpokladu (předsudku), že racionalita je totéž, co „logika“, která je myšlením v čistém (znakovém, ideálním, abstraktním) jazyce. Stručně: v našem vztahu k možnosti *myšlení obrazem* je od počátku implikována spousta různých

předpokladů, které jsou dány určitým (filosofickým a obecně kulturním) kontextem a které jsou v mnoha případech pouhými předsudky. Vůbec je pak tato předsudečnost v našem vztahu k obrazům zcela zřejmá v okamžiku, kdy se začneme na nějaký text dívat jako na „obrázek“, jímž nesporně také je, tj. když text otevřeme pro vizuální zkušenost.<sup>1</sup>

Na druhou stranu se ale zdá, že není možné zaujmout stanovisko zcela extrémní, oddělit zkušenost textů od zkušenosti obrazů, právě proto, že kdybychom se snažili hledat takové myšlení obrazem, které není čtením obrazu, už bychom si na samém začátku vážně protiřečili: o obrazech *mluvíme*, i tehdy, když se chceme zaměřit na *vidění* obrazů.

Možná ale, že právě tato *sporná* situace je východiskem, které vede mnohem dál, než lze tušit. Třeba až k derridovské *grammé* či grafismu ve smyslu stopy, k čáře, stručně řečeno.

Zprvu je však lépe hledat odbočky, jiné možnosti, jak chápat vztah textu a obrazu (který je příkladem obecnějšího vztahu mezi tím, čemu se říká „médiá“). Co se tedy děje, mluvíme-li o obrazech? *Překládáme*, ale nikoli tak, že k textu přidáváme jiný text, nýbrž tak, že obraz převádíme z jednoho „médiá“ do druhého: obraz překládáme do textu anebo naopak, film do textu a naopak, fotografii do filmu, sochu do obrazu či fotografie anebo do textu. A překladem *sui generis* je jistě i *reprodukce*, *rekonstrukce* a podobně. A svým způsobem i *interpretace*.

Zde je třeba velmi obezřetných formulací: snažím se vyhnout tomu, abych říkal: „obsah“ obrazu překládáme do textu. Slova „obsah“ je teď lépe nepoužívat. Viz již citované: *medium is message*. Stejně je tomu s předpokladem sourodosti, homologie: například předpokládáme-li, že divák vnímá film, k jehož specifčnosti jakožto média patří střih, montáž, pohyb a po-

zice kamery, osvětlení, zvuk a mnoho jiného, na základě oněch *kompetencí*, které si již osvojil, protože je mocen *jazyka*, tedy že rozumí například filmu (tj. „filmové řeči“) na základě pouhé homologie mezi jazykovou syntaxí a „syntaxí“ filmu, který je pouze určitým jazykem mezi jinými. Tato homologie je závadějící, pokud se jazyk/řeč ocitá v pozici modelového, paradigmatického média.

V případě překladu totiž také nejde o nějakou homologii, což velmi přesně zdůraznil Walter Benjamin v esejí *Úloha překladatele*.

S překladem je však spojen – a proto jej volím jako výchozí ilustraci problému – rovněž určitý, zcela specifický *způsob ukázání*: to, co je pro určité médium specifické, a tedy vlastní pouze jemu, je právě to, co *vidíme pouze tehdy*, když se cosi při překladu do jiného média ztratí, takže teprve tehdy máme možnost si specifické vlastnosti média uvědomit. Většinou jde o případy naprosto zjevné, téměř banální: iluzivní trojrozměrnost se ztratí při překladu do textu, „červená růže“ v textu je zcela jistě jiná než červená růže na obraze (nemluvě o odlišnostech emocionálního působení) a podobně. Text na obrazovce počítače, jakkoli identický s textem předlohy, nezašustí, když „obracíme“ stránky kliknutím myši.

Někdy ale příklady už tak banální nejsou: překlad barevného obrazu do černobílé fotografie určitě neznámá jen ztrátu „barevnosti“, překlad olejomalby do rytiny je také příklad, který by zasluhoval delšího zamyšlení, a velmi složitý je nakonec fakt „ztráty aury“, který konstatuje Walter Benjamin ve svém slavném a známém pojednání o „Uměleckém díle v éře jeho reprodukovatelnosti“.

Nebylo by tedy možné nahradit slovo „překlad“ nějakým jiným, aby se ukázaly jiné souvislosti?

Naivní představa o překladu předpokládá překládání „ob-

<sup>1</sup> Viz Paul Klee, *Einst dem Grau der Nacht*, 1918.

sahu“, tedy předpokládá, že existuje jisté „něco“, jež se z jednoho jazyka, resp. jednoho média překládá do jiného; málo uvědomovaným rubem této představy je závěr, že nakonec by nějak toto „něco“ snad bylo možné od média oddělit, chápat ho „nezprostředkovaně“.

#### MEDIUM IS MESSAGE

Avšak pojem „média“, který je v současné době tak častý, právě tuto představu – přinejmenším do jisté míry – zpochybňuje: lze-li uvést nějaký důvod toho, proč se pojem média stal v současné době dominantním, pak zcela nepochybně by tímto důvodem byla zásadní proměna ve vztahu média k tomu, čeho by médium (v souladu s klasickými představami o sdělování) mělo být nositelem anebo co by mělo zprostředkovávat. Po McLuhanovi víme, že *medium* je *message*, a tato stručná teze říká: to, k čemu došlo a k čemu pojem *média* vždy znovu odkazuje, je problematizace určitého základního referenčního rámce klasického novověkého myšlení, jehož snahou bylo redukovat na minimum všechny „nepodstatné“ zprostředkovatele, tedy definovat médium právě jako „střední“, tj. pouze prostředkující moment.

V klasickém novověkém a zčásti i v moderním typu vědění je médium odkaz ke katastrofě, k tragickému rysu vědění, k jeho nedostatečnosti, která je fatálně negativní, avšak pro toto vědění konstitutivní, protože právě ona nám dovoluje vědět. Vymezení je to dvojznačné, a tato dvojznačnost je patrná i v samém slově médium, jež označuje střed, cosi neutrálního: není to ani jedno, ani druhé, nýbrž cosi uprostřed, tedy také – ale tady již začíná významový posun – *prostředek* čili *pouhý* prostředek. Prostřednictvím média se stýkáme se světem či skutečností, je nástrojem jejího poznávání (ať ve smyslu mikro-

skopu, ať ve smyslu metody), ale současné také pomocí média naše znalosti o skutečnosti sdělujeme: náš vztah ke skutečnosti není přímý, je *zprostředkovaný*, mezi naším poznáváním a skutečností stojí *prostředek* – ve významu fatální trhliny, propasti. Prostředek umožňuje styk se skutečností, ale tento styk je podmíněn (umožněn) distancí, je tedy současně odkazem ke ztrátě bezprostřednosti, nevinnosti. Zprostředkované vědění se může jevit i jako trest. Vinu však nenese médium, médium je neutrální, vina je metafyzická, takže v raně moderním myšlení se už jen bere na vědomí, aniž je její původ reflektován. Vědění se samozřejmě snaží význam média všemožně redukovat – a znovu a znovu se ocitá v dilematu svých vlastních předpokladů: je-li médium *neutrum*, *pouhý* nástroj, zdálo by se snadné zbavit se ho; je-li ale odkazem k tomu, že jsme odsouzeni ke zprostředkovanosti, pak je naopak tím, co nejúporněji odolává všem snahám o likvidaci.

Teze, jež říká *medium is message*, není snahou o nějaké řešení v tomto rámci, nýbrž je jeho naprostým odmítnutím. Napříště již není možné říkat, že vědění popisuje více či méně věrně skutečnost, nýbrž nanejvýš lze říci, že skutečnost je to, co nás nutí *změnit strategii popisu*, že totiž o sobě dává vědět tam, kde si náhle uvědomíme, že jeden typ popisu nestačí, stejně jako není možné vystačit s jediným paradigmatickým. Pokud ale tvrdíme, že skutečnost je to, co nás nutí měnit strategie a paradigmata, potom nelze říci, ani že naše vědění je zprostředkované, ani že naše vědění je bezprostřední.

Změnil se rámeček. Některé otázky se staly archaickými a nedávají žádný smysl.

*Medium is message.*

Avšak ke stejnému závěru by bylo možné dospět i jinou, dokonce mnohem jednodušší cestou. Úvahou o tom, co vlastně znamená slovo *obrazovost*. Z pohledu výtvarného umění minulého stejně jako současného totiž můžeme tvrdit: *obraz je médium*. Ale: co vlastně je obraz? Zde zjevně nejde o čáry, linie, tvary a barvy jako médium, nýbrž jde právě o samu *obrazovost obrazu*. A – jak to dokládají zejména dějiny moderního malířství – to, co je nejvlastnějším polem umělecké tvorby, je obrazovost obrazu sama: moderní či současné umělecké směry se od tradičních odlišují právě jiným chápáním obrazovosti obrazu, k níž teď neodmyslitelně patří například i instalace, různé formy *land-artu* anebo počítačové umění či video-art. Kdybychom tedy chtěli obrazovost obrazu označovat jako médium, potom by platilo – dokonce dávno předtím, než toto heslo vyslovil Marshall McLuhan: *medium is message*.

Představme si diváka ve výstavní síni před obrazem a předpokládejme, že to, nač se dívá, je nějaké značné současné umělecké dílo, tedy cosi, co na první pohled snad už ani klasický obraz nepřipomíná. Současný divák (ale právě tak i divák z minulého století, protože současnost je moment, jenž se neustále přemísťuje) si v takové chvíli pomáhá všelijak, nejčastěji se začne pohybovat a zkouší se podívat na „obraz“ z větší či menší vzdálenosti, hledá takový úhel pohledu, který by mu tuto věc před jeho očima ukázal nějak jinak, totiž *právě jako obraz*. Doslova, ale i přeneseně můžeme říci, že se jakoby pokouší najít místo, „odkud“ se umělec, jenž tuto věc vytvořil, díval na skutečnost tak, že vzniklo právě toto dílo, tento „obraz“; snaží se tedy zaujmout a osvojit si právě tu perspektivu, jež jediná mohla dát vzniknout právě tomuto obrazu. Pokud ji nenalezne, je ztracen, odchází z galerie a spílá současnému umění; pokud

ji nalezne a pokud si tento jiný způsob pohledu sám osvojí, vidí tento obraz nejen jako obraz, nýbrž (poté, co výstavu opustí) je schopen dívat se tímto úhlem pohledu i sám. Pochopil způsob zobrazování, na jehož základě se mu tato věc najednou ukázala jako obraz, a nikoli jen jako zmatená změť čar a barev, nikoli jen jako nahodilé seskupení nesmyslných předmětů na podlaze: vidí, že obraz je obrazem, že se na něm či v něm nějak ukazuje to, čemu říkáme skutečnost.

Divák převedl to, co se ukazuje na obraze, do něčeho, co se stane součástí jeho myšlení: tato cesta (překlad) je cestou transformace. Obraz změnil nejen způsob vidění, ale také způsob uvažování.

Auguste Rodin v jednom ze svých rozhovorů s Paulem Gsellem srovnává svou sochu Jana Křtitele s fotografií: na fotografii je postava v pohybu zachycena všude a ve všech svých částech v jedné dvacetině či čtyřicetině vteřiny, tedy je strnulá, je doslova znehybněna a paralyzována, zatímco Rodin ví, že čas se nezastavuje, a proto gesto jeho postavy svými jednotlivými momenty jakoby odpovídá různým časovým okamžikům; Rodinova perspektiva není perspektivou simultaneity, nýbrž sukcesivity. Právě proto se ale mohou divákovi jevit detaily této sochy jako nepřesně, anatomicky nesprávné, a celek jako neuměřený. To je ale jen a jen proto, že Rodinův úhel pohledu odhaluje čas jako *trvání*, čas jako zahrnující aktualitu i bezprostřední podržování minulého a anticipaci, a nikoli čas paralyzovaný v hutném objemu pevného tělesa.

Je způsob vidění obrazu, úhel pohledu, který si obraz sám vynucuje, součástí obrazu? A pokud ano, je stejně reálný jako obraz? V otázce lze dokonce pokračovat: nelze stejným způsobem mluvit i o skutečnosti? Nezahrnuje i ona úhly pohledu, jimiž může být viděna a jichž by potom bylo bezpočtu? A pokud by tomu tak bylo, byly by tyto úhly pohledu stejně skuteč-

\* Petr. nepřesně zohled. jaké má  
- 2. dílo, přeměna a 3. dílo, ztracen

né jako skutečnost? A konečně otázka poslední: je vůbec ještě možné mluvit na jedné straně o skutečnosti a na straně druhé o úhlech pohledu či projekcích, v nichž se tato skutečnost ukazuje? Kdybychom toto rozdvojení odmítli (a spolu s tím i představu skutečnosti vyjevující se mimo úhel pohledu stejně jako představu autonomního „obsahu“, nezávislého na médiu), potom by skutečnost nebyla nic jiného než mnohost svých možných projekcí, byla by primárně *virtuální* realitou, což je slovo, které by potom označovalo fakt, že úhly pohledu svým počtem vždy nekonečně a neredukovatelně přesahují to, co v dané chvíli uznáváme nejen jako reálné, ale i jako možné. A skutečnost by pak nebyla nic než převrstvení, superpozice nekonečného počtu virtuálních projekcí.

Jakýkoli úhel pohledu, jakákoli projekce je zde teprve tehdy, pokud byla uskutečněna – například tehdy, jestliže se manifestuje formou určité *obrazovosti* obrazu. To ale současně znamená: chápeme-li skutečnost na základě obrazovosti obrazů, což je pravý opak případu, kdy se obraz chápe jako reprezentace skutečnosti, jež pouze ukazuje, aniž se skutečností cokoli „dělá“, aniž je jejím vnitřním rysem, protože je vůči ní neutrální, tedy chápeme-li skutečnost na základě obrazovosti obrazů, potom skutečnost není nic daného a nehybného, nýbrž je to vždy skutečnost v pohybu, *dění*. Je to dění, jehož je každá autonomní perspektiva či projekce stavem, který můžeme chápat buď jako událost na povrchu tohoto dění, anebo jednodušším způsobem jako jeden z možných řezů touto skutečností, takže obrazovost obrazu by naznačovala, jak také by bylo možné vést „řez“ touto skutečností. Přitom je ale důležité vědět, že každý řez nějak mění obraz skutečnosti: realitou mohu vést například takový řez (velmi příčný vzhledem k těm tradičním či obvyklým), kdy se v jediné rovině a v jediné souvislosti spojí organické s anorganickým (to by byl například řez, jímž

je ustavena kybernetika, stejně jako teorie systémů, nerozlišující živé a neživé, oheň a člověka), anebo řez, který směřuje podél dlouhého, a nikoli podél krátkého trvání (historiografie školy Análů), takže skutečnost se ukazuje z perspektivy geologického času; to je ale možné i ve filmu: růže vyroste, rozkvetne a odkvetne během několika málo desítek sekund, jako by ji pozorovalo oko, které žije jiný než lidský čas – několik desítek tisíc let, anebo naopak pár dní. Oko filmové kamery by pak nebylo jen jednoduchou extenzí lidských smyslových orgánů, jak tomu chce McLuhan, nýbrž mohlo by jakoby konstruovat orgány jiné: to, co se nazývá „zoom“, vnímání skutečnosti skrze střih a montáž apod. Nemluvě o možnostech počítačových simulací.

## II

Možná vnímáme realitu jinak i proto, že věda, technologie a umění spolu – právě ve věku médií – mnohem těsněji komunikují než kdykoli předtím. Americký umělec Asger Jorn v jednom rozhovoru tvrdí: otázky světa či hmoty jsou otázky umělecké, a současně i otázky vědecké. Výtvarné umění vytváří řád, stejně jako jej konstruuje věda. Často se dokonce zdá, jako by si věda a umění vyměnily úlohy: věda se velmi často inspirovuje životem (nezvratnost času, stavy blízké nerovnováze, paměť systému a tvořivost přírodních procesů), zatímco umění stále více těží z možností nových médií (video-art, počítačové umění, instalace „řizené“ počítačem, akce uskutečňované prostřednictvím internetu).

Proměnilo se umění, proměnila se však i věda. Stačí si prolistovat pár dnes již bezmála kanonických knih: Monodovu *Náhodu a nutnost*, Novou smlouvu Ilyi Prigogina a Isabelle Stengersové, Penroseovu *Císařovu novou mysl*, Gleickův *Chaos* a jiné podobné. Věda se zabývá nikoli tím, co je pevné a trvá a čeho výrazem je systém klasické fyziky, nýbrž tím, co se mění, co se vyvíjí a co implikuje svobodné tvoření. Věda se snaží integrovat náhodné a nutné, aby byla s to pochopit, čemu se říká sebe-organizace, a především aby byla schopna pracovat s časem, který je vlastní biologickým procesům, tedy s časem, který je jiný než ten, jímž newtonovská fyzika popisuje pohyb planet či ideálního kyvadla: jakmile přírodověda objeví problémy složitosti, vznikání a události, pak je rovněž s to

chápat i význam otázek, které předkládá filosofické myšlení 20. století.

To je však řečeno až příliš obecně, stručná a pouze odkazující hesla jsou nedostatečná, chybí jim interpretace, která by přesahovala jejich význam v exaktních vědách. Avšak právě zde je možné pozorovat významný posun: o tuto interpretaci se dnes už nezřídka pokoušejí vědci sami, přičemž se často dovolávají klasických filosofických pojmů a systémů. V tomto přesahování se pak ukazuje, že například teorie sebe-organizace naráží na filosofickou záhadu času, že fraktálová matematika se pozoruhodným způsobem dotýká toho, čemu fenomenologie vnímání říká hloubka (která je odlišná od měřitelné vzdálenosti), dissipativní systémy, to jest systémy, které se značně vzdálily od rovnovážného stavu, procházejí neočekávanými změnami a začínají se organizovat v neočekávaných formách, přičemž entropii exportují do svého okolí, se zdají být velmi přesným modelem „tvoření“, zejména pokud si uvědomíme, že pramenem řádu či nové organizace se zde stává právě „nerovnovážný stav“. Ale ten lze současně právě tak chápat jako podmínku možnosti toho, čemu říkáme dějiny, neboť není dějin bez zápletek (fluktuací), z nichž vzhází nový směr – nový smysl, nové zaměření dalšího vývoje.

Co se zdá být na první pohled zvláštní, bezmála nepřijatelné, protože v rozporu s naší – klasickou vědou zformovanou – zkušeností, přestane být paradoxní v okamžiku, kdy se odhodláme překročit hranici, jež odděluje vědu a její jazyk od jazyka humanitních oborů neboli věd o člověku. Například receptivní estetika (která se věnuje jak literatuře, tak i výtvarnému umění) *de facto* zrušila ostrý předěl mezi artefaktem a vnímatelem. Vytvořila tak zcela nový prostor a novou situaci: dílo samo o sobě nic neříká, pokud mu neklademe otázky a nesnažíme se s ním navázat rozhovor.



Avšak právě tady se vrací staré pokušení: když se všechny tyto různé pokusy o nový přístup k výkladu světa spojí dohromady, potom je možné poslední rovinu skutečnosti označit jako *text*. V tomto směru nejvíce pokročil Roland Barthes, který mluví o tkání kódů, hlasů a mezitextových vztahů, postupujících konkrétními texty (románem, povídkou, obrazem stejně jako sochou), anebo mluví o textu jako o polysémickém prostoru, v němž se kříží cesty různých možných významů; pojmem „text“ neoznačuje nic hotového, nýbrž místo tvoření. Takové chápání textu – na druhé straně – vrací pojem ke konkrétní představě, jež byla kdysi jeho základem, tím spíše, že myšlení zabývající se v tomto smyslu textem nekrouží kolem substantiv, částic, atomů, nýbrž týká se energetických polí, *textur*. Mluví-li se potom o prostoru textu, a jestliže se současně přihlíží ke zkušenostem prostorovosti prostoru, které máme rovněž díky novým médiím, přihlíží-li se k takovým „realitám“, jako jsou interaktivní komunikace v síti, přihlíží-li se k tomu, s čím se lze setkat na výstavách prezentujících díla umělců, kteří pracují s novými médii, potom je zřejmě alespoň tolik, že prostorovost prostoru, která utváří i představu „prostoru textu“, je založena topologicky: prostor se popisuje jako to, co vzchází jako množina vztahů, jako to, co se jeví jako komplikovaná síť různých typů sousedství (blízké, vzdálené, sousedství typu „vedle“, „přes“, „za“ atd.), čili prostor se jeví dynamicky, a proto jej můžeme chápat (inspirování Michelelem Serresem) rovněž jako souhru zavíjení, rozvíjení a přehýbání, jako množinu implikací, komplikací, explikací, aplikací a reduplikací, takže všechno, co má sklon chápat pod vlivem perspektivy substantiva jako předměty „v“ prostoru, se teď jeví jako více či méně hustá či intenzivní komplikace různých vztahů. Prostor, obrazně řečeno, je to, co je skloubeno předložkami, fungujícími jako operátory flexí a deklinací takového

prostoru. Je to struktura, ale je to také tanec plamenů. Fenomenologickým jazykem řečeno: artikulující se tělo světa.

Způsob, jakým se mluví o textu, se sblíží se s tím, jak lze mluvit o obraze.

#### STAV ČILI PROCES

Zkusme popsat film: je patrné, že spolu se zřetelnou linearitou a sukcesivitou (která je ale sukcesivitou velmi složitou, protože tu v různém sledu po sobě následují details, polocelky a celky, což je následnost ve velmi proměnlivém rytmu, daném rovněž stylem střihu, tedy sukcese, v níž se hustota či intenzita informačního toku stále mění, linearita má dramatický ráz), zde stejně důležitou roli hraje i princip konfigurace, jinak řečeno obrazový typ „kódování“: *film je psaní obrazů*, ač ani tím se nevyčerpává. Důležité je něco jiného: obtížnost a riskantnost přísného oddělování textu (princip lineárního kódování) a obrazu (konfigurační typ kódování), diskurs a figura. Spíše zde vychází najevo pole, na kterém lze pozorovat nápadné izomorfie textu a obrazu.

Podíváme-li se pak (abychom se vrátili k tomu, co má znamenat „obrazovost“ obrazu), jaké důsledky by plynuly z pojetí skutečnosti jako uskutečňující se, tedy z takového pojetí skutečnosti, které říká, že základním stavem skutečnosti je její „přechodnost“ ve smyslu otevřenosti, pak bude třeba říci: obraz se zajisté vztahuje ke skutečnosti, ale nikoli zvnějšku, nýbrž nějak zevnitř: obraz je skutečný stejně jako cokoli jiného, s čím se v našem světě setkáváme, a současně je aktivní reflexí tohoto světa.

Max Imdahl, teoretik umění, který se důkladně věnuje i modernímu malířství, rozlišuje (ve zjevném navázání na Maurice Merleau-Pontyho) rozpoznávající vidění předmětu a vidoucí

— vidění. Věci rozpoznáváme, protože již zhruba víme, co jsou, poznávání je postup ztotožňování. Vidoucí vidění rozrušuje tento zvyk a snaží se ukázat věci jinak. Možná to velice přesně vyjádřil Alberto Giacometti, když prohlásil: „Netvořím proto, abych prováděl krásné obrazy nebo krásné sochy. Umění je jen prostředek k vidění. Ať se dívám na cokoli, všechno mé přesahuje a udivuje, a ani přesně nevím, co vidím. Je to příliš složitě. Je tedy třeba se prostě pokoušet napodobit, abychom si trochu ujasnili, co vidíme.“ (GIACOMETTI 1998, s. 45) Identifikace zjednodušuje, umění je naopak snaha pochopit složité složitým, tedy bez zjednodušování. A to také znamená, že vidoucí vidění otevírá trhlinu mezi věděním a viděním. Poznání, které umožňuje obrazovost obrazu, závisí na tvorbě, vyjevování a vytváření je zde jedno a totéž, princip utváření, který skrze obrazovost obrazu vychází najevo, není něco předem daného, nýbrž je to řád, jenž se vyjevuje výlučně v tom, jak je dílo utvořeno. Je to způsob myšlení obrazem.

„Medializace“, jinak řečeno, je sám moment uskutečňující se skutečnosti. Vztahuje-li se totiž obraz ke skutečnosti nějak zevnitř, znamená to, že obraz je obrazem proto, že relačním způsobem organizuje prvky či „entity“ skutečnosti. Ale tak, že tyto prvky nejsou odlišné od vztahů, v nichž se nalézají. Každý úhel pohledu ukazuje skutečnost v jiných vztazích, a proto v ní vidíme jiné věci. A zároveň platí: obraz, který není schopen přimět jediného diváka k zaujetí toho postoje, jenž má být skrze obraz uskutečněn, není obrazem. Hlubší úvaha by pak ukázala, že obojí, totiž to, že prvky nejsou odlišné od vztahů, a to, že obraz, který nepodnítl žádnou reakci, není obrazem, jsou jen dva aspekty téhož.

Pokusím se tuto úvahu, jejímž východiskem je obrazovost obrazu a která se najednou nečekaně propadá do ontologických hloubek onoho pojetí skutečnosti, s nímž pracuje také

současná filosofie, alespoň předběžně zpřesnit a zobecnit. Věc, a tedy ani obraz, ani skutečnost sama, ani cokoli jiného, není z *totohoto* pohledu definována svou podstatou, kterou si nejčastěji představujeme jako určitý vnitřní princip, vymezující, čím to či ono je anebo být může, aniž by přestalo být samo sebou, nýbrž mnohem spíše je omezena *limitou* či *limitami*, přičemž limita je to, čeho dosažením se daná věc *zhroutí*. V tomto smyslu by pak bylo možné říci, že skutečnost je tím, co je omezeno dvěma limitami – a to ve smyslu stavů, jichž buď nemůže dosáhnout, anebo které jsou pro nás nepředstavitelné. Jednou z těchto limit je pevné, nehybné, v sobě spočívající těleso, a druhou nic než čistý pohyb, látka sama jako pohyb, takže pak už není možné odlišit od pohybu to, co se pohybuje.

Chce se tím říci zhruba toto: kdybychom byli schopni analyzovat zrno fotografického negativu „až do konce“, nenarazili bychom na nějaké „něco“, jež nás tradiční rámec vědění nutí předpokládat, nýbrž narazili bychom spíše na energii spočívající v neurčité oscilaci mezi něčím a ničím, na informaci totožnou s médiem, nerozlišenou od média. Ať už tomu budeme říkat jakkoli, čistá energie, čistý pohyb anebo čistá *diference*, příliš na tom nezáleží, protože je to v každém případě představa limitní. Ale právě tak je tomu i s představou něčeho bez pohybu a dění, absolutně pevného tělesa: i to je teď cosi nerosozumitelného a nepředstavitelného, protože jeho látkou nemůže být zase nic jiného než ona energie, ona čistá *diference*, tedy látka jako pohyb. A pevné těleso je jenom stav dění, *limitní* zpomalení pohybu. Aby se informace odlišila od média, a tedy se stala informací, musí se pohyb odchýlit určitým směrem, protože jen tehdy se ukazuje něco takového jako *smysl*. Avšak abych něco takového spatřil, musí tu již být také určitý úhel pohledu, určitá perspektiva, určitá projekce. V tomto smyslu lze pak říci, že pokud vůbec něco vidíme, jsou to jen a jen ob-

razy, dokonce jen a jen obrazy pohybu, vjedno s tím pohyblivé obrazy. Skutečnost má kinematografickou povahu, herci se stali diváky. Dokonce to platí i o nás samých: kdybychom se sami na sebe přestali dívat určitým úhlem pohledu (kulturním, biologickým, psychologickým atd.), sami sobě bychom zmizeli. Skutečnost by se proměnila v anonymní dějství sledované průmyslovými kamerami, které režírují počítače.

Tomu ale odpovídá i obrazovost některých obrazů, s nimiž se dnes setkáváme a které se leckdy zdráháme za obrazy vůbec považovat. Někdy to může být proto, že to, co ukazují, nejsou žádné věci, ačkoliv nám stále jako věci připadají, nýbrž jen a jen události. To jsou pak obrazy, které chtějí říci: v tom, čemu ještě můžeme říkat skutečnost, neexistují nějaké hotové entity anebo substance identické samy se sebou, protože vymezené svou podstatou, substance či entity, kterým se tu a tam cosi přihází, ve skutečnosti neexistují podstatná jména čili substantiva oddělená od sloves, nýbrž jen a jen „věci“ jakožto události, které si uvědomujeme tehdy a teprve tehdy, pokud něco konají, pokud působí jiné události. A řeknu-li, že vidím ten či onen obraz právě jako *obraz*, je to *událost*: obraz mne donutil změnit postoj, skutečnost se ukazuje jinak.

#### *Something happened*

To má jistě závažné a komplikované důsledky, protože potom je třeba whiteheadovsky říci, že každá událost přesahuje do jiných, které se stávají její součástí, stejně jako tato událost sama je součástí jiných událostí, z nichž každá je sice určitou jednotkou, ale vždy svázanou s jinými, předjímací jiné a uchovávací vzpomínku na jiné, přičemž tato spjatost je vnitřní charakteristikou události, protože vztahy propojující události jsou součástí každé z nich. A nelze tedy ani říci, že věci jakožto události roz-poznáváme, neboť ty před námi vystupují vždy jiné anebo pouze jednou, nýbrž že je vždy jedineč-

ným způsobem uchopujeme. To, co označujeme jako rozpoznávání, identifikaci, je vždy výsledkem jisté, třeba jen minimální, abstrakce, redukce, zpomalování.

Sítě, o kterých se dnes často a v mnoha významech mluví, si nelze představovat jako hotovou či pevnou strukturu; všichni uživatelé internetu vědí, že informace jsou teprve uživatelské konfigurace dat volně plynoucích v síti. Ještě přesněji řečeno: kdykoli získám ze sítě nějakou informaci, je to vždy jen proto, že jsem do určitého místa v síti vstoupil s nějakým „zřetelem“, úhlem pohledu a s nějakou projekcí. I když, samozřejmě, po síti mohu rovněž jen surfovat. Ale nedá se surfovat po strukturách, nýbrž jen na něčem, co se samo pohybuje. A pouze zřetel či zorný úhel může způsobit zpomalení a refrakci, a tím vyvolat v život obraz, *message*, smysl, protože v nekonečně rychlém pohybu proměňování a přelévání zpomaluje a ustavuje cosi jako vněm, afekci a akci: vzniká interval mezi tím a oním, například interval mezi akcí a reakcí. A i když toto vše se týká konkrétní zkušenosti, platí to právě tak i zcela obecně.

Ono *mezi*, jež má určitou extenzi, a tedy v jistém, byť zprvu příliš abstraktním smyslu i povahu *média*, není nic jiného než limitní zpomalení pohybu čisté difference, řečeno složitým jazykem myslitelů, jako jsou Jacques Derrida či Gilles Deleuze.

Ted' se však můžeme znovu zamyslet nad oním zmateným divákem v galerii a před jeho tápavými pohyby, jejichž pomocí se snaží nalézt „místo“, odkud by tuto věc konečně spatřil jako obraz. Tato situace v první řadě osvětluje specifčnost obrazovosti obrazu: obraz se rovněž dovolává naší tělesnosti, reagujeme rovněž smyslově, jedním z počátků smyslu je i naše „sensibilita“.

V setkání s obrazem je vždycky odkaz k oné limitě skutečnosti, kterou je látka jako čistý pohyb, nerozhodnutelná oscilace mezi něčím a ničím, indiference směru, a tedy i absence

smyslu. Ale jakmile hledám před obrazem ztracenou stabilitu, a tedy se – veden svým smyslem pro rovnováhu – pohybuji spíše jedním než jiným směrem, abych tento pád vyrovnal, potom již hledám určitý smysl v této dezorientaci a již konstruuji zorný úhel, který je zorným úhlem obrazu. A současně jsem tímto zorným úhlem já a nikdo jiný, protože každý z nás je určitá *inklinace*. Přitom a díky tomuto rozkolísání jsem si vědom něčeho zvláštního: něčeho třetího mezi absolutní nerovnováhou a absolutní stabilitou, což jsou vlastně dvě podoby naprosté nesmyslnosti – jsem si vědom toho, že moje snaha porozumět obrazu je nebezpečný pohyb v tomto prostoru mezi dvěma limitami.

V tomto smyslu je pak obraz cosi, co nám dává nezaměnitelné vědění o skutečnosti, jež je vlastní pouze obrazu, protože toto vědění je zásadním způsobem odkázáno na naši smyslovost a tělesnost. Vim totiž, že místem, kde se ukazuje skutečnost jako cosi, co má smysl, je toto *mezi*, jež je ale vlastně všude, protože o sobě dává vědět nejen tehdy, když se pokouším pochopit obraz, nýbrž i tehdy, když najednou zadržnu v řeči a nevím, jak pokračovat, i tehdy, když se rozhodnu něco vykonat, ale nejsem ještě rozhodnut definitivně. Je to okamžik, o němž lze říci: něco končí, ale ještě neskončilo, a něco začne, ale ještě nezačalo. Chceme-li, můžeme tomu říkat velmi jednoduše, totiž *život*.

Mluvit o *myšlení obrazem* má zjevně docela dobrý smysl.

Filosofické vědění vyvádí z rovnováhy, protože máte představy, uvádí ve zmatek náš intelekt, nutí hledat smysl prostřednictvím myšlenkových konstrukcí a systémů, které se náhle zřítily. Kdybychom však neměli smysl pro smysl, jež ale můžeme získat jenom proto, že jsme smyslové bytosti, neměli bychom ani smysl pro smysl myšlení. Umění, ať klasické, moderní, či postmoderní, je na hranici vědění, protože myslí smysl ve

smyslovosti, tedy stále připomíná tělesný základ smyslu pouze myšleného. Čisté myšlení má sklon tento základ podceňovat a redukovat, ale potom smysl ztrácí.

Veškerá komunikace potřebuje médium, jenže právě umění ukazuje, že umění není nic jiného než toto *mezi*, které je všude a které není nositelem informací, nýbrž jakožto hrozba pádu do nesmyslnosti informace stále generuje.

#### ILUSTRACE ILUSTRUJE ILUSTRACI

*Myšlení obrazem* klade do vzájemné souvislosti myšlení a obraz. A jsou zjevně dvě možnosti, jak tuto souvislost chápat: myšlení je něco jiného než obraz, a tedy lze při úvaze nadepsané právě tímto způsobem čekat pokus o srovnávání, neboli zjišťování toho, čím se myšlení liší od tvorby či struktury obrazů, od obrazného chápání, v čem jsou obrazy jiné než myšlenky a podobně. Anebo (druhá možnost) je mezi myšlením a obrazem nějaká velmi těsná souvislost a bylo by zajímavé věnovat se jejímu hledání. Tyto dvě možnosti vůbec nejsou náhodné alternativy; je totiž možné tvrdit, že obě zhruba odpovídají historické situaci, v níž žijeme. První alternativa, která myšlenku a obraz klade do ostrého protikladu, odpovídá novověké či moderní tradici, odpovídá protikladu vědy a umění, přísného myšlení a svobodné hry imaginace. A ona druhá možnost se vynořuje jako určitá odpověď na obtíže, v nichž se moderní tradice postupem doby ocitla.

Neboť dominantním vzorem představy myšlení zakotvené v moderně byla logika racionality, myšlení matematické a logické; cílem je myslet „správně“, což znamená zdůvodňovat, hledat poslední a evidentní pravdy, z nichž se pak v nepřerušované souvislosti může rozvíjet celý řetězec důsledků či nepřerušovaný sled argumentů. Vzato vážně to ovšem znamená,

že myšlení už nakonec jenom kontroluje, zda vůle, nepozornost či netrpělivost někde nenarušuje toto vyvozování pravdy z pravdy, jinak řečeno: rubem tohoto ideálu je myšlení, které samo nemyslí, myšlení jako dokonalý stroj.

Druhý důsledek: jiné podoby myšlení, například ty, které patří do humanitních věd čili věd o člověku, se rovněž měří touto mírou exaktnosti, a proto se postupně přesouvají někam do blízkosti umění, a nikoli vědeckého myšlení. Tato dlouhá tradice se ale nakonec ocitá ve zvláštní krizi, protože její postup má právě v posledních desetiletích 20. století nečekané vyústění: v moderní tradici zakotvená definice myšlení je podlomena právě tam, kde měla triumfovat, totiž když se jí podaří takový stroj stvořit. Jakmile se přísně vědecké myšlení začne věnovat tomu, že myšlení modeluje, když začne pracovat s počítačem a skrze jeho architekturu napodobovat mozek, který myslí, tedy když začne teoreticky uvažovat o „umělé inteligenci“, prochází v krátkém sledu třemi modely myšlení: první chápě činnost mozku podle vzoru logiky, druhý, složitější a realističtější, jako schopnost propojování, vytváření asociací a konekt, a konečně třetí, který se již blíží skutečnému myšlení, vyjde ze zkoumání neuronů a skončí u složitěho obrazu neuronových sítí, tedy myšlení, odehrávajícího se v sítích a schopného organizovat síť. Tento model je stále složitější, avšak v přesném významu tohoto slova, tj. ve významu *komplexity*, komplexních procesů samoorganizace čili sebeutváření (*autopoiesis*). Síť v této představě totiž není nic statického, je to skutečně proces, dění, dynamika.

To ovšem obrací pozornost k jiným aspektům myšlení, a mezi nimi i k těm, které byly dříve odsouvány do pozadí. Neboť teď platí: máme-li porozumět složitosti složitěho, nemůžeme je redukovat na něco jednoduchého. Ale to právě je v rozporu s tradiční představou myšlení, které se naopak snaží po-

chopit něco komplikovaného analýzou, rozmotáváním, převedením na co možná nejjednodušší prvky. Na druhé straně se ale tímto způsobem blížíme zkušenosti, kterou máme, *prožíváme-li* vlastní myšlení jako proces.

„Kdykoli něco *myslíme*, zdá se, že to uchopujeme buď jako něco statického, anebo jako řadu statických obrazů. Avšak v aktuální zkušenosti pohybu *cítíme* nepřerušovaný, nerozdlílný tok, k němuž se řady statických obrazů v myšlení vztahují, jako se řady fotografických momentek vztahují k aktualitě rychle se pohybujícího automobilu.“ (BOHM 2002, s. x)

Tento citát, který pochází z knihy fyzika, zabývajícího se určitou interpretací kvantové teorie, říká téměř vše: mezi myšlením a obrazem je zcela jistě nějaká velmi těsná souvislost; pozoruhodné přitom je, že polem, na kterém se velmi nápadně setkávají, je *filmový obraz*, který není pouhým obrazem pohybu, nýbrž sám je pohybem, *obrazem-pohybem*.

Zcela zjevně to neznamená, že filmový obraz by měl být ilustrací toho, co to znamená myslet. To by bylo až příliš jednoduché. Filmový obraz je ale důležitý, pokud ukazuje, že *každému* obrazu je vlastní složitost, komplexita, jež je stejného rázu jako složitost myšlenky, pokud ji neredukujeme na výsledek logického vyvozování důsledků z premis.

Nejde o ilustraci, protože není jasné, co by mělo ilustrovat co. Úvaha, která vedle sebe kladě obraz a myšlení, může mít totiž smysl jenom tehdy, jestliže nutí ke *vzájemnému* osvětlování a vymezování jednoho stejně jako druhého. Řečeno ještě jinak: nechci zodpovědět otázku „co je obraz?“ a „co je myšlení?“, nýbrž otázku: čím musí být jedno i druhé, myšlení a obraz, aby bylo možné mluvit o jejich spojitosti. Slovo „složitost“, „komplexita“ není ještě celá odpověď na tuto otázku, ale ukazuje cestu k ní.

Pokusím se uvést nějaký příklad složitěho procesu.

Například je takovým složitým procesem *chůze*. Kdyby naši chůzi řídila nějaká logika anebo metoda, patrně bychom ne učinili ani první krok. Protože každý první krok znamená, že jsme se rozhodli opustit stabilní pozici a vystavit se nejistotě, riziku pádu. Chůze je v každém okamžiku složitým hledáním rovnovážného bodu v pohybu, který ale (právě proto, že je to pohyb v nějakém prostředí či terénu) čelí stále nové situaci, novým okolnostem, novým, často i nečekaným překážkám. Nelze říci předem, kde leží onen bod, který nám dá jistotu dalšího kroku, protože „pravidla“ chůze určuje situace, která se mění. Chůze není ani rozmotávání, ani zjednodušování: je to proces v procesu.

Nasnadě je otázka: není v této zdánlivě tak jednoduché a ve skutečnosti tak složité akci, jakou je chůze, velmi přesný „obraz“ toho, co to znamená myslet? Dokonce úplně stejný obraz, jako je ten, který žije jako zapomenutá metafora ve výrazech „uvažovat“ a „zvažovat“? Když uvažuji, vážím tak, že hledám střed, tedy hledám, kde se v dané situaci a za daných okolností nalézá bod, který například umožňuje zvolit z daných možností tu, která je pro určité jednání v *konkrétní situaci* nejprůměřenější. Úvaha patří zcela jistě k myšlení právě proto, že myšlení je rovněž cit pro rovnováhu, pro vystižení pravé chvíle, správného místa v daném okamžiku a v měnící se situaci. Je to myšlení, protože cit pro rovnováhu není totéž co aplikace předem daných pravidel. Proto spíše než odpovídáním na otázku, která vždy již nějak naznačuje směr možné odpovědi, je myšlení, jak již řečeno, hledáním jiného úhlu pohledu, tedy *hledáním nových otázek*, právě takových, které jsou přiměřené dané chvíli a danému místu. V myšlení stejné jako při chůzi nevíme předem, kde je hledaný střed, která z možností je právě ta pravá. Jsme-li schopni neupadnout, třebaže se při hledání často i velmi nebezpečně vychylujeme, pak to

znamená, že rozumíme situaci, se kterou se vyrovnáváme. Rozumíme, aniž zjednodušujeme, to znamená: *rozumíme v celé složitosti*.

Příklad s chůzí nevolím ovšem náhodně, protože důležité na něm je ještě něco jiného: je to příklad složité „akce“ a ukazuje, že kdybychom tuto akci analyzovali, tj. rozebírali, převodili ji například na řadu mechanických rovnic, vzdálíme se od toho, čemu chceme porozumět, totiž právě chůzi jako jediné akci. Totéž ale platí i o myšlení: jeho analýza sice poskytuje určitý přehled, elementární orientaci, ale současně nás vzdaluje od toho, co analyzujeme, od cíle, jímž je porozumět složitosti složitěho, tedy všemu tomu, co se děje, když myslíme, a co všechno přitom musí být současně ve hře. Příklad s chůzí tedy vůbec není libovolný. Je-li myšlení také uvažováním a je-li uvažování něco takového jako cit pro rovnováhu v měnící se situaci, potom to znamená, že myšlení sahá svými kořeny až k elementární, tělesné zkušenosti živé bytosti. To je závěr, k němuž například dospívá i současná kognitivní věda, pro kterou má „rozum tělesnou podstatu“ (LAKOFF 2006, s. 11). „Myšlení je závislé na těle, to znamená, že struktury, které používáme při sestavování pojmových systémů, vyrůstají z našich tělesných zkušeností a dávají smysl v jejich kontextu.“ (LAKOFF 2006, s. 14) Jestliže se nám svět nejeví jako naprostý chaos, znamená to, že v určitých mezích *dává smysl*. A tady se opět vrátím k již řečenému: Jak bychom ale mohli rozumět tomu, co slovo „smysl“ označuje, kdybychom byli zbaveni těla, to jest smyslové zkušenosti? Jen proto, že máme tělo, potřebujeme orientaci a jsme schopni se orientovat – dokonce i ve velmi složitých situacích, v nichž se jako živé bytosti ocitáme.

### III

Myšlení se vyznačuje stejnou složitostí jako život a je jeho součástí, momentem, jakkoli je schopno se k životu vztahovat, život myslet; vždy je to ale myšlení živé bytosti, a teprve na tomto základě může být rovněž myšlením o živé bytosti. *Myšlení je (pro)jev života.*

Právě v tomto ohledu je ale důležitá úvaha o vztahu myšlení-obraz.

Tato souvislost je dokonce tak elementární, že si ji často ani nevšimneme. Ani tehdy, když zcela spontánně řekneme, že jsme si o něčem konečně *udělali obraz*, a zjevně tím chceme říci, že nějak globálně něčemu rozumíme. Tento velmi přesný obrat znamená jediné: složitost, které se snažíme porozumět, pochopíme v okamžiku, kdy ji transponujeme do něčeho *stejně složitého*. Svět, v němž žijeme, stejně jako život, který žijeme, má nějaký nesmírně složitý řád, nesmírně komplexní „tvar“, který nikdy nedokážeme postihnout celý naráz, třebaže ho v určitých okamžicích vnímáme anebo cítíme; víme o něm, když tu a tam zpozorujeme různé jeho projevy či stopy; právě toto vše jsme ale schopni skutečně nahlédnout (a myslet) právě v okamžiku, když tuto složitost vtělíme do obrazu. Není to žádné zjednodušení: je to zachycení složitosti určitým způsobem, jedním vedle nesčetně mnoha jiných možných. Složitým obrazem myslíme složitost.

Zcela jistě může být tato složitost vtělena i do pojmů či celých pojmových soustav. Ale to se pak pohybujeme v oblasti

lineárních textů, kde je mnohem větší nebezpečí redukce složitosti právě proto, že jazyky jsou mnohem více než obrazy systémy konvencí. Abych nebyl podezírán z předpojatosti a zaujatosti, budu citovat nikoli čistého filosofa, nýbrž neurochirurga a neurofyziologa, který se snažil pochopit činnost mozku a který říká:

„Tajemství člověka je biologické a člověk je sdílí s jinými komplexními organizacemi, které nikdy neuchopujeme v jejich celistvosti, nýbrž jen po částech. Lidský mozek je konstruován tak, že část po části uchopuje celek prostřednictvím operací kódování a překódování. Jazyky, verbální (lingvistické) i neverbální (kulturní), sestávají z těchto částí. Jestliže v důsledku lingvistického a kulturního bohatství dojde k záměně prostředků a cílů, začnou tyto jazyky žít svým vlastním životem. Složitost se vyrovnává a původní organizace se stává méně viditelnou. Biologické procesy však mají v sobě zabudované obnovovací mechanismy. Stanou-li se lingvistické a kulturní struktury příliš těžkopádnými nebo se dostanou do vzájemného konfliktu, jsou často degradovány a ořezány až k jejich podstatnějším kořenům. Dosáhne se pak jasnějšího vidění té základní organizace, z níž tyto procesy původně vzešly; lze vést historické srovnání mezi primitivní a propracovanou verzí jazyka nebo kultury.“ (PRIBRAM 1999, s. 15)

Obrazy nejsou texty, ale právě proto jsou schopny vzdorovat degeneraci, redukci složitého na jednoduché. Obrazy se například vzpírají velmi účinné sémiotické analýze. Možná je každý obraz složitý znak, ale je obtížně analyzovatelný, protože se zdá, že to, co dělá obraz obrazem, není znakové povahy, ale spíš nikoli takové, pro kterou by se dal nalézt nějaký obecný kód. Čist obrazy znamená nevidět je jako obrazy, redukovat je překladem do jazyka. Paradoxně právě média záznamu, jako je fotografie a film, obrátila pozornost k tomu, co je na obra-

zech do té míry složitého/reálného, že se dává pouze pohledu a umožňuje přímé setkání s komplexitou. Postřehl to i James Monaco, když v polemice se sémiotickým přístupem k vizuálně ukazuje, že sémióze uniká právě to, co dává obrazu být skutečným obrazem a uměleckému dílu uměleckým dílem, když slovem „tropus“ označuje neredukovatelný moment odolávající dešifrování a dekodování právě svou komplexitou skrytou ve zdánlivé jednoduchosti jednoduchého gesta:

(V malířství) „ostré hrany a oblé hrany jsou subkódy. Ale přesné, nádherné linie v Ingresově obraze, nebo jemné zaoblené hrany ve studii Augusta Renoira jsou jedinečné tropy. Pro umění jevištního dramatu je ústřední gesto, jeden z jeho základních kódů. Podání ruky s prsteny pro oddaný polibek je specifický subkód. Ale způsob, jakým toto gesto předvedl Laurence Olivier v *Richardu III.*, je vlastní pouze jemu: je to tropus. Systém určitého umění může být obecně popsán jako soustava kódů. Jedinečná aktivita umění ale spočívá v jeho tropech.“ (MONACO 2004, s. 61)

To, co autor uvedeného citátu říká, je naprosto přesné a jeho slova není třeba jakkoli komentovat. Ale je možné navázat: říká se, že obrazy jsou skutečnými obrazy teprve tehdy, mají-li hloubku. Co ale v této souvislosti znamená hloubka? Zjevně cosi velmi blízkého „tropu“, protože jde o takovou hloubku, jejíž poslední hranicí není zrnitost světlocitlivé vrstvy anebo hustota pixelů. Hloubka je v tomto případě hloubkou právě proto, že žádnou poslední hranici nemá. Setkáváme-li se kdekoli s touto hloubkou, setkáváme se právě se složitostí, a to také znamená: setkáváme se s realitou v neredukované podobě. Skrze složitost vnímáme složitost a skrze složitost obrazu rozumíme nějak složitosti světa.

Když bychom například po vzoru ruských formalistů vzali nějaký obraz a analyzovali, „jak je udělán“, *gemacht*, může se

stát, že nakonec narazíme na něco, co se takto vedené analýze intenzivně vzepře. Narazíme na něco, čemu už nemůžeme přisuzovat „záměrnost“, kterou čteme třeba v kompozici celku i částí tomuto celku kompozičně podřízených. Pronikneme až k bodu, za nímž už najednou slovo „záměr“ nemá smysl, poněvadž před sebou máme náhle cosi, co jako by vzniklo samo od sebe a co se zdá na obraze samo od sebe existovat, jako kdyby lidský výtvar byl zdařilý teprve tehdy, když v jeho hloubce všechna lidská záměrnost zanikne; a přitom právě tento moment je neredukovatelný, dokonce zpětně působí na celek obrazu. Obraz je složitý celý, jakkoli má čitelnou kompozici a jakkoli třeba líčí nějaký mytologický příběh, který snadno identifikujeme. Má hloubku a díky ní je stále otevřený do hloubky, a proto složitý čili komplexní. Poněkud paradoxní na této zkušenosti je to, že nejsme schopni říci, kde vlastně je otevřený. Všude, zní složitě jednoduchá odpověď. Rozplétáním se zaplétá. Je to obraz, a přitom je to dění, proces, tok.

Jak to ale souvisí s myšlením? Řekl bych, že velmi těsně. Myšlení je totiž pohyb právě v tomto smyslu. Myšlení svou složitostí odpovídá na složitost světa, v němž žijeme. Myšlení je otevřené do hloubky právě tímto způsobem, a právě proto, že je otevřené do hloubky, je myšlením. „Kdykoli něco *myslíme*, zdá se, že to uchopujeme buď jako něco statického, anebo jako řadu statických obrazů. Avšak v aktuální zkušenosti pohybu *cítíme* nepřerušovaný, nerozdílný tok, k němuž se řady statických obrazů v myšlení vztahují, jako se řady fotografických momentek vztahují k aktualitě rychle se pohybujícího automobilu.“ (BOHM 2002, s. x)

Myslíme-li skutečně, pozná se to podle toho, že se měníme.

Jako se musí změnit divák před onou věcí v galerii, aby ji spatřil jako obraz.



Obraz tedy zjevně není nic jednoduchého. Alespoň zkusmo lze proto klást otázku: v jakém smyslu je možné mluvit o obraze tak, aby toto slovo zahrnovalo více, než je na první pohled zřejmé, a aby se tímto způsobem vytvořil nějaký most mezi obrazem a myšlením?

Obraz, zjednodušeně řečeno, je způsob, jímž si před-stavujeme svět, to, čemu říkáme skutečnost, a tedy to, co vidíme, když otevřeme oči. Zdá se dokonce, že jen stěží by bylo možné chápat obraz jinak. Ovšem tak jednoduché to není, uvědomíme-li si, že stejným právem by mohl platit i opak: *jakmile otevřeme oči, vidíme obrazy*, a nikoli skutečnost. A vzniká obtížná otázka, jak rozlišit obrazy a skutečnost, kde leží hranice, která je odděluje. Neboť to, co spatříme, jakmile otevřeme oči, nejsou nějaké jednoduché obrazy, obrazy-představy nějak přirozeně vznikající na sítnici našeho oka; je to totiž cosi, do čeho je vepsána celá naše zkušenost – zkušenost s uměním i vědou, matematikou i fyzikou, zeměpisem i dějepisem, ale rovněž i zkušenost s romány a poezií, vlastně celá historie našeho života.

To ostatně dosvědčuje už elementární fakt „konstantnosti“ vněmů v rovině psychofyzické, díky které vidíme totéž, třebaže viděné podléhá stále větším či menším změnám v závislosti na osvětlení, vzdálenosti, pohybu apod. Stabilita toho, co vidíme, je výsledkem souhry vnímání a paměti; proměnlivé a pohyblivé vidíme vždy už z určitého úhlu pohledu. Nevinný pohled by byl zcela slepý; z tohoto také vyplývá, že obrazům dává nějak existovat ten, kdo se dívá, už v elementární rovině vnímání.

Když například vezme cestovatel do ruky fotoaparát, aby si uchoval vzpomínku na místo, na němž se ocitl a na kterém se mu líbí, a jakmile se pomocí fotografického snímku snaží převést do archivu své paměti skutečnost, jak ji právě vidí

před sebou, je oprávněně klást si otázku, co vlastně před sebou a na displeji svého aparátu vidí: může být, že je to *produkt* jeho vidění, jeho života – a spolu s tím i produkt turistického průmyslu. Fotografie je jedním z nejběžnějších typů obrazu, navíc obraz takový, s nímž si spojujeme poslední zbytky toho, co zbylo z přesvědčení o nezpochybnitelném realismu obrazů, právě proto, že vznik fotografického obrazu je od počátku do konce v podstatě spontánní a autonomní, neovlivnitelný proces (mechanický, chemický, opticko-elektronický), a přesto i právě v tomto případě je možné pochybovat, zkoumat a nalézat i takové aspekty obrazu, které máme sklon nevidět. Díváme-li se na takový snímek, pozorujeme krajinu, města, lidi, věci, ale je zde ještě něco – pozorujeme, aniž si to vždy plně uvědomujeme, *pohled*, který tuto fotografii stvořil. Tím, že něco zaměřil, že určil úhel pohledu a rozhodl o správné vzdálenosti atd. Ale třeba i tím, že objekt, který připoutal jeho pozornost, pokládá za fotogenický – a že mírou fotogeničnosti mohou být například i barevné prospekty turistických kanceláří, ilustrace v *National Geographic* anebo výtvarný realismus 19. století, což vše je pak ve fotografii-obraze nějak zaznamenáno.

Anebo: někdo stojí v krajině, dívá se kolem sebe, pak se ale najednou dívat přestane, protože se za-dívá, něco se v něm pohnuje, přikládá k oku fotografický aparát, jeho pohyby jsou najednou určitější, cílevědomější, stále přesnější až náměsíčně precizní, a v tom okamžiku jeho přístroj cvakne. Ztuhnutí času, které je charakteristickým rysem fotografie, není dáno jen technikou tohoto obrazu, nýbrž je také dáno aktem fotografování samým. A fotografie je potom cosi jako zformovaná vizuální myšlenka, přesná, protože přesně myšlená.

Pokud by tato úvaha postupovala tímto směrem ještě o krok dál, dospěli bychom záhy k paradoxnímu, ale velmi podstatnému zjištění: *to, co dělá obraz obrazem, je jeho rám*. Rozdíl

mezi skutečností a obrazem by potom spočíval v tom, že skutečnost není zarámovaná. Horizont, který máme ve světě neustále před očima, aniž se kdy k němu můžeme přiblížit, protože ustupuje právě tak rychle, jak rychle se k němu blížíme, je silným znakem této absence rámu, a současně s tím naznačuje cestu ke světu jako obrazu a nakonec i k „pojmu“ světa. Horizont je v tomto smyslu minimální podmínka srozumitelnosti, jeho završením je zarámovaný obraz.

To ovšem platí zcela obecně, a nejen v případě obrazů v užším smyslu (výtvarné umění, fotografie).

Roland Barthes v jedné své knize říká:

„Každý literární popis je *pohled*. Ještě dřív než mluví začne popisovat, postaví se k oknu, avšak nikoli proto, aby dobře viděl, nýbrž proto, aby dal nějaký základ tomu, co vidí, jeho *zarámováním*: zasazení do rámce zakládá viditelné. Popisovat tedy znamená postavit prázdný rám (...) před soubor či kontinuum objektů, jež by bez této manické akce (akce, jež by mohla vyvolávat smích jako nějaký filmový gag) nebyly slovem vůbec dosažitelné; aby o nich spisovatel mohl vůbec mluvit, musí napřed tímto iniciačním rituálem proměnit ‚reálnost‘ v namalovaný (zarámovaný) předmět: teprve potom je schopen odpoutat tento předmět, *vymanit* ho ze své malby, tj. vylíčit ho a vykreslit...“ (Roland BARTHES, *S/Z*, Seuil, Paris 1970, s. 61)

Obraz – svým způsobem – odpovídá potřebě srozumitelnosti, světa jako toho, co je v obecných rysech nahlédnutelné. A srozumitelnost sama je vůbec podmínkou přežití člověka v non-lidském prostředí, jakoby racionální náhrada instinktu: mít anebo udělat si obraz o něčem znamená získat přehled a elementární orientaci, v hrubých rysech chápat, vyznat se. Jestliže tedy obraz, jehož základem je rám, dovoluje zarámované nějak odlišit od vnějšího prostředí a jestliže rám ve smyslu rámce (*frame*) takto oddělené rovněž již nějakým způsobem

i organizuje, znamená to, že každý obraz vyděluje srozumitelné z nesrozumitelného. Avšak obraz v užším, doslovnějším smyslu, tj. takový, který se zdá být v analogickém vztahu ke skutečnosti, který skutečnost zobrazuje, zrcadlí či napodobuje, je v tomto ohledu pozoruhodně dvojznačný: jakožto jiný (oddělený rámem) není skutečností samou (vztah diskontinuity), jakožto analogický, tj. zpodobující, na realitu navazuje, souvisí s ní (kontinuita). Tak vzniká zvláštní situace: rám či rámec je hráz proti nesrozumitelnému, jímž je obklopeno to, o čem „máme obraz“. Avšak tato hráz *nesmí být nepřekonatelná*.

Rám, který zakládá obraz jako obraz, je rovněž tím, díky čemu je obraz také *modelem* skutečnosti: pokud by přestal být vnímán jako obraz a začali bychom jej zaměňovat za skutečnost samu (tedy vnímat skutečnost samu jako srozumitelnou) a věřili obrazům více než realitě, v níž – tělesně, prakticky – žijeme a jednáme, naše šance na přežití v non-lidském prostředí by se rázem začaly zmenšovat. Neboť obraz by v nás svou srozumitelností zcela ochromil schopnost předvídat možnost nemožného, ne-předvídatelného. A tedy vytváříme obrazy, jejichž srozumitelnost není zřejmá na první pohled, například takové obrazy, jimž rozumíme tehdy, když pochopíme jejich rám – když si osvojíme *jejich úhel pohledu*.

Avšak právě proto neustále přetváříme rámce a do srozumitelnosti obrazů vpouštíme – zkusmo a zčásti snad i kontrolovaným způsobem – *nesrozumitelnost*. Neboť je nezbytné, abychom se s nesrozumitelným mohli vyrovnávat v rámci srozumitelného.

A tedy jsme znovu u zmateného diváka v galerii před onou „věcí“, kterou se snaží pochopit jako obraz. Snaží se objevit rám, v němž tato věc zobrazuje skutečnost. Víme už: ať už pak bude o tomto obraze říkat cokoli, důležitá a jediné důležitá je tato zkušenost s obrazovostí obrazu. Rám, který si z této galerie odnáší.

neznámý v 38. M. 10. 6/102...

## IV

*Co tedy vůbec znamená, když říkáme, že myslíme? Přece ten, kdo jedná, uvažuje, jinak by nejednal, nekonal, pouze prováděl nesmyslné pohyby. Navíc samo slovo „myslet“ je bezprostředně spjato s jinými, nějak příbuznými, leckdy téměř synonymy: vědět, uvažovat, rozumět. A například úvaha může být nejen „logická“, ale i jiná: „zralá úvaha“, po níž něco následuje, může být zcela neteoretická, nýbrž veskrze praktická, třeba když se po zralé úvaze rozhodnu k výletu na kole, a ne že pojedu vlakem nebo autobusem.*

*A vlastně je úvaha (tedy nějaký způsob myšlení) již samo toto uvažování o uvažování, kterým reaguji na otázku „co znamená myslet?“.*

*Myslet – řečeno jinak, abychom získali jiný úhel pohledu – znamená rovněž vymýšlet jiné otázky, než jsou ty, na které známe odpověď. Ale – a právě tady se všechno zajímavě splétá – otázky, které se ukáží být jako nutné, nezbytné (nějak, v nějakém smyslu), jsou překvapivé, ne-zvyklé, a protože každá otázka naznačuje možný směr, v němž je třeba právě na ni hledat odpovědi, otázky nás jakoby vedou na hranice naší situace, ačkoliv z ní vycházejí, jsou v ní – původně, zprvu – zakotvené; jakmile jsou zformulované, chápeme je nikoli jako libovolné, nikoli jako zbavené smyslu, nýbrž zdá se, že právě na takovou otázku jsme čekali.*

*Myslí i umění? Myslí i obraz? Ať zodpovídáme kladně, či záporně, musíme si napřed nějak vyjasnit, čemu říkáme „myšlení“ – právě spojení myšlení a obraz, myšlení a umění nás nutí výslovně, vědomě uvažovat o myšlení.*

Myšlením se tradičně zabývá filosofie. Představuje-li téma *myšlení obrazem* určitou výzvu tomuto tradičnímu určení, pak je třeba alespoň v hrubých rysech vědět, jakým způsobem myslí filosofie. Jenže s filosofií se nelze seznamovat jako s nerostem a nelze do ní vstupovat tak, jako se vchází do muzea. Neboť o filosofii a filosofickém myšlení může něco podstatného vědět jenom ten, kdo s nimi *udělal svou zkušenost*, kdo je takřkajíc sám zakusil na svém těle. Podobně, jako onen návštěvník galerie před nesrozumitelnou věcí, která se ukázala jako obraz. A tedy o tom, že myslím, vím teprve tehdy, když si uvědomuji, že myšlení se mnou cosi udělalo, že jsem se stal jiným, než jsem byl, třeba jen nepatrně, že uvažuji, dokonce vidím jinak než dřív, jinak řečeno: člověka myslícího (filosofickým způsobem) by bylo možné nejlépe charakterizovat jako toho, kdo není, nýbrž *stává se* – stává se jiným. Jenže takoví jsme všichni, ať chceme, či nikoli, pokud žijeme, a proto je třeba dodat: stává se jiným a ví o tom, zakouší to, jedná a myslí podle toho. V populárních dějinách filosofie, kterých je všude plno, bychom našli bezpočtu ilustrativních příkladů: od Sókratova „vím, že nic nevím“ přes různé formy skepse až k Descartesovu absolutnímu pochybování, o kterém říká, že jednou se k němu ve svém životě musí odhodlat každý, anebo až k existencialistům, kteří jsou přesvědčeni o tom, že člověk není danost, nýbrž projektuje se, takže jest pouze tím, čím se učinil.

Ale kdybychom zůstali zde, mohli bychom marnit čas jen vykládáním různých více či méně zábavných historek, aniž bychom z toho měli jakýkoli užitek. Neboť, jak řečeno, filosofie je obtížná nejen svým jazykem, ale především tím, že ji nelze poznat, nestaneme-li se sami alespoň na okamžik filosoficky myslícími. Nelze ji pochopit zvnějšku, nýbrž jen tím, že se v ní

sami na chvíli ztratíme, a když se zase najdeme a vrátíme k sobě, zjistíme, že se něco stalo, že jsme trochu jiní.

Filosofii lze definovat různými způsoby: historicky by bylo možné ukázat její počátky a její postupný vývoj a věcně pokusit se vymezit okruh hlavních problémů, jimiž se různí filosofové zabývali a zabývají. Avšak žádný z těchto přístupů nezaručuje, že budeme opravdu vědět, co je filosofie, neboť oba pozorují pouze její výsledky. Máme-li ale pochopit, co filosofie vskutku je, je třeba naučit se pohybovat v myšlení samém, myslet filosofické myšlenky, a nikoli je pouze nazírat jako neživé předměty, které můžeme vzít do ruky a prohlížet si je. Je třeba pochopit sám filosofický postoj ke světu a životu a snažit se jej zaujmout.

Možná by ale bylo přesnější říci: je třeba si tento postoj pouze uvědomit, neboť ať chceme, či nikoli, ať o tom víme, anebo ne, je nám tento postoj již vlastní, protože je součástí kultury, v níž žijeme. Vždyť je u počátků nejen filosofie samé, nýbrž právě tak lze v tomto postoji hledat i počátky matematiky, přírodovědy, historie a umění. V antice, v níž se poprvé objevilo slovo filosofie, totiž tyto obory nebyly tak přísně oddělené, jako je tomu dnes. Samo jméno filosof mělo zprvu význam mnohem širší; tak například pro řeckého historika Hérodota, který žil v 5. stol. před Kr., je to člověk, vyznačující se znalostí mnoha zemí a jejich zvyků, zatímco pro jiného starověkého historika Thúkydida je filosof prostě ten, kdo se stále snaží vzdělávat vlastního ducha.

To vše je důležité vědět, neboť právě proto nemůže být seznámení s myšlením pouhým přehledem názorů, výčtem toho, nad čím vším se filosofie ve svých dlouhých dějinách zamýšlela. Především si totiž musíme ukázat, jakým způsobem se nad svými otázkami a problémy zamýšlí. Filosofii není možné definovat jejím obsahem, protože ten může být velmi různý a závisí rovněž na konkrétní situaci filosofie v určitém historickém

období či v rámci určité kultury. Je třeba spíše pochopit, proč je i navzdory této obsahové různosti přesto možné mluvit o filosofii: její jednota spočívá právě ve filosofickém postoji a v myšlení, jež z tohoto postoje vychází.

Z počátků řecké kultury se dochoval i velmi známý výrok „Poznej sebe sama“. Není to ještě výrok v plném slova smyslu filosofický, ale svým způsobem již filosofii dosvědčuje: stojí na pomyslné křižovatce mezi světem mýtu a světem, v němž se projevuje odstup od mýtu a začíná se objevovat filosofie. Snad právě proto byl tento výrok připisován nejen delfské věštírně, nýbrž i zpola legendárním „sedmi mudrcům“, tedy autorům, kteří stručnou formou aforismu podávají jakýsi úhrn základních lidských zkušeností („Ničeho příliš“, „Mnoho slyš, málo mluv“ apod.).

Jestliže však řecké mýty, které jsou doloženy jednak v náboženství, různých kultech či mystériích, jednak v antických dramatech, podávají celistvé vysvětlení toho, jak se to má s člověkem a světem a jaké je jeho místo v celku veškerenstva, uvedený výrok je již nápadný tím, že žádné takové vysvětlení nenabízí, nýbrž že k němu spíše ukazuje cestu.

A je tedy možné říci, že tento výrok dosvědčuje filosofii, protože již vypovídá o zásadním přelomu v poměru člověka a jeho života, člověka a jeho světa. Neboť zatímco v rámci mýtu je smysl života a světa jakoby předem dán prostřednictvím mytického vyprávění a je osvojován, je teď život a svět pojednou tím, co vyvolává stále nové otázky a požaduje stále nové odpovědi. Člověk žije a současně také ví o tom, že žije: svůj život tedy nejen žije, nýbrž také se k němu vztahuje, třeba i tím, že se jej snaží nějak pochopit, vyložit a vysvětlit. Život je napříště úkol a je třeba se ptát, jak tomuto úkolu dostat. Výrok „poznej sebe sama“ již ukazuje tímto směrem, neboť rovněž říká: zastav se a snaž se pochopit svůj život, abys jej mohl dobře žít.

Jinak řečeno: otázka po životě se klade teprve tehdy, jakmile přestal být něčím samozřejmým, protože samozřejmě žitým. Člověk zaujímá k životu odstup a pouze v tomto odstupu je také možné zaujímat různé postoje – nejen k životu vlastnímu a k životu „vůbec“, nýbrž právě tak i k otázkám, které se v tomto odstupu stále rodí. Každý z nás si od této chvíle hledá určitou cestu, která není předem dána, i když některé jsou třeba schůdnější a jiné na první pohled velice neschůdné.

Všimněme si ještě jednou, co všechno tento odstup nesamozřejmosti způsobil. Hledání cesty s sebou nese nutnost volby a rozhodování mezi možnostmi: vydám se buď tím, či oním směrem, chci se stát tím, či oním, v určité životní situaci se musím tím, či oním způsobem rozhodnout. A rozhoduji se i tehdy, když rozhodnutí odkládám. Život není přímka, nýbrž složité se větvící příběh, k němuž patří i omyly a prohry, ale také radost z nově nalezených řešení. A to také znamená: jako hledající a nalézající, jako ten, kdo se rozhoduje, vím – anebo bych alespoň vědět měl –, že za svůj život nesu odpovědnost, a to i tehdy, pokud se rozhoduji v souladu s obecně uznávanými pravidly, k nimž se mohu, ale také nemusím hlásit. Ale právě proto za svůj život odpovídám, jsem si vědom sebe sama ve všech svých jednáních, jsem jednotlivcem (individualitou), jsem sebou samým. To vše se sice dá shrnout jednoduchým tvrzením „jsem svobodný“, ale to není odpověď, nýbrž nesmírně obtížná otázka. A život, který je životem v možnostech, a nikoli v danostech, plodí takto vážné a obtížné řešitelné otázky stále.

Jak mohu – mohu-li vůbec – poznat, která volba je ta pravá? To není jen otázka po tom, co je správné (z níž se zrodí etika), nýbrž je to i otázka po možnostech lidského vědění a po hranicích lidského rozumu (z níž vzniká gnozeologie či epistemologie neboli nauka o poznání). Abych ale věděl, jak žít, mu-

sím znát i místo, které náleží lidskému životu v rámci celého kosmu a ve vztahu k tomu, co se na pozadí nesamozřejmosti a nezakotvenosti lidského života jeví jako pravidelný řád, jak jej pozorujeme třeba na pohybu kosmických těles. Odtud se již v antice rodí nauka o kosmu čili kosmologie a spolu s ním nejen problém míry a hodnoty (nauka, která se mnohem později bude označovat jako axiologie), nýbrž i ontologie, která má nejobecnějším způsobem zkoumat bytí samo: lidské bytí, bytí přírody, společenské či historické bytí a v nejvyšším zobecnění pak i bytí vůbec a jako takové.

Otázka „co je dobrý život?“ je jakoby základní tázání za všemi konkrétními filosofickými otázkami. Kdo se takto ptá, zaujal již filosofický postoj, ať si to uvědomuje, či nikoli. Jestliže si například klademe otázku „co je mravně správný život“, už jsme si toto základní tázání nějak vyložili a vlastně jsme na ně určitým způsobem odpověděli, protože jsme naznačili pole možných odpovědí (právě to pole, které zkoumá etika). Ale stejně tak se můžeme ptát: „Jaký cíl si musí vytknout ten, kdo žije, aby žil dobrým životem?“ Tím ukazujeme sobě i druhým, že život je třeba pochopit v širších souvislostech (kosmu, přírody, dějin, společnosti), protože teprve potom budeme vědět, co znamená slovo „dobrý“ ve spojení „dobrý život“.

Jenže celý tento prostor otázek a odpovědí již vlastně pootevřela zdánlivě tak prostá výzva „Poznej sebe sama“.

Takhle nějak by také mohl vypadat úvod do „úvodu do filosofie“, ale možná, že právě tomu je třeba se vyhnout, nechceme-li ztratit z očí, že to podstatné je filosofické myšlení samo. A tedy že patrně nejstručnější a současně nejvýstižnější definice filosofického myšlení zní: je to úsilí myslet jinak – například jinak, než jsme zvyklí či naučení, jinak než „umíme“ apod. Jenže „myslet jinak“ také znamená hledat jiné možnosti nejen myšlení, nýbrž vlastně i života. Jednodušeji: myslet po způsobu

filosofů (ať už se konkrétně zabývají čímkoli: ontologií, naukou o poznání, kosmologií, uměním či literaturou) znamená hledat otázky i tam, dokonce převážně tam, kde na první pohled žádné otázky nejsou, neboť právě taková příliš jasná místa jsou podezřelá.

Když potom dodržíme samo toto elementární pravidlo filosofického myšlení, můžeme, ba musíme se zastavit i u tohoto jinak banálního seznamování a všimnout si například onoho nenápadného slova *postoj*, které – zdálo by se – není třeba nějak blíže vykládat, netrpíme-li zrovna „vysvětlovací mání“, protože je to slovo „obecně“ srozumitelné.

Srozumitelné je, a přesto je zvláštní. Tak například z tohoto důvodu: řeč je o myšlení, tedy o čistě duševním či duchovním konání či výkonu, který se ale snažím přiblížit a osvětlit slovem, jež je očividně zapomenutou, protože dávno ohlazenou a častým užíváním otělou metaforou, která původně – když ještě byla „živá“ – naznačovala (právě tím, že sblížila slovo *filosofický* se slovem *postoj*) cosi nemateriálního výrazem odkazujícím k *tělesné zkušenosti*. Velmi paradoxním způsobem tedy relativizovala toto jinak (třeba právě v tradiční filosofii) tak zásadní, přísné a radikální *odlišení* dvou protikladných oblastí, či dokonce světů, totiž oblasti myšlení na jedné straně, a oblasti jednání, konání a práce na straně druhé, života zasvěceného myšlení (*vita contemplativa*) a života odkázaného na naplňování praktických a tělesných potřeb (*vita activa*).

*Postoj* je primárně tělesný projev, přesněji, je to tělesný projev tělesného způsobu chování: zaujmout *postoj* znamená určitým způsobem se postavit, „držet“ nějak své tělo, a to jak kvůli tomu, abychom mohli něco konat, tak i proto, abychom svým tělem mohli dát něco najevo: takto můžeme zaujímat – a to doslova – obranný či naopak útočný *postoj*, určitý soubor tělesných gest je možné „číst“ jako signál vstřícnosti, jisté dr-

žení těla naznačuje rovněž něco o osobnosti v něm ztělesněné apod. Ale jakmile tělo „čteme“ jako výraz, už jsme se zjevně ocitli v oblasti nějak odvozené z původnější vrstvy, jež je právě vrstvou tělesného způsobu našeho existování samého. A otázka, jež se potom sama nabízí, zní: je výraz *filosofický postoj* jen nějaká otřelá metafora, anebo je v něm ukryt nějaký smysl, cosi zajímavého, cosi, s čím bychom mohli dále pracovat?

Samozřejmě platí to druhé, a to hned v několika ohledech. *Postoj* je sice určité držení těla (tak jako je určitý i filosofický *postoj*, např. v odlišení od ne-filosofického, vědeckého apod.), ale zcela obecně platí, že tělesně existující bytost nemůže nezaužímat (nějaký) *postoj*, neboť i *postoj* zvaný neutrální je *postoj* (jediné, co nezaujímá *postoj*, je mrtvé tělo). Řečeno ještě jednou a jinak: tělesná bytost již na základě své tělesnosti nemůže nebýt nesituována, ať v prostoru, v čase, ve světě a jakkoli jinak v různých přenesených významech tohoto slova: viz výraz *úhel pohledu*. Vztýčím-li hlavu a hledím-li k obloze, nevidím zemi: je to zcela nepochybně jisté držení těla, tedy jistý *postoj*, ale ve zkratce by takto bylo možné charakterizovat každý „idealismus“, jakkoli laicky chápáný. Důležité je toto: nemůžeme vidět všechno naráz a ze všech stran, jak říká Maurice Merleau-Ponty, nýbrž vždy jen něco a odněkud – vždy z určité perspektivy; stejně jako nemohu vidět za sebe (dokud se „neobrátím“), nevidí ani zatvrzelý „idealista“ to, co se zdá mluvit ve prospěch opačného pojetí (pokud se „neobrátí“). Ale když tedy říkám, že skutečnost, svět mohu vidět vždy „jen“ (proč však říkáme „jen“?) pod určitým úhlem pohledu, není to přece žádná metafora, to přece platí doslova. Slova jako „perspektiva“, „zorný úhel“ nejsou žádné přenesené významy, nýbrž zcela konkrétní zkušenosti. Mluvíme-li o zaujímání *postoje* v nějak nepravém smyslu, pak je to srozumitelné jen pro toho, kdo se ve světě pohybuje jako tělesně existující, je to pochopitelné a srozumi-

telné jen na základě naší žité zkušenosti a vypovídá to cosi podstatného o nás samých, o našem vztahu ke světu – ale ovšem i o našem myšlení.

A naopak, pokud bychom si něco takového dovedli představit, je pro nás zcela nepochopitelné, protože nepředstavitelné, jak by mohl vypadat pohled nějak „a-perspektivní“, tj. pohled nesituovaný, pohled odnikud.

Úvaha není sice příliš hluboká, ale je možným pramenem mnoha dalších, možná zajímavějších: co třeba „interpretace“, k níž jsme „odsouzeni“, snažíme-li se porozumět textům či obrazům – je to omezení našeho myšlení, anebo naopak cesta jeho rozvíjení? Slovo „postoj“ a úvahy s ním spojené, anebo tímto slovem vynucené, ukazují, že výraz není tak nevinný, jak by se mohlo zdát; navíc je zřejmé, že tento elementární fakt, týkající se naší existence, je celou naší kulturou v celých jejích dějinách velmi silně a různě akcentován, takže nabývá různých podob a významů.

Postoj v tomto významu: je to pojem? Je, avšak zvláštního druhu: je to pojem *konkrétní*.

### MYŠLENÍ A UMĚNÍ

Podle čeho se tedy pozná filosofická myšlenka, víme-li, že obsahové vymezení není příliš spolehlivé, neboť dějiny filosofie přesvědčivě ukazují, že filosofové jsou nakonec schopni mluvit o všem? Možná lze vyjít z běžné zkušenosti. Čteme a v tom, co máme před očima, je cosi, co nám napovídá: ano, toto je silná myšlenka, zatímco toto je sice zajímavý názor, ale chybí mu filosofický rozměr.

Problém spočívá v riskantní povaze filosofického tázání, a tedy i filosofického postoje ke světu. Představme si jednoduchou rovnici  $X = Y$ . Na obou stranách jsou neznámé, ale aby

tento přírůdek charakterizoval filosofické myšlení, představme si dále, že neznámá na levé straně je otázka a na pravé straně je (neznámá) odpověď. Filosof „řeší“ tuto rovnici tím, že se snaží odpovídat, a právě jeho odpovědi naznačují obrysy otázky, která současně definuje filosofické myšlení v určité době. Jakmile je prostřednictvím odpovědi možné zformulovat přesněji otázku, zjišťuje, že další odpovědi ji jenom problematizují: otázka a odpověď se osvětlují navzájem, odpovědi sice nějak vystihují otázku, avšak ta sama o sobě neexistuje, protože se během odpovídání proměňuje. Filosofický postoj ke světu, a tedy i to, co by bylo možné nazvat filosofickým myšlením, tedy především záleží v této odvaze odpovídat dříve, než přesně víme, na jakou otázku reagujeme; filosofické myšlení je riskantní proto, že se jakoby ustavičně připravuje o pevnou půdu pod nohama. Ale právě proto je jeho myšlenkám vlastní zvláštní hloubka – onen rozměr, který cítíme, když říkáme: toto je silná myšlenka.

Cosí podobného by se ovšem dalo říci i o umění; jediný, byť velmi důležitý rozdíl by byl patrný v tom, že živlem filosofie je pojem, a nikoli výraz a obraz. Je totiž zjevné, že umělecký obraz či výraz také není reprezentací něčeho, co je dané, nýbrž chce vyjádřit to, co v ustavených formách vyjadřování zůstává nevyjádřené anebo to, co se ustaveným formám vyjadřování vzpírá.

*Medium is message.*

Tuto příbuznost vědění a umění dokládá zejména filosofie 20. století.

Význačným příkladem je na počátku století Henri Bergson, jehož myšlení se zcela rozhodným způsobem obrací ke světu, jak je žit, a k evoluční či procesuální povaze reality, kterou vidí právě jako *tvořivý* vývoj. Vlastně svět vcelku nazírá zcela příznačně jako umělecké dílo, „nesrovnatelně bohatší než dílo

největšího umělce“ (BERGSON 2003, s. 112). Filosofický pojem a umělecký obraz se navzájem doplňují. „Systém se rozvíjí v pojmech. Když jej přivádíme zpět k intuici, ze které se odvinul, semkne se do jednoho obrazu.“ (Ibid., s. 129) Na začátku této jeho myšlenkové cesty je odmítnutí určitého typu odpovědi, toho typu, který je možné negativně charakterizovat známou Bergsonovou tezí: pochybením dosavadní filosofické tradice je to, že všechny *kvalitativní* rozdíly chtěla systematicky redukovat na rozdíly kvantitativní. Proto tato tradice například přehlíží (právě *kvalitativní*) rozdíl mezi jednotlivými momenty žitého či prožívaného času; jejím modelem je fyzikální čas, čas stejnorodý a stejnoměrný, čas jako neutrální parametr popisující všech pohybů. Vžíváme-li se však do svých prožitků, pozorujeme, že tady jsou jednotlivé, po sobě následující stavy vědomí *kvalitativně* odlišné.

Ukazují to příklady, které budí dojem pouhého mechanického opakování; jdu-li například poněkolkáté stejnou cestou na stejné místo, je (pokud si této své cesty vůbec všímám) prožitek této cesty pokaždé *kvalitativně* jiný, vlastně bych mohl pokaždé vidět něco jiného. Může se třeba stát, že intenzivněji vnímám určitou část cesty, která předtím „unikla“ mé pozornosti. Proč mi ale unikala? Protože mne ničím „neoslovovala“, neupoutala mou pozornost; teď ji ale vidím – to proto, že jsem se sám změnil. Prožívám sice v podstatě totéž, avšak z jiné situace; nejsem stejný jako předtím (ač stále zůstávám sám sebou), a příčinou je zdánlivě zcela banální čas: *v mezičase jsem žil*.

Popis je zcela jistě působivý; podstatné na něm je ale to, nač klade důraz a jaké otázky probouzí. Bergson mluví o *vědomí*, ale mluví o něm tak, že jeho jednota se téměř začíná rozkládat v jeho pohyblivosti, jež je ale *trváním*, tedy zároveň změnou a identitou; jeho ústřední funkcí není sebe-reflexe, nýbrž *pa-*

*měť*; vědomí znamená především paměť. Neboť vědomí, jež by neuchovávalo nic z minulosti, by stále zapomínalo sebe sama (a nemohlo by se k sobě vztahovat), každým okamžikem by zanikalo a každým okamžikem by se stále znovu rodilo; přestal by pro ně existovat i svět, poněvadž i on by ztratil svou souvislost, což je minimální definice světa, jenž není pouhým souborem realit, nýbrž celkem navzájem uspořádaných – prostoro-  
rově i časově – významových souvislostí. Základem souvislosti světa, a tedy i toho, co prožíváme jako realitu, je souvislost *žitého času*, uchovávaní minulého v každé přítomnosti vzhledem k budoucnosti: zabýváme-li se v přítomném okamžiku něčím minulým, pak především s ohledem na to, co teprve bude; pozornost, s níž se obracíme k něčemu přítomnému, je pozornost napjatá, očekávající; budoucnost nás jakoby s celou naší minulostí přitahuje a žene nás cestou času. To však na druhé straně umožňuje porozumět i skutečnosti našeho konání, neboť jednání je vždy zasahováním do budoucnosti.

Bergson na první pohled odpovídá na zcela tradiční otázku po tom, co ve změně trvá – na otázku, na niž tradice podala řadu odpovědí: idea, substance, duch jako absolutní vědomí apod. Ale Bergsonova odpověď je radikálně odlišná, a proto je problematická i sama otázka: vědomí je paměť, to, co trvá ve změně, je *proces*. Jakmile odpoví tímto způsobem, zdá se, jako by na místě onoho X na levé straně naší pomyslné rovnice, kde má být otázka, byla znovu neznámá. Bergson také mluví o *trvání*, ale jeho trvání, *durée*, je jiné: je to čisté trvání. A čistou podstatou trvání a pohybu je to, že jsou neustále „na cestě tvoření“; trvání je forma, které nabývá následnost stavů našeho vědomí, když naše já nezasahuje do života, když nerozlišuje nynější stav a stavy minulé.

Touto intuicí trvání proniká Bergson na půdu něčeho, co lze nazvat „nesubstanční ontologií“. Má sice v tradici své před-



chůdce (atomismus, Epikúros, Leibniz), ale filosofická tradice je velmi často odsouvala na okraj. Nejen proto má Henri Bergson problémy právě s *pojmy* – jeho filosofie musí dokonce pochybovat i o schopnostech *slova*, které je pro ni často až příliš „substanciální“.

„Nejen řeč dává nám podnět věřit v nezměnitelnost počítků, nýbrž nás časem klame o rázu pozorovaného počítku. (...) Krátce *slovo s obrysy velmi přesnými, slovo brutální*, které nahromaduje to, co je *stálého, společného, a tudíž neosobního* v dojmech lidstva, rozdrčuje, nebo aspoň zakrývá jemné a prchavé dojmy našeho individuálního vědomí. Abychom bojovali se stejnými zbraněmi, měli bychom se vyjadřovat slovy přesnými; leč tato slova, sotva zformovaná, obracela by se proti počítku, který jim dal vznik, a jsouce vynalezena, aby dosvědčila, že počíteček je nestálý, ukládala by mu svou vlastní stálost.“ (BERGSON 1994, s. 70 a 76)

Skutečné bytí není tedy substance, idea, podstata, nýbrž je to *dění, proces*.

Henri Bergson zakládá nový postoj ke skutečnosti tím, že vytváří nové uspořádání pojmů: z evoluční biologie přejímá pojem života, který se u něj stává klíčem k času jakožto žitému (čas, jak o něm mluví fyzika, je odvozený), a odtud jsou srozumitelné i další rysy jeho ontologie: nepředvídatelný, svobodný pohyb tvorby. *Nezvrtnost*, tento důležitý pojem, který ukazuje až do druhé poloviny 20. století (je důležitým momentem například v pojetí vznikání řádu z chaosu u Ilyi Prigogina), zde vystupuje do popředí prostřednictvím živé bytosti, která směřujíc do budoucnosti volí, vybírá a jedná, tedy tvoří. A tak jako je individuální život napražený do budoucnosti, tak směřuje kupředu i Život celého universa; individuální život je jako vlna mohutné řeky, ale řeka jsou právě tyto vlny, tedy je to řeka, jež si stále a způsobem, který nelze předvídat, stále znovu vytváří

své řečiště; bytí je *élan vital*, tvořivý vzmach. Což však Bergson znovu osvětluje analogií s uměleckou tvorbou: jsme svobodní tehdy, když naše jednání vychází z celé naší osobnosti, když mezi jednáním a osobností je ona nedefinovatelná podobnost, kterou můžeme pozorovat mezi uměleckým dílem a jeho tvůrcem. A tímto způsobem přerůstá Bergsonova ontologie dokonce až v kosmologii.

V této myšlence ztrácejí tradiční pojmy subjekt a objekt téměř smysl; právem, protože jde o naprosto odlišné pojetí skutečnosti. Jestliže pojmy subjektu a objektu se ustavily v novověku, jehož ústředním rámcem byla otázka poznání, totiž exaktního a metodického vědění, pak otázka, na kterou hledá odpověď Henri Bergson, se týká procesuality bytí; kromě jiného to znamená, že například vztah vnímajícího a vnímaného, což je tradičně modelový příklad vztahu subjektu a objektu, není u něj primárně vztahem poznávání. Vněm je pro Bergsona setkání ducha a hmoty a v každém vněmu se zrcadlí kosmické drama. Neboť v okamžiku, kdy se v průběhu evoluce vynoří vědomí (bergsonovsky paměť a svoboda), duch postupně prostupuje hmotu, proniká jí a rozvíjí se přemáháním její nehybnosti – to právě jsou dějiny tvořivého vývoje. Svoboda, jak říká Henri Bergson, zapouští hluboké kořeny do nutnosti a spolu s ní vytváří vnitřně provázaný organismus. Naše představa věcí se rodí z toho, že tyto věci před námi vystupují do popředí na pozadí naší svobody.

Bergsonova filosofie je důležitá nejen jako určitá silná filosofická myšlenka, nejen jako příklad toho, jakým způsobem odpověď vytváří nové otázky, ale i tím, že ukazuje blízkost pojmu a obrazu, myšlení a umění. Bylo by totiž možné říci, že umění se snaží o „desubstancializaci“ dříve než filosofie (od Turnerera až k postimpresionistům) anebo že myšlení a umění postupují v určité chvíli jakoby vedle sebe: secesní linii můžeme napří-

klad čist jako dokonalý výraz bergsonovského životního vzma-  
chu, pružnosti ducha a jeho zápasu se vzpírající se hmotou. Myšlení dění otevírá cestu do 20. století, a proto se s jeho nej-  
různějšími podobami setkáváme nejen ve filosofii: významné  
místo v této souvislosti zaujímá již Marcel Proust anebo Virgi-  
nie Woolfová, ale pozornost bychom museli věnovat i výtvar-  
nému umění a jeho postupům: pohyb, energie, pára, světlo,  
předměty vyrůstají z barvy, malíři se snaží zachytit zářivost vě-  
cí samých, ukázat věc jako průsečík kosmických energií. Exis-  
tuje-li něco jako *pole vědění*, jež zahrnuje vědění praktické a  
teoretické stejně jako umění, pak lze říci, že se v něm *komuni-  
kují nové možnosti rozumění, jednání i života samého*.

Nejde jen o to, že pozornost „vědění“ 20. století se neupírá  
ke *stavům*, nýbrž k *procesům a událostem*, protože především je  
třeba pochopit, co to vlastně znamená, například že je teď ne-  
zbytné chápat proces, událost nikoli jen jako pouhý protiklad  
stavu. To vyžaduje namáhavé hledání přesného jazyka, přimě-  
řeného této myšlence a této perspektivě, a ještě namáhavější  
vyrovnávání se s (zdánlivě paradoxními či bezmála nepříja-  
teľnými) důsledky této myšlenky: skutečné, reálné není nikdy  
danost, nýbrž vždy je to jakoby částka dění; i kámen je svým  
způsobem událost. Anebo jiný zvláštní důsledek: vědomí, jež  
trvá, je identické se sebou samým, a přitom vlastně není ni-  
čím jiným než ustavičným „změňováním“ – identita procesu  
je něco zcela jiného než identita věci.

Možná, že umění je spíše schopno dát přiléhavější výraz té-  
to tendenci. Například Kandinského abstrakce z počátku dru-  
hého desetiletí 20. století opouští rozpoznatelné formy a chce  
ponechat jen základní *rytmy* světa, ryzí znění a vibrace. A ob-  
jevuje se rovněž kvantová fyzika – a spolu s ní pak i monumen-  
tální pokus o moderní kosmologii ve Whiteheadově díle *Pro-  
ces a realita*: není možné popisovat událost izolovaně, vnitřním

momentem každé věci jsou i její (jak minulé, tak i současné)  
vztahy k jiným událostem včetně jejího uchopování vědomím.  
Whitehead dokonce neříká o události, že se mění, aby nevznikl  
nesprávný dojem, že je tu „něco“, co se mění v „něco“ jiného;  
říká, že události se mění pouze vzhledem k těm událostem, do  
nichž přecházejí.

Nakonec však možná tuto procesualitu světa nejsrozumitel-  
něji vyjadřuje Kazimír Malevič, který říká: „V přírodě neexis-  
tují tělesa, existuje síla... Každá barva je ve svém pohybu sa-  
mostatná, má svou sílu a energii... Barva je zhuštěná energie,  
její stav vyjadřuje malíř.“ (PADRTA 1996, s. 80)

#### EXPERIMENT S BARVOU

Myšlení, a tím spíše pak filosofické myšlení, je, jak již řečeno,  
slovo vzbuzující představy, které jeho obsah a význam značně  
omezují, oslabují, dokonce snad i znetvořují: sugeruje cosi jako  
převahou ryze konstruktivní a abstraktní práci. Cosi, co má  
(v krajním případě) co dělat s logikou, s uvažováním a souze-  
ním, obecně s uvažováním o velmi odtaziťých tématech, ane-  
bo, v případech snad méně extrémních, s napjatým soustředě-  
ním na sebe sama a v sobě samém, jak to naznačuje například  
Rodinova socha Myslitele, cosi, co souvisí se snahou postih-  
nout skrytá tajemství bytí a podobně.

Je-li ovšem výsledkem myšlení *myšlenka*, obzor se trochu  
rozjasňuje: myšlenky totiž bývají nejen abstraktní, ale i odváž-  
né a smělé, dokonce riskantní a nebezpečné, svět mají nejen  
vykládat, nýbrž i měnit; myšlenka může být nová a zajímavá,  
anebo stará, a potom může být právě proto lhotejná, anebo  
naopak a právě proto udivující tím, že ač tak věkovitá, je stále  
(znovu, opět, přesto) aktuální. V každém případě je myšlenka  
myšlenkou nejspíše tehdy a právě tehdy, není-li triviální (to

není totéž co jednoduchá, protože jednoduché myšlenky často bývají veskrze fascinující: „myslim, tedy jsem“, „svět je vůle a představa“), což znamená: je-li přesným vystižením, dokonce jakoby elegantní zkratkou změti postřehů fakt, poznatků, předpokladů atd., které samy o sobě v této změti nic neříkají, jsou bez vzájemných vztahů, bez souvislosti, takže je to skutečně jen zmatená změt a vření – ale až do chvíle, kdy se objeví „myšlenka“, která je náraz shrne a vysloví způsobem, jenž ukazuje, jak toto vše patří k sobě.

Toto vše nějak platí, východisko je to však až příliš banální, příliš známé a ploché, vlastně nezajímavé, nic neříkající. Máme-li myšlení skutečně porozumět, musíme nejen myslet, ale s myšlením tak říkajíc na vlastním těle experimentovat.

Aby to byl skutečný experiment, musíme se něčím zabývat, například nějakou hypotézou či předpokladem, protože experiment slouží, jak se říká, ověřování předem vytvořených hypotéz. Zkusme tedy po dlouhých oklikách znovu předpokládat, že v nějakém smyslu je rovněž možné *myslet obrazem, divadlem, literaturou, architekturou, fotografií, filmem...* Že obrazy myslí – ať už proto, že jich používáme jako nástroje, děláme je takové, aby myslely či vyjadřovaly, ilustrovaly, představovaly nějakou myšlenku, ale také: aby *byly touto myšlenkou samou*, která by bez nich nebyla, anebo proto, že nějak samy od sebe naše myšlení vedou, jakoby *myslí za nás, a přesto pro nás*. Tímto způsobem pak získáme mnohem širší pole pro experimentování s myšlením a myšlenkou, protože myšlení je zcela jistě i cosi jako „re-prezentace“, „re-konstrukce“ skutečnosti pomocí prostředků a postupů vlastních pouze myšlení, ale takovou re-konstrukcí, a ještě lépe řečeno *modelem* skutečnosti je nejen vědecká teorie, nýbrž bezpochyby i *umělecké dílo*, Balzacova *Lidská komedie*, Joyceův *Odysseus*, obrazy Marka Rothka či Andy Warhola, Goddardovy či Felliniho filmy...

A potom, učiníme-li totiž tento předpoklad, je nasnadě zdánlivě jednoduchá, ve skutečnosti však krajně nebezpečná otázka: je model nějak oslabená verze skutečnosti, anebo naopak – je v něm cosi více, ale co? a jak?

Tady se hned ocitáme v oblasti plné paradoxů, protože například Paul Cézanne, který, jak je zjevné z jeho rozhovorů s J. Gasquetem, velmi hluboce uvažoval o vlastní tvorbě, tedy myslel „obrazy“ (jak ve smyslu akuzativu, tak i – především – ve smyslu instrumentálu), například tvrdí, že myšlení zasahuje do umělecké tvorby rušivě, že je třeba nemyslet, nehledět na teorie, vlastně dosáhnout stavu jakési myšlenkové pasivity, například když tvrdí:

„...když jsem jen trošinku rozptýlený, jen trošičku unavený, zvlášť když o tom někdy příliš vykládám nebo se dám strhnout teorií, která odporuje té včerejší, když při malování přemýšlím, když do toho zasahuji, v tu ránu je po všem. (...) Umělec je jen jímka zrakových vjemů, jen mozek, registrační přístroj...“ (CÉZANNE, s. 33–34)

Přitom ale právě Cézanne *před svými obrazy* zcela zjevně myslí, protože ve stejném rozhovoru vyslovuje nádhernou myšlenku:

„Barva je místo, kde se setkává náš mozek s vesmírem.“ (Ibid., s. 37)

#### MYŠLENÍ DIFERENCÍ BARVOU

To je myšlenka, dokonce velmi silná myšlenka, myšlenka už proto, že inspiruje filosofii. Bylo by dokonce lákavé sledovat osud Cézanna ve francouzské současné filosofii, i když ne všechny odstíny tohoto působení by se podařilo odhalit. Ale přinejmenším dvě jména by zde zastupovala mnoho jiných: Maurice Merleau-Ponty se svým esejem „Cézannovo pochybování“

(*Oko a duch*) a Jean-François Lyotard (*Discours, figure; Puto-vání*). Lyotard například říká:

„Dluží-li Cézanne něčemu, pak to není krajina jakožto realistický námět ani krajina jakožto organizace forem. Nýbrž onomu „cosí“, jež může dospět až k jeho očím a vstoupit do nich, pokud jsou jeho oči s to otevřít se tomuto „cosí“, chromatické kvalitě, barevnému témbu. Máme-li se v tomto stavu ocitnout, je třeba „pasivity“, pasivity bez patosu, pravého opaku aktivity kontrolované duchem, dokonce i nevědomé afektivity (...) umělec je zcela oproštěn od obvyklých kritérií, od významu, koherence, podobnosti, identifikace, rozpoznání. Snaží se pouze zachytit barvu ve stavu zrodu, mrak objevující se na obzoru.“ (LYOTARD, 2001, s. 30–31)

A stejně tak i filosof Maurice Merleau-Ponty vidí na Cézannových obrazech jasně čitelnou filosofickou myšlenku, třeba když poznamenává:

„Cézannovi nepřišlo na mysl, že by musel volit mezi počítky a myšlením, představujícími chaos a řád. Nechtěl odlučovat fixní věci, jeví se našemu pohledu, od způsobu, jakým se jeví v perspektivě, nýbrž chtěl malovat řád vznikající spontánní organizací. Cézanne neznal dělicí čáru mezi „smysly“ a „rozumem“: u se něho taková čára táhla mezi spontánním řádem vnímaných věcí a lidským řádem idejí a věd.“ (MERLEAU-PONTY 1970, s. 40)

Otázka první: jaká je Cézannova filosofická myšlenka? Otázka druhá: jakým způsobem Cézanne myslí a vyjadřuje se?

Myšlenka, která se v jeho díle nějak rýsuje, je ta, kterou by filosofie označila jako myšlenku *ontologickou*, tj. takovou, která se týká povahy všeho toho, co jest, přesněji řečeno: způsobu, jak všechno to, co jest, jest co do svého bytí. A zdá se být zřejmé, že Cézanne odpovídá: příroda (jakožto tradiční, a to již od starého Řecka, v němž vznikl pojem *φύσις*, pojem označující

přírodu a všechno přírodní dění v nás i mimo nás) se nám ukazuje nejpůvodněji jako dění, jako proces, jako stávání. Ale jednak to říká trochu jinak, a jednak to – především – myslí tím, jak maluje. Co říká, je například toto:

„Příroda je pořád stejná, ale z toho, jak se nám jeví, nic nezůstává. Je na našem umění, aby skrze prvky, skrze projevy všech jejích proměn vyjadřovalo chvění jejího trvání. Musí v nás vyvolávat pocit, že je věčná.“ (CÉZANNE 2001, s. 33)

Co maluje, jsou především *barvy*. Ale nelze ani říci že maluje, protože to je slovo, v němž se již ožívá určitý *odstup* od malovaného, což by protirečilo výroku již citovanému, totiž že „barva je místo, kde se náš mozek setkává s vesmírem“ a že umělec je pouze „registrační přístroj“, anebo by to bylo v rozporu s výrokiem, že umělec má „být dokonalou ozvěnou“, aby se v něm mohla obrazit „celá krajina jako na citlivé desce“ (*ibid.*, s. 34). To ovšem neznámá, že jde o nějakou naprostou trpnost, jde o to, že jde o jiný způsob „myšlení“. „Látkou našeho umění je to, co promýšlejí naše oči.“ (*Ibid.*, s. 47) Aby to bylo srozumitelnější, je třeba číst a dívat se pozorněji. Vedle slova „barva“ (a, jak se brzy stane zřejmým, ani „barva“ není slovo poslední) je u Cézanna velmi frekventované slovo *modulovat* v protikladu ke slovu *modelovat*.

„Nemělo by se říkat modelovat, mělo by se říkat modulovat.“ (*Ibid.*, s. 12)

Jak to spolu navzájem souvisí? Lze to pochopit na základě dvou následujících výroku malířových:

„Čist přírodu znamená vidět ji pod závojem interpretace v barevných skvrnách, které se k sobě řadí podle zákona harmonie. Tyto základní tóny se rozkládají modulacemi. Malovat znamená realizovat barevné vjemy.“

„Neexistuje žádná linie ani žádná modelace, jsou jen kontrasty. Tyto kontrasty tvoří černá a bílá, ale barevný vjem.

Modelace vyplývá ze správného vztahu tónů. Pokud jsou kladeny vedle sebe harmonicky a pokud jsou tam všechny, obraz dostává modelaci samočinně.“ (*Ibid.*, s. 11)

S tím pak do jisté míry souvisí jiný výrok Cézannův, který je vysloven jazykem zcela filosofickým:

„Vidět znamená pro umělce koncipovat a koncipovat znamená komponovat.“ (*Ibid.*, s. 16; *concipere, conceptus*, pojem)

Cézanne velmi přesně cituje Lucretia a vyjadřuje se i pomocí Kantova slovníku:

„(...) někdy [si] představuji barvy jako velké noumenální entity, živoucí ideje, jsoucna čistého rozumu. S nimiž bychom mohli být ve spojení. Příroda není v ploše; je v hloubce.“ [Noumenální entity: věci o sobě, rozumem nepoznatelné, skryté příčiny jevů, to, jak vidí svět nekonečná bytost.] (*Ibid.*, s. 54)

Když Cézanne řekne, že v přírodě je všechno barevné, těžko bude někdo namítat, že tomu tak není. Jenže Cézanne jde v tomto ohledu ještě dále: vidí totiž, že „čistá kresba je abstrakce“, že „mezi kresbou a barvou není rozdíl“ (*ibid.*, s. 18 a 54). A to už je právě ono malířské „promýšlení okem“. Všichni víme, co je barva, slovo označující barvy: červenou, modrou, žlutou. Cézanne je ale malíř, pro něho je barva něco jiného.

Myslí už svou *paletou*.

„Impresionismus chtěl malbou vyjádřit sám způsob, jak předměty zasahují náš zrak a útočí na naše smysly. Předměty zobrazoval v atmosféře, v níž je postihuje naše vnímání v konkrétním okamžiku, avšak bez přesně ohraničených obrysů, spojených mezi sebou světlem a vzduchem. Aby tento obal rozzářil, vyloučil všechny hnědé, okrové a černé a používal jen sedmi barev prismatické. K zobrazení barvy předmětů nestačí nanést na plátno jejich lokální tón, kterým se zbarvují, když je izolujeme od všeho toho, co je obklopuje, je nutno přihlídnout ke kontrastním jevům, jež v přírodě modifikují lo-

kální barvy. Každá barva, kterou vidíme v přírodě, vyvolává nepřímou ještě komplementární barvu... Chceme-li, aby na obraze, na který bude divák hledět v šeru pokoje, byly sluncem rozzářené barvy, nestačí namalovat trávu jen zelenou: vibraci jí dává teprve komplementární červeně. Impresionisté rozkládají lokální tón. Obecně lze říci, že je možno dosáhnout jakékoli barvy nikoli mícháním jednotlivých barevných komponent, nýbrž tím, že je klademe vedle sebe, což zvyšuje vibraci tónu. Postup impresionistů vedl k tomu, že plátno, nepodobající se bod za bodem přírodě, účinkem jednotlivých partií navrátilo postupným překrýváním obecnou pravdu dojmu. Malba ovzduší a rozdělení tónů však způsobily, že předměty ztratily obrysy i svou tíži.<sup>1</sup>

Složení Cézannovy palety dává tušit, že si umělec vytkl jiný cíl, není na ní sedm barev duhy, nýbrž 18 barev: šest červených, pět žlutých, tři modré, tři zelené a jedna černá. Používání teplých barev a černí napovídá, že Cézanne chce zobrazit předmět a setkat se s ním za atmosférou. Upouští rovněž od rozdělení tónů a nahrazuje je odstupňovanými mnohostmi a rozléváním barevných odstínů na předmětu, na němž barevná modulace sleduje tvar a dopadající světlo. Potlačení přesně ohraničených obrysů v některých případech a převaha barvy nad kresbou nemají pochopitelně u Cézanna stejný smysl jako v impresionismu. Předmět už není pokryt odlesky a není ztracen ve svých vztazích ke vzduchu a k jiným předmětům, nýbrž je, jak se zdá, tlumeně ozářen zvnitřku, jako by z něho emanovalo světlo, což vyvolává dojem trvanlivosti a materiality.“ (MERLEAU-PONTY 1970, s. 38–39)<sup>2</sup>

Nesnažím se vykládat Cézanna a tím méně se pouštět do

<sup>1</sup> Viz Claude Monet, *Pont Japonais*, asi 1918–24.

<sup>2</sup> Viz Paul Cézanne, *Le Mont Sainte-Victoire vu des Lauves*, 1904–06.

kunsthistorických úvah; to, k čemu chci tímto způsobem konečně dospět a co chci ukázat, je *myšlení v nějak širším smyslu*, nejen ve smyslu *filosofického myšlení*, ač právě filosofie je schopna tento širší smysl nalézt. Právě proto mne zaujala *barva*: nikoli ale jako slovo označující „barvy“, nýbrž způsob, jak tohoto slova používá Cézanne, aby vyjádřil to, co *promýšlí okem*. Barva při tomto způsobu používání není ani běžné slovo „barva“, ale není to ani barva jako „filosofický pojem“, protože je stále spjata se zcela konkrétním, dokonce okamžitým, prchavým a konkrétním viděním – což je zjevně lekce impresionismu a rovněž tak i lekce Baudelairova pojetí modernosti. Barva je slovo označující „věci“ jakožto dané, věci jakožto vyhraněné tvary nějak skutečněji, než by to bylo možné prostřednictvím linií, kresby. Z pohledu dějin výtvarného umění, jak by bylo lze říci, dochází v Cézannově tvorbě k jistému posunu. Impresionisté, malíři „plenéru“, tedy malby ve volné přírodě, usilují zachytit „dojem“: obraz má doložit bezprostřední reakci na vidění, jak říká teorie: „Soustředění na reprodukci reflexů barevného světla odtrhuje vlastně zobrazení od hmotnosti objektu, vzniká chvějící se, z doteků štětce utkaná struktura impresí, v níž se sublimuje veškerý životní pocit ve svěbytný organismus obrazu. A právě tato dematerializující a sublimační tendence je vývojovým nervem impresionismu (...) Barevná skvrna se stává (...) často bezmála fluidní matérií. Právě jejím prostřednictvím se „zachycený okamžik“ mění v novou vizi světa, kdy se vše zjevuje v nové celistvosti matérie proměněné v zářivou energii.“ (LAMAČ, s. 16)

V krajní podobě toto vidění vede až k analýze reality na elementární barevné atomy, tedy barevné tóny, hmotné je spíše než „věci“ dějící se „melodii“, což velmi přesně vystihuje Paul Signac:

„Malíř rozkládající barvy pouští se do zdlouhavé úlohy po-

krýt své plátno barevnými tečkami (...) Hraje si se škálou svých barev, stejně jako komponista při orchestrování symfonie využívá rozmanité nástroje. Podle svého uvážení určuje rytmus, potlačuje nebo stupňuje určitý celek, moduluje nuance až do nekonečna. Zcela uchvácen rozkoší z usměrňování, střetání a souhry sedmi barev spektra podobá se hudebníku, jenž obměňuje sedm not stupnice, aby dospěl k melodii.“ (LAMAČ, s. 20)

Signacova teorie je malířským promyšlením filosofické myšlenky: do nekonečna dělené barevné tečky se stávají prvotní matérií, z níž se jako z oceánu vydělují „modulaci“ tohoto Jedna všechny tvary, a sotva se vydělí, opět se do této matérie vrací, zanikají, podobně jako vlny oceánu. Individualizace neruší kontinuitu individuovaného s Jedním, které prostupuje vším, je látkou všeho a všechno v sobě podržuje. Pohyb vznikání a zanikání je vždy znovu jakoby „pohlcen“ poslední Vše-jednotou, z níž se nic nemůže vydělit tak, že by se od ní definitivně odloučilo a stalo skutečně samostatným. Proto je obraz Signacův „myšlením dematerializace“. Nikoli ale Cézannův, i když se vyjadřuje způsobem velmi blízkým, mluvě o barvách. Anebo když říká: nemělo by se říkat modelovat, mělo by se říkat modulovat.“ (CÉZANNE 2001, s. 11)

Modelování je utváření, například figura se modeluje proti pozadí, modelace je „vyformování“, protože je mu vlastní tendence k ohraničení, vyhranění směřuje k linii, ke kresbě vytvářející hranici proti okolí, výsledkem modelování je socha. Modulace je cosi podobného, ale přece jen odlišného: latinské slovo „modulor“ znamená odměřovat podle taktu, „modulatus“ je rytmický, melodický („modulator“ je označení pro hudebníka). Model je tvar, dokonce v nějakém smyslu tvar vzorový, zatímco „modul“ je spíše prostor pro variace. Model akcentuje „hranu“ (proto „vyhraňování“), modul hranu „rozmyvá“; jestliže totiž hrana označuje kontrast, pak modulace kon-

trastu od kontrastu černé a bílé jako zřetelné difference přes kontrast barev jakožto variaci až po variaci variací, tj. až po odstínování, tónování atd., označuje difference *jakožto přechod, jakožto změnu*.

Ale Cézanne myslí barvou více: jeho obraz, modulující „barevné“ přechody, není nic než hra sil, z níž vyvstávají tvary jako produkty této hry energií; je-li ale řeč o síle, energii, pak zde nikdy není žádné Jedno, protože síla je pouze tam, kde naráží na jinou sílu, kde je silou větší přemáhána anebo sílu menší překonává, síla je pouze tam, kde je více a méně, nikoli stejnost: přesně to ale vystihuje slovo „modulovat“ v protikladu ke slovu „modelovat“, a přesně to je také nějak obsaženo ve slově *barva*, jak s ním Cézanne pracuje, když promýšlí okem. Barevný kontrast, který ale není protikladem, nýbrž přechodem z jednoho odstínu do jiného, přesto nějak zůstává, i když se barvy „prostupují“, vytvářejíce pole variací; kontrast jakožto *přechod a jakožto změna* pak není „difference“, rozdíl, nýbrž je *momentem* stavu, který je sice rovnovážný, ale je to rovnováha dynamická, otevřená, stabilně nestabilní, je to rovnováha otevřená: věci jakožto produkty hry sil a energií dostaly zpět svou materialitu (více či méně, odpor, překonávání odporu, světlo silnější než stín, ale také stín získávající převahu nad světlem, slábnoucí červená je přemožena oranžovou, silnější a slabší tón apod.), ale zároveň jsou také *stavem dění*: obraz je nakonec obrazem dějícího se, nikdy hotového, a přesto setrvávajícího v jakési zvláštní rovnováze, harmonii. Pokud by ale pohyb ustal, pokud by hra sil skončila, všechno by se zhroutilo – nikoli ale do nějaké poslední Vše-jednoty, nýbrž do naprostého chaosu nerozlišenosti. Ale právě toto vše je řečeno slovem – konkrétním pojmem *barva*. „Chvění trvání“ přírody. Ale jen pod tou podmínkou, že posledním elementem není „atom“, nýbrž *změna, přechod jakožto modulovaný rozdíl*.

Okolo tedy promýšlí toto:

- 1) Protiklad: A x non-A.
- 2) Kontrast: černá proti bílé.
- 3) Barvy – tóny – odstíny – přechody:

„Vidět znamená pro umělce koncipovat a koncipovat znamená komponovat.“ (CÉZANNE 2001, s. 16) Modelovat, tj. vyhraňovat, znamená vnášet do obrazu příběh, *literaturu, gram-mé* jakožto živel čistého rozdílu; literatura je pro Cézanna „černobílá“. Literatura má tendenci k modelování, obraz je modulace: „Země splývá se sluncem, ideál s realitou, barvy! Temnou, zatvrzelou geometrii nahrazuje náhle vzdušná barevná logika. Všechno se organizuje, stromy, pole, domy. Teď vidím. Ve skvrnách. (...) Jsou už jen barvy a v nich světlo, bytost, která o nich přemítá, to stoupání země k slunci, vydechování hlubin vstříc lásce. Bylo by velkým uměním znehybnit toto stoupání v okamžiku rovnováhy a přitom vyjádřit jeho vmach.“ (*Ibid.*, s. 39)

Nezbývá než *barva*:

„Chcete-li všechno vyjádřit, všechno tlumočit, zbývá jediná cesta: barva. Barva je biologická, mohu-li to tak říci. Barva je živá, jen ona znázorňuje věci živě.“ (*Ibid.*, s. 48)

## V

### KONKRÉTNÍ POJMY

Pojmy patří k filosofii. V první řadě však filosofie souvisí s myšlením: filosofie objevuje a vynalézá myšlenky. Ale pouze zformulovaná myšlenka je myšlenka objevená a vynalezená: proto patří k filosofii pojmy. Přesnější by ale bylo říci: *pojmové* zacházení s jazykem. Pojem se obvykle ztotožňuje s obecností. Není to nepřesné, ale ani zcela výstižné: vztah filosofického pojmu a stupně obecnosti je komplikovanější. Zejména v počátcích filosofického myšlení. Protože je jasné, že filosofický jazyk, plný abstraktních a obecných pojmů, se nemohl zrodit náraz. A možná proto není tak neužitečné, podívat se na vznikání filosofického, to jest pojmového jazyka z větší blízkosti. Nikoli však proto, abychom vykládali tento svět, nýbrž proto, abychom prozkoumali fungování jeho jazyka.

Filosofická řeč je jazykem v tom smyslu, v němž je jazykem – a možná řečeno ještě přesněji: „médium“ – výtvarné umění, literatura či matematika, pokud se tímto ztotožněním chce říci, že každý jazyk (každé „médium“) je určitá „zpráva“ o světě ve smyslu určitého způsobu nahlížení. Co to znamená, to naznačuje analogie s běžným jazykem: ne vždy je možné v jedné řeči vyjádřit přesně totéž a přesně stejným způsobem to, co je možné říci způsobem jiným, aniž by to znamenalo, že jazyky jsou navzájem nepřeložitelné. V mém filmu anebo i na fotografii může být vidět zvuk. Pointa tohoto přirovnání však tkví ještě

v něčem jiném: známe-li pouze jeden jazyk (jedno médium), pak nemůžeme mít zkušenost toho, co jazyk „jest“ – totiž že jakožto médium podává zprávu (a to nezastupitelnou) o určitém úhlu pohledu, tedy že sám je už v jistém smyslu „sdělením“.

Zde je však třeba dodat: To v žádném případě neznamena, že každý jazyk je nějak neúplný, že je schopen popisovat jen určitý kus reality, zatímco jiné mu unikají. Platí totiž opak: každý jazyk (každé médium) je s to pokrýt či vyjádřit skutečnost celou, ale každý to dělá svým způsobem, více či méně jinak (jinak matematika, jinak literatura). Obraz vidí jinak než filosofický pojem, ale v zásadě je stále řeč o tomtéž, totiž o tom, čemu říkáme skutečnost, realita (aniž toto tvrzení vypovídá cokoli o tom, zda a jak „realita“ existuje, zda je něco takového jako „skutečnost o sobě“ apod.). A možná je potom namístě říci: s realitou se setkáváme právě tehdy a pouze tehdy, když se pokoušíme porozumět jiným jazykům, a právě proto jsme nuceni řeč, kterou se vyjadřujeme, stále rekonstruovat, modifikovat, renovovat. V té chvíli se zcela zjevně setkáváme s něčím, co se vzpírá našemu rozumění, nutí nás hledat nová slova, nový způsob vyjadřování – a *skutečně* o něčem mluvit. Nezbyvá, než vynalézat nejen myšlenky, ale i způsoby vyjadřování těmito myšlenkám přiměřené.

Sklon k obecnosti není samoúčel a lze jej pochopit. Je to pokus získat nadhled nad hledisky. Ale platí paradox: pojem na-prosto obecný hlediska přehlíží. Je-li hledisko znakem smrtelnosti a konečnosti toho, kdo myslí, jak tvrdí po Heideggerovi značná část filosofů zejména v druhé polovině 20. století, pak naprostá obecnost pojmu od myslitele jeho smrtelnost a konečnost odečítá. Zhruba to má na mysli i Maurice Merleau-Ponty, když ve své *Fenomenologii vnímání* vytýká tradiční filosofii její tendenci ke *kosmotheoretickému* pohledu na svět, jímž



chce překročit fakt tělesnosti, který je do každého vztahu člověka ke světu vždy již vepsán. Obecnost vyrůstá vždy z konkrétní půdy, kategorie mají evoluční ráz, jak již věděl Ch. S. Peirce – a příčina je prostá: pojem vzniká, když myšlení naráží na odpor, jímž o sobě dává vědět to, co označujeme slovem realita. Obecné pojmy však právě proto nemají čistě „signitivní“ ráz; nikoli jen proto, že v sobě uchovávají svou sémantickou evoluci a jen zdánlivě trvají beze změny, nýbrž především proto, že shrnují tu situaci, jejímž osvětlování slouží, a tedy jsou i ony *situované*. Pojmy jako fakticita, existenciál, událost, *différance*, virtualita, tělo či rovina imanence jsou osvětlujícím obrazem své doby, v němž se pak novým významem obohacují i pojmy zdánlivě tradiční a neměnné, jako je možnost, podstata, existence, hmota, imanence apod. „Promlouvání řeči je částí (...) určité životní formy.“ (WITTGENSTEIN 1993, s. 23) Anebo řečeno s větším zřetelem k filosofické lingvistice: protože synchronní stav jazyka je vždy těsně spjat s jeho diachronií, neboť jazyk je „dějící se rovnováha“, pak systém, který se v jazyce v čase uskutečňuje, nikdy není aktualizován bezesbýtku, nýbrž v sobě vždy zahrnuje latentní změny, náznaky přesunů a možné proměny. „Konkrétní jazyky nejsou ‚nedokonalá‘ uskutečnění určitých forem ideálních a univerzálních významů (...) Pokud by bylo dosaženo univerzálnosti, pak by to nebylo možné nějakým univerzálním jazykem, který by vystupoval mimo různost jazyků a poskytoval základy každého možného jazyka, nýbrž pouze přechodem od jazyka, jímž mluvím, k jinému, jímž se mluvit učím a který realizuje akt výrazu v jiném stylu, takže oba jazyky a nakonec i všechny existující jazyky je možné navzájem porovnávat jako celky vždy až nakonec a aniž by v nich přitom bylo možné identifikovat nějaké společné prvky jediné kategoriální struktury.“ (MERLEAU-PONTY 1960, s. 78–79)

Sám fakt, že filosofie je *diskurs*, ospravedlňuje pokus o cosi, co by se dalo nazvat *archeologií* filosofického diskursu. Nikoli však ve smyslu nějaké historické analýzy, nýbrž spíše v tom smyslu, v němž užívá slova „archeologie“ Michel Foucault, když v předmluvě ke své knize *Slova a věci* říká: „Řád je to, co se dává ve věcech jako jejich vnitřní zákon, jako skrytá síť, pomocí níž se svým způsobem navzájem pozorují, a současně je to něco, co existuje pouze prostřednictvím mřížky nějakého pohledu, nějaké pozornosti, nějaké řeči. (...) Základní kódy kultury – ty, které usměrňují její jazyk, její percepční schémata, její směny, její techniky, její hodnoty a hierarchii jejích praxí – každému od počátku určují empirické řády, s nimiž bude přicházet do styku a v nichž se octne. Na opačném konci myšlení pak vědecké teorie a filosofické interpretace vysvětlují, proč vůbec nějaký řád jest, jakému všeobecnému zákonu je podřízen, jaký princip jej umožňuje postihnout, proč se ustavil tento řád, a nikoli jiný. Mezi těmito tak vzdálenými dvěma sférami je oblast, která má i přes svou prostředkující roli základní význam: je nejasnější, temnější a bezpochyby méně přístupná analýze. Právě tam se kultura nepostřehnutelně odklání od empirických řádů, které jí předepisují primární kódy, zaujímá k nim první odstup, a tímto způsobem je zbavuje původní průhlednosti, nedovoluje už pasivně, aby ji prostupovali, odpoutává se od jejich bezprostřednosti a neviditelné moci a osvobozuje se sdostatek na to, aby bylo možné konstatovat, že tyto řády možná ani nejsou jediné, a snad ani nejlepší.“ (FOUCAULT 2000, s. 12)

Archeologií filosofického diskursu, inspirovanou určitou interpretací této Foucaultovy myšlenky, by byl pokus sledovat, jak filosofický jazyk přechází od první roviny přes druhou až ke třetí, na které – jakmile se více či méně stabilně ustaví jako řeč filosofie – bude co možná nejobecnějším způsobem vy-

světlovat „řád“. Foucaultův popis je inspirativní, protože není triviální: slov „řád“, „kód“ a „mřížka“ používá tak, abychom si uvědomili, že teprve mřížka, která se jako rastr klade přes to, co vidíme kolem sebe, dává vyvstat věcem tak, že pro nás mají smysl, a že tento „kód“ je v různé míře kulturně a historicky specifický. Standardní strukturalistický výklad je ale silně rozkolísán: slova „kód“ používá Foucault ve velmi širokém smyslu, například jako to, co určitým způsobem zaměřuje náš pohled. Ač nerozebírá příklady striktně filosofické, je legitimní takový příklad použít: to, že tu či onu věc vidím jako tu či onu věc, není samozřejmé, to, že rostlinu vidím jako rostlinu, již implikuje, že ji například vidím jako nějak živou, ač nikoli živou stejným způsobem jako zvíře: vidím, protože elementárním způsobem viděnému rozumím; to není žádná vědecká ani filosofická teorie, avšak bez této elementární srozumitelnosti není žádná teorie možná. Mluví-li Foucault o „odklánění“ od empirického řádu, má tím patrně na mysli *distanci* od nereflexovaného života, ale stejně tak by mohl mluvit o *perspektivě*.

Tedy cosi jako archeologie.

Je přirozené obtížné, ne-li nemožné uvažovat o tom, jak vzniklo naše myšlení, a to nikoli proto, že by tento počátek ležel v nedohledné minulosti, nýbrž proto, že my sami *jsme* tímto myšlením, a tedy jen nesnadno bychom mohli nalézt takové místo, z něhož bychom k němu mohli zaujmout nějaký odstup a zkoumat toto myšlení jako věc, kterou držíme v rukou před sebou.

A přesto se lze o něco takového pokusit: tam, kde je nám naše vlastní myšlení už poněkud cizí, protože nedokážeme rozhodnout, jsou-li jeho pojmy už abstraktní a obecné, anebo ještě zcela konkrétní. A možná, že i toto je ona rovina, kterou se pokouší naznačit Michel Foucault, třebaže v úplně jiné souvislosti.

„Archeologii filosofického diskursu“ však lze chápat i mnohem jednodušším způsobem; je nezbytná, protože máme sklon odsouvat stranou nesporný fakt, že filosofické myšlení, které je do jisté míry totožné s tím, co se označuje jako *evropská racionalita*, tedy racionalita specifického typu, která je, aniž si to explicitně přiznáváme, „naším myšlením“, je rovněž, ne-li především, kulturní fenomén. Naše kultura, řečeno jinak, je specifická svým způsobem racionality. Má to svá úskalí: například z této specifčnosti vychází snaha chápat analogické, příbuzné, anebo i zcela odlišné aktivity jiných kultur jako „filosofii“, avšak jen proto, aby bylo možné vykazovat je jako předstupu filosofie ve vlastním, tj. evropském smyslu, což potom legitimuje proces překládání jiného myšlení do jazyka evropské filosofie. Archeologie v tomto případě znamená odkrývání různých vrstev, v nichž lze sledovat postupné utváření specifických struktur a předpokladů toho, co se ukazuje nad tímto sedimentovaným procesem, tedy ty předpoklady filosofického myšlení, jež ne vždy jsou zcela viditelné, to jest vnitřní stavbu racionality v jejím utváření, včetně těch momentů, které byly odsunuty stranou. A které o sobě dávají vědět například tehdy, když zaslechneme otázku, která *nám* nedává smysl.

#### JAKÝ TVAR MÁ SVĚT?

Svět, jiným slovem *κοσμος*, čili universum, veškerenstvo, lze vyjadřovat různě: myšlení se nějak snaží uchopit jeho podstatu (poslední princip jeho stavby anebo jeho dění). Otázka „jaký má tvar?“ je na první pohled spíše nesmyslná; snad zhruba chápeme, na co se ptá, ale jen obtížně rozumíme její motivaci, a proto má nádech scestnosti: je to otázka nějak nemístná. Zjevně proto, že nežijeme v takovém světě, v němž by byla nejen přirozená, nýbrž nějak nasnadě.

V čem je tedy rozdíl? V tom, že pro nás je již nějak běžná myšlenka nekonečna, tedy bezhraničného (nemajícího ani počátek, ani konec), neomezeného prostoru. Avšak nemá-li universum meze či hranice, jimiž by bylo jakoby obemknuto, pak ovšem nemůže mít ani tvar; nemá kontury. K tomu je ale třeba dodat: je-li nám takto běžná myšlenka nekonečna, pak už si nejsme s to představit universum jako konečné, protože se nám vzápětí vnučuje (nesmyslná) otázka: má tedy svět nějaké hranice, ale co je potom za těmito hranicemi? Což je otázka, která je „logická“ pouze proto, že máme určité pojetí prostoru, které souvisí s akceptováním nekonečna atd. A tedy také máme – aniž jsme si toho vědomi – zcela určité pojetí „tvaru“.

Ale právě tato „nepředstavitelnost“ patří k archeologii filosofických pojmů; ta totiž nehledá nějaké skryté počátky, od nichž vede přímá cesta k naší představě světa, nýbrž snaží se ukazovat zlomy, a to znamená právě takový okamžik, kdy vzniká myšlenka jako prolomení hranic představitelného. Pojem by pak nebyl nic jiného než stopa této události.

Otázka „jaký tvar má svět?“ má tedy jiné předpoklady. Je však tázání po nich pouze kusem historického zájmu o myšlení, které minulo?

Jakou filosofickou otázku objevili první řečtí myslitelé a co jejím prostřednictvím sledovali, aniž ji třeba byli s to přesně, či dokonce výslovně formulovat? A za druhé: jakým jazykem se vlastně vyjadřovali? Zjevně se teď nechceme pokoušet o nějakou interpretaci dochovaných výroků; navracíme se k nim jen a jen proto, abychom pozorovali vznikání filosofického jazyka a pochopili nejobecnější předpoklady světa, jehož popisu slouží. V dochovaných výrociích se totiž objevuje jazyk, jehož zvláštností je, že jakoby stojí uprostřed mezi tím, čemu dnes říkáme „pojem“ (jehož extrémní podobou je matematické myšlení), a obrazem, mezi čistou logikou a metaforou. Přitom je

zjevné, že tento jazyk není cíl sám o sobě, že jeho utváření je produktem cesty, hledání odpovědi na otázku. Neboť má-li se nalézt odpověď na otázku, například na otázku „co je svět ve své podstatě?“, je třeba nejen tvrzení typu „se světem se to má tak a tak“, nýbrž je třeba, aby si odpověď našla vlastní řeč.

Co má tento jazyk vyjádřit? Určitou zkušenost: ať se podíváme kamkoli, všechno v našem světě je nějak v pohybu, jakkoli tu jsou takové věci, které se v našem měřítku zdají trvat; v principu však všechno podléhá změně, vzniká a zaniká, ale v tomto vzníkání a zanikání lze tušit určitý řád, a třebaže je obtížné patrný, musí tu být, neboť jinak by nebylo možné svět pochopit.

Dejme tomu, že skrze tuto zkušenost se vynořuje první intuice: za vším pohyblivým je třeba hledat něco nepohyblivého, v němž se cosi stálého. To by se pak mělo nejen objevit, spatřit, ale také nějak pojmenovat, avšak pokud jména pojmenovávají věci, které vidíme a které se mění, potom jim propůjčují stálost, kterou nemají, a nejsou adekvátní: pokud se tedy myšlení snaží odpovědět na otázku po „tvaru světa“ a pokud nemůže zcela důvěřovat přirozenému jazyku, nutně se od něho odpoutává, ač jej nemůže zcela opustit. Zdá-li se nám filosofický jazyk raných filosofů metaforický, dokonce „obrazný“, pak je teď zřejmé, že jde o hledání nějakého jiného druhu přesnosti a výstižnosti, že to je ve skutečnosti první podoba „teorie“. Proto je nutno výrazy jako „metafora“, „analogie“, „obrazný způsob vyjadřování“ a jiné podobné brát s rezervou, neboť stejným právem bychom mohli mluvit o elementární „abstrakci“: to vše jsou jen různé aspekty téže snahy o nalezení přesného jazyka. Když padá list ze stromu, není tento děj výrazem něčeho, co chce být pochopeno, nemá nějaký smysl, který je třeba odhalit? Není to například nějaká epizoda ze života kosmu, zápletka v příběhu či nečekané rozuzlení zápletky?

Přesvědčení, že veškerenstvo je uspořádané, že v něm vládne nějaká „zákonitost“, a to taková, kterou je možné vidět, nahlédnout a pochopit: jestliže je pochopitelné, pak to znamená, že se děje podle *logu*.

To je uchopení světa myšlenkou.

Díváme-li se na svět kolem nás, vidíme: voda a země jsou dole, voda se ale vypařuje a stoupá vzhůru, nahoře je vzduch a oheň, ale oheň občas dopadá na zem: to není nahodilý výčet různých věcí, to je v jistém smyslu skutečně vše. Toto vidění vystihuje „svět“ jako celek, více není třeba; pouhý výčet nikdy neskončí, nikdy nebude úplný, vždy bude nějak nahodilý, jinak řečeno: nikdy v něm nebude *logos*. Naproti tomu voda, vzduch, země, oheň označují v tomto jazyce současně i jisté uspořádané vzájemné vztahy, jimiž jsou jakožto „živly“ skloubeny navzájem. Navzdory – ale spíše díky své protikladnosti: země proti vzduchu, voda proti ohni, vzduch proti vodě, nahoře a dole. Vyjádřeno ještě obecněji: teplé (oheň) proti chladnému (vzduch), suché (země) proti vlhkému (voda: chladné se sváří s horkým, vlhké se snaží přemoci suché a naopak. Země vysychá v žáru, v dešti vlhne. Živly jsou také síly. Je to pozorování, anebo je to myšlenka?

Tyto živly či síly jsou nějak všude a ve všem, nic není bez nich, nic není mimo ně. A ještě silněji vyjádřeno: dávají být všemu, co jest a co vidíme. Vcelku těchto živlů či sil není ani více ani méně, neubývají a nepřibývají, jakkoli se spolu sváří. Chápeme-li toto, pak „vidíme“ celek. A jestliže se tyto živly či síly navzájem spolu sváří, ale v tomto sváru také ustavičně své poměry vyrovnávají, protože převažuje-li zde jedno, pak jinde převažuje druhé, vzájemně se vyvažují, pak vidíme, že svět není nic, co stojí, nýbrž že je charakterizován pohyblivostí všeho, co ho tvoří, je to proces, je to dění.

Proces, který máme stále před očima – a kterému rozumíme,

protože jsme schopni mít o něm tento *obraz*. „Oheň žije smrtí země, vzduch žije smrtí ohně, voda žije smrtí vzduchu, země smrtí vody.“ (Hérakleitos B 76) Plamen v lampě „žije“ stravováním oleje. Odtud lze jít ještě dál, neboť oheň je již dynamičtější představa – anebo „pojem“, představa stále ještě představitelná, jakkoli „abstraktnější“: jedno žije smrtí druhého, svět je jako rozněcování a uhasínání, ale to je současně již také pojmové uchopení „principu“: *ohnivosti* všeho toho dění. Je to cosi jako princip, neboť onu *ohnivost* pozorujeme i na plynoucí vodě, která se „prudkostí a rychlostí své změny rozptyluje a zase spojuje, přichází a zase odchází“ (B 91). Rozptýlené se zase spojí, to je děj, to je trvání; řeka se nikdy nerozpojí tak, aby se už nikdy nespojila, a nespojí se nikdy tak, aby se stala netekoucí vodou; je v tom rovnovážnost, ale jen díky ustavičnému pohybu, jen díky tomu, že se tato rovnovážnost děje. Kdyby řeka neplynula, nebyla by řekou, takže aby zůstávala (touž řekou, kterou máme před očima), musí se stále měnit. Pokud máme před očima tento obraz řeky (anebo obraz ohně), pak máme před očima pravý *tvár světa*. Pozoruhodné na tomto porozumění je právě jeho všeobecnost, která je stále konkrétní: díváme se smyslovými očima a nahlížíme stejné tak zrakem rozumu. Řád, který vidíme, má tvar ohnivosti ohně. Pozorujeme vodopád, a vidíme tvar ohně. A *logos*, který tomuto procesu či dění vládne, není vně tohoto dění, je to v nějakém ohledu tento proces sám.

Moderní věda řekne, že oheň je *dissipativní* struktura. Je možné, ba možná nutné, že musíme mít před očima konkrétní oheň, chceme-li tomuto tvrzení porozumět.

Raná filosofie mluví velmi podobně: například pochopíme veškerenstvo, svět, když spatříme, že je ohnivě přirozenosti, jinak řečeno, že svět má *tvar ohně*.

Nejde ale o to, čemu tato filosofie „učí“: jde o *archeologii* fi-

losofického diskursu, tedy o genezi filosofického jazyka, který nakonec dospívá k *pojmu*. V tomto případě jsme skutečně svědky rození: máme určitý *obraz* a hledáme slovo, kterým by se tento obraz dal uchopit. Nalezneme či utvoříme slovo „ohnivost“, tedy slovo nějak abstraktní. Avšak řekneme-li, že je to abstrakce, musíme hned dodat: ano, ale... Nalezli jsme jméno, kterým lze vystihnout základní *tvářnost* všeho, co jest (to ale znamená: dění). Ale jako bychom se v této cestě k abstrakci nesměli pouštět příliš daleko, jako by bylo třeba včas se zastavit a obrátit zpátky: oheň nepřestal být ohněm, který mám před očima. Slova země, vzduch, oheň voda odkazují k myšlence tak, že v tomto odkazování ukazují ke konkrétní zkušenosti: přírodní dějství má tvar ohně, bytí všeho, co jest, ukazuje jeho ohnivost, bytí je jakoby ohnivého tvaru. Mezi světem a ohněm není rovnítko, od jednoho k druhému přecházíme přes slovo „jakoby“. A toto „jakoby“ je mostem myšlenky: oheň v ohništi – oheň v těle bytosti (neboť chladnutí je smrt a zánik, horkost je vášně, aktivita, proti které stojí chladná lhostejnost a pasivita) – pohyblivost ohně se vyznačuje zvláštní vzdušností, neboť ohnivý pohyb je něco docela jiného než pohyb valícího se kamene, v němž je více zemitosti – ohnivý pohyb je spíše pohyb bouřkových mraků – blesk – slunce – ohnivost světla.

Na konci tohoto pohybu vnitřní metaforizace je sice pojem, ale pojem, který – má-li ukazovat – nesmí ztratit své zakotvení v konkrétní zkušenosti, které se dovolává. Tedy zdánlivě cosi jako kulatý čtverec: *konkrétní pojem*.

To je ale určité schematické zjednodušení: pozornější rozbor by ukázal, že na počátku je rovnice  $x = y$ . Otázka se objevuje teprve při svém zodpovídání, myšlenka si hledá jméno – a ještě přesněji: myšlenka hledá jazyk, který by ji byl schopen zachytit. Řešení hádanky vyvstává v pokusech o její řešení. Takto

se lze od ohně dostat až k atomům, od viditelného až k neviditelnému. Má však smysl rozlišovat, co je potom přímé, a co „obrazné“ pojmenování myšlenky? Filosofická myšlenka začíná prolomením hranic představitelného – a přitom se sama sobě ukazuje zprostředkována určitým obrazem, který je spjat se zcela konkrétní zkušeností. Obraz je její skica.

Konkrétní pojem, který má ráz obrazu, protože jeho pochopení je těsně spjato se smyslovou zkušeností, v níž se rýsuje myšlenka, je otevřené uchopení skutečnosti v jejím setkání s naší snahou porozumět jí. Otevřenost zde však rovněž znamená odstup: distanci jako počínající odpoutání od skutečnosti, jak se ukazuje, ale nikoli odtržení, protože ani konkrétní pojem, ani obraz jako rozvrh myšlenky nejsou abstrakce v plném smyslu slova. Klíčem k obecnému je stále zkušenost, bytí konkrétní vidění je již také jakoby transparentní, ukazuje k něčemu jinému. Obrazy *donnent à penser*: otevírají cestu myšlení, ač tuto cestu neurčují; je v nich příliš mnoho možného, co může vycházet najevo pouze v dalším rozvíjení, ale je v nich také jistý náznak schématu, tedy možnost dalšího z-obecnění.

Paradoxně řečeno: teprve tehdy, mám-li nějaký „obraz“, teprve tehdy „vidím“ – re-prezentace otevírá prezentaci, obraz neukazuje, nýbrž učí vidět. A v tomto smyslu překračuje skutečnost. V tom je ona otevřenost a ono odpoutání. Ale právě tak lze říci: obraz je nejpůvodnější forma reflexe, a právě proto umožňuje rovněž i vznik (filosofických) pojmů.

Tato cesta k reflexi je však nejlépe patrná tam, kde se obrazy začínají vytrhovat z živlu názorného uchopování skutečnosti, protože ji provokují jako nějak „nemožné“. Například obraz „bezcestí“, čili *aporie*. I ony se však, třebaže svou „nemožností“, stále ještě dovolávají smyslové zkušenosti. Jenže nějak jinak. A i ony patří do archeologie filosofického diskursu, protože i ony se objevují velmi záhy. Například Zénónovy dů-

kazy o pohybu, „které působí obtíže těm, kdo je chtějí vyvracet“, jak k nim poznamenává Aristotelés.

*Nejpomalejší tvor nemůže být v běhu nikdy dostižen nejrychlejším, protože pronásledující musí dříve dojít tam, odkud vyběhl prchající, takže pomalejší je vždy o něco napřed. Achillés nikdy nedohoní želvu. Pohybující se šíp stojí.*

Nechme stranou filosofický argument, který je těmito aporiemi demonstrován, a všimněme si pouze „obrazu“. *Letící šíp stojí*. Vidím, a vzápětí vidím, že nevidím: vím, jak je tento obraz míněn (chápu jeho „logiku“), ale jakmile to vím, pak nevidím obraz; myšlení se ocitlo v bezcestí, osciluje v pohybu sem a tam, od obrazu k myšlence a od myšlenky k obrazu, stále mezi obojím. Má-li se zastavit, musí se nějak od obrazu odtrhnout, a jakmile se od něho odpoutá, je na cestě k „čistému“ myšlení – přestává dbát na to, že myslí něco, co si nemůže představit jinak než právě myšlenkou. I to je důvod, proč například Hegel o Zénónovi říkal, že u něho se čisté myšlení eleatské školy stává pohybem pojmu v sobě samém.

Má-li pro mě existovat možnost pohybovat se v prostoru rozevřeném tímto „obrazem“, tedy vejít tam, kam mne vede, musím přijmout fakt, že moje smyslová zkušenost je vyřazena z platnosti, „uzávorkována“, překročena. Tímto gestem se myšlení ocitá v radikální distanci vůči světu, jak se ukazuje v běžné zkušenosti. Na rozdíl od platónské pedagogiky, která má snahu vzít čtenáře za ruku a vyvést jej z konfliktu ven, Zénónova aporetika nás nechává tuto zkušenost prožít. Cestu ven musíme objevit sami, chceme-li. Avšak v okamžiku, kdy přijmeme eleatskou ontologii, bude už pro nás smyslová zkušenost vždy pravdě-nepodobná.

Situace je však mnohem zajímavější, pokud nás nezajímá řešení této aporie, nýbrž pokud chápeme tento „obraz“ jako moment archeologie filosofického diskursu a jako cestu k pojmu,

tedy pokud nás zajímá pouze funkce aporie v myšlení, pohyb, do něhož je naše myšlení uvrženo, jakmile se ocitlo v bezcestí. Pokusme se tento pohyb sledovat detailněji: „letící šíp stojí“. Ocitl jsem se v bezvýhodné situaci zmítán mezi smyslovou zkušeností a myšlenkou; nevidím, protože smyslová zkušenost říká „buď – anebo“, zatímco myšlenka tvrdí „jak – tak“. Neberu tedy v úvahu smyslovou zkušenost, jak jsem zvyklý ji „čist“ – zavřu oči a stanu se eleatem. Jako důsledný eleat oči po chvíli otevřu a vidím fotografii: *stojící šíp letí*.

Neznamená to, že jsem vyřadil smyslovou zkušenost jako takovou, nýbrž pouze určité vědění, na jehož základě nebylo možné spatřit klid, nehybnost pohybujícího se šípu. Překročil jsem smyslovou zkušenost, pokud je svázána s určitým věděním, ale také: překročil jsem určité hranice, o nichž jsem buď vůbec nevěděl, anebo které se zdály nepřekročitelné. Hranice určitého způsobu myšlení (a proto tvrdit, že nějaký typ myšlení je přirozený, zatímco jiný nikoli, je velmi problematické).

## VI

### ČÁRA: ROZDĚLENÍ A SPOJENÍ

Všechny návraty k počátkům jsou zvláštním způsobem eliptické. Vrátime se zpátky, nalezneme počátek, avšak nejsme u něho tehdy, nýbrž teď: nemůžeme se navracet, aniž bychom se nevzdalovali. Rozlišíme, abychom lépe rozuměli, a ztratili jsme původní celek, k němuž se už nikdy nebudeme moci vrátit, protože z rozlišeného jej už nikdy nesložíme v jeho původní podobě. Myšlení vzniká v okamžiku, kdy stvoří hranici, před kterou už nikdy potom nemůže proniknout. Začíná ve chvíli, kdy se vymezí proti svému vnějšku, který je mu nedostupný právě tak, jako rozumu je nedostupný nerozum. A přitom hranice není nic než čára, dokonce často jen velmi pomyslná a téměř bezrozměrná. Téměř nic – ale takové, jež je podmínkou možnosti něčeho. Význam slova končí právě tam, kde je omezen jiným slovem, jak víme po Saussurovi a strukturalismu. Jazyk není struktura plných termínů, nýbrž rozdílů – a rozdíl není nic. Jen myšlená čára, neviditelný grafismus. Ani zcela nic, ani úplně něco. Čáru není možné definovat, protože k jejímu vymezení by napřed bylo třeba definovat, co je to mez, a takto do nekonečna.

Filosofie – je-li skutečně filosofií – je vůbec překérně komunikovatelný předmět proto, že je to jak způsob života, jak životní postoj, tak i způsob myšlení, aniž je čára mezi obojím zřetelná. Je to toto všechno dohromady, protože jedno s sebou vždy nese i to druhé.

Nejsnazší, zdá se, je vyjít od *myšlení*. Ale v takové rovině, na níž ještě vůbec není jasné, kterým směrem myšlenka vyústí – zda se stane obrazem, básní, románem, filmem anebo zárodkem filosofického systému.

A vůbec nejlépe je začít od ničeho, totiž od počátku.

→ Není nic, a najednou je něco.<sup>1</sup>

První otázka, která se sama nabízí: je postačující komentář k tomuto „aktu“, když řeknu: nebylo tu nic, a najednou je tu něco? Jinak řečeno: co všechno se stalo – a dále: co všechno je v této demonstraci „aktu“, v němž se něco stalo, ač předtím tu nebylo nic, zahrnuto?

Nic, které předcházelo, nebylo lečjaké nic, nýbrž bylo ničím proto, že bylo čistou *nerozlišeností*. Čára, kterou jsem namaloval, je jakýsi elementární znak, který teď říká poměrně podstatnou věc: něco je pouze tam a pouze tehdy, kde a když je rozlišenost, rozdělení, oddělení, *rozdíl*.

Důležitá – a vůbec ne banální či pošetilá – otázka: máme teď méně – anebo více, jakmile máme čáru, jež dělí, jež rozděluje a odděluje, a tím likviduje stav, jenž jí předcházela?

To lze říci teprve tehdy, budeme-li mít jasno, co jsem vlastně provedl, když jsem nakreslil tuto čáru; mimochodem řečeno: nejde o to, že jsem ji nakreslil, to je jakási ilustrace myšlenkového aktu, jehož je znakem, je to spíše prezentace myšlenkového aktu, který je potom implikován i v takových důležitých pojmech, jako je „hranice“ a „definování“ (*Grenze, begrenzen, de-finire, finis*). Co všechno se tedy děje, když „nakreslím“ („provedu“) tuto čáru? Dělim bílý (nebo černý) prostor, který však žádným pořádným prostorem není, protože je to čisté „nerozlišení“, na dvě části. Je to velmi jednoduché, je to dokonce velmi triviální. Nikoli však již výsledek tohoto (myš-

→ Viz Barnett Newman, *Untitled (The Cry)*, 1946.

lenkového) aktu či této elementární kresby myšlenky. Vytvořil jsem dvě *odlišné* části; řekněme část pravou a levou. Teď, když jsem do nerozlišená, jež bylo nerozlišenem také proto, že všechno v něm všude bylo identické se vším, i když není až tak jisté, zda tu mělo nějaký smysl mluvit o identitě něčeho s něčím (jiným), protože, jak již řečeno, nebylo tu nic než čistě nerozlišeno, nebylo tu nic než jakási jednotvárná jednostejnost, zavedl *rozdíl*, není část na levé straně identická s částí na straně pravé – stejně tak jako například minulost není identická s přítomností, jakkoli obojí je zahrnuto v „časé“. Je-li tu „dividing line“, „Grenzziehung“, jsou zde také *části*, momenty, elementární *entity* právě jakožto separované od sebe. Mohu totiž říci: tato část jest vpravo od této části, jest jinde, ale to mohu říci prostě a jednoduše proto, že zde tato část jest, že zde vůbec jest něco, a nikoli nic. Výsledkem je *oddělení*, dokonce to lze vyjádřit i velmi dramaticky: *rozdělení*, *rozštípení*, *Unterscheidung*, *division*. Což je pozoruhodné: něco jako něco může být pouze tam, kde je rozštípení (kdyby se tato separace znovu zrušila, nějak smazala, opět by tu nebylo nic). I to se zdá být velmi triviální. Ale není, neboť je nezbytné říci rovněž toto: tyto části – rozdělené a oddělené – *jsou současně uvedeny do vztahu k sobě navzájem*. Jsou ve vztahu, mohou být ve vztahu, pouze jsou-li odděleny. Jsou spojeny linií, která je odděluje. Řečeno ještě jednou: linie, hranice, difference vytváří každou část jako určitou entitu, dává jí existovat a dává jí být identickou se sebou samou; současně jsou obě části spojeny navzájem skrze tuto linii, jež – a to je další, velmi pozoruhodná a vážná věc – je rozděluje, spojuje, patří nějak k oběma, aniž by byla jednou či druhou částí, a přitom je, jak by se dalo žargonem říci, „základem jejich existence“, „základem jejich identity“.

Jsou tu však i další, neméně paradoxní důsledky tohoto aktu rozdělení. Tak například: jakmile je zde toto „rozdělení“, pak

je problematická (ve smyslu nemožnosti, ale také ve smyslu problému) absolutní, radikální „jinakost“; nemůže zde, jak se alespoň na první pohled zdá, existovat žádná entita jako absolutně „jiná“, protože zde – v této určitosti nastolené rozdílností – je každá „jinakost“ jakožto cosi odlišného jiná jen relativně ke svému protějšku (resp. protějškům). Cokoli nazýváme jiným, je jiné vzhledem k nám, což ale znamená, že je to jiné pouze relativně. Radikální jinakostí by potom mohlo být snad jen ono „nerozlišeno“, ale o něm nelze říci nic, protože to je nic. Anebo ale: touto radikální jinakostí vůči všemu, co jest jakožto rozlišené a co se jakožto rozlišené vztahuje k sobě navzájem, by naopak mohla být ona rozdělující linie sama, o níž bychom pak ale nemohli říci, že jest – přinejmenším že jest stejným způsobem jako rozlišené entity. To ale můžeme zatím ponechat stranou a navázat později.

Možná, že mnohem důležitější je v prvním přiblížení spíše cosi, co se rovněž „vyjevuje“ v aktu „vykreslení linie“. Totiž to, že slovo „vyjevování“ je třeba uzávorkovat, protože jde o cosi, co nelze vidět (jakkoli se „vyjevuje“).

Položil jsem otázku, co se děje, když kreslím tuto čáru; teď tuto otázku opakuji: co se vlastně skutečně děje? Co dělám, když kreslím na tabuli anebo na papír čáru, tuto čáru zde? Aktem nakreslení, narýsování cosi vytvářím – přinejmenším dvě oddělené, a přece spojené části či entity, dávám jim vzniknout, být odlišnými a navzájem spjatými; nákresem, čarou jakoby fixuji rozdíl. Napřed tu nebylo nic, teď je tu něco. Něco začalo existovat, něco se počalo, něco tu vzalo začátek.

Opravdu?

Opravdu je tato čára (zde na tabuli, zde na papíře, anebo tam – v mé mysli, když si ji pouze představuji) něco nového, něco, co jsem vytvořil v tom smyslu, v němž dělicí čára, rozdíl, vytváří identifikovatelné entity?



Skutečné jsem stvořitelem, původcem této linie, když ji ma-  
luji na papír anebo na tabuli? Jednoduchá odpověď: samozřej-  
mě nikoli. Pouze ji předvádím, představuji, re-prezentuji neboli  
znovu ji zpřítomňuji, abychom si uvědomili, že tu všude vždy již  
jest, kdykoli o ní mluvíme, kdykoli ji kreslíme anebo kdykoli ji mys-  
líme. Tento obrázek na tabuli, na papíře i v mé hlavě je pouze  
reprezentace linie jakožto „hranice“. Onu oddělující, a v tomto  
smyslu zakládající linii mohu vždy jen re-prezentovat, ale je-  
jím skutečným původcem nikdy nejsem. Tak například: vždy  
již předem vím, co chci nakreslit, co si chci zpřítomnit touto  
představou, vždy už vím, co je tato „diference“, tato „division“  
či tato „Unterscheidung“. *Původní přítomnost rozlišující hranice  
je vždy již minulá, je nepamětnou minulostí.* Kdykoli mluvím  
a myslím, mluvím a myslím vždy již v rozlišeném, rozštípe-  
ném světě, kdykoli na něco ukazuji prstem, ukazují cosi roz-  
lišeného, kdykoli na něco myslím, mám na mysli cosi již od-  
děleného, více či méně identického se sebou, „diferentního“,  
protože například jednotlivého atd. Akt „rozdělení“ sám je mi-  
nulost, jež nikdy nebyla přítomná.

Zejména moderní evropské myšlení by pak bylo lze přelo-  
žit do podivné, pro laiky zcela nesrozumitelné recitace zvláštní  
mantry, která působí vytržení a současně s tím uvrhuje reci-  
tující myslitele do nejhlubší deprese; ona recitace by zněla ně-  
jak takhle: Nikdy jsme nemohli / nemůžeme / nebudeme moci  
začít rozdělovací hranici; vždy musíme začínat stále znovu a  
znovu zdvojující to, co vždy již začalo – každý začátek bude  
opakováním, každý začátek bude zdvojením začátku / není za-  
čátku, a toto zdvojení se zcela vymyká naší kontrole / začátek  
se neustále odkládá do příštího opakování začátku, který již  
začal. Nikdy nezačínáme začátkem, a proto také nikdy nebude  
této recitaci konec.

Linie, kterou jsem nakreslil – která je re-prezentací – je li-

nie, „dividing line“, „Grenzziehung“, kterou nikdy nespatříme  
jako onu samu, to, co jsem nakreslil, je – jakmile se podíváme  
blíže – neviditelné. Je nemožné vysledovat počátek rozdílu, na-  
příklad počátek rozdílu mezi bílým a černým: bílá a černá jsou  
od nepaměti rozlišené, ale původ tohoto rozlišení je nenávrat-  
ně ztracen či zapomenut.

Zpola ironicky, zpola vážně, především ale velmi přesně na-  
ráží na tuto podivnou a zneklidňující zkušenost myšlení Mi-  
chel Foucault, když začíná svou nástupní přednášku na Collège  
de France těmito slovy: „Přál jsem si vklouznout nenápadně  
do řeči, kterou zde dnes mám pronést, stejně jako do těch řečí,  
jež na mne čekají a které budu možná po léta pronášet. Ra-  
ději však než se ujmout slova bych si přál být jím zahalen a  
nesen za jakýkoli možný začátek. Přál bych si pozorovat, jak  
v okamžiku, kdy mluvím, mě už dlouho předchází nějaký be-  
zejmenný hlas: stačilo by, abych navázal, abych pokračoval ve  
větě, abych se vložil, aniž by si to kdo příliš uvědomil, do po-  
mlk toho hlasu, jenž jako by mi tím dával znamení, že je sám  
chvíli na vahách. Pak by nebylo začátku a místo toho, abych  
byl oním, z koho vzhází řeč, představoval bych v nahodilosti  
jejího odvíjení nepatrnou pomíku, bod jejího možného zmi-  
zení.“ (FOUCAULT 1994, s. 7)

Ale to je jenom odbočka, která vede zbytečně daleko a od-  
vádí nás od něčeho mnohem složitějšího, totiž této čáry zde.

Opět jednoduchá otázka: co to je – tato čára? Je to graf? Je to  
jen čára – anebo je to „pojem“, zkratka složité myšlenkové ope-  
race?

V každém případě je zjevné, že to je cosi, co má nesmírný kulturní význam: když Remus přeskočil čáru, kterou narýsoval na zemi Romulus, aby vyznačil, „definoval“, tedy vymezil hranice příštího Říma, byl zcela po zásluze za tento akt znevažování zavražděn. A existuje latinské přísloví (ač se nevztahuje přímo na tento případ), které ukazuje, jak silný má taková „čára“, „Grenzziehung“, význam: *est modus in rebus, sunt certi denique fines*. I tato kulturní relevance rozhraničující linie ovšem ukazuje: není to něco, co bychom mohli nakreslit. Ne kvůli čáře vyryté v hlině byl zavražděn Remus. Nýbrž proto, aby se potvrdilo: kde nejsou uznávány hranice, tam nemůže existovat žádná *civitas*, ať už *civitas romana*, či jakákoli jiná. Navíc je zřejmé, že v této vraždě Rema není implikována pouze nějaká lokální římská představa o tom, co to znamená *pax romana*, ale mnohem víc: je to cosi, co sahá až k počátkům myšlení, k hrůze z απειρὸν, proti němuž stojí jako hráz περας – totiž právě hranice, mez, míra. Řecký idiom περας εχειν, tj. „mít míru“, „mít mez“ znamená stav naplnění, dokonalosti, pokud je v našem dosahu. Ale to neznamená, že by tato představa byla silná jen ve starých, šerých dobách: pojem je založen de-finici, v etice jde o „hranice“ toho, co smíme a co bychom neměli, ptáme se dokonce pro „hranicích interpretace“ apod. Nakonec i hlavním tématem našeho společného setkávání nad ne-filosofii není nic jiného než úvaha o *hranicích oborů, mají-li jaké, a jaký trest či odměna čeká toho, kdo je překračuje*.

Čára, kterou jsem zde narýsoval, označuje, skrývá vlastně mnoho věcí, tak například:

Linii jako formu, tvar proti beztvarosti (což je jiný způsob, jak vyjádřit dvojici nic–něco, neurčito proti určitosti). Ale také viditelné a vnímatelné proti neviditelnému a nevnímatelnému: co vidíme, je věc jakožto to, co má svůj zvláštní a specifický tvar, věc jako oddělená od jiných věcí a okolí svými okraji, ob-

rysy, konturami. Můžeme ji vidět, rozpoznat jako to či ono, protože je „de-limitována“, vyhraničená, majíc jasné hranice, které jsou specifické pouze pro ni. To je tvar, εἶδος, idea, forma. Rozpoznatelná je věc díky formě a pouze jakožto mající formu může být rozpoznána jako existující. Linie, čára, hranice je implikována v každé otázce, jež má podobu „Co to je?“. Věc je nemyslitelná jinak než ve vztahu k nějaké rozpoznatelné formě. Forma je hranice, ορίσμος, což ale přeloženo do češtiny není vlastně nic jiného než „definice“ – hráz, která drží věc proti mase nerozlišitelná, do něhož se zánikem vrací.

#### PRINCIP ČÁRY<sup>1</sup>

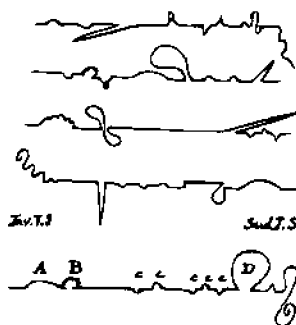
Mohli bychom klidně vystačit s čarou jedinou, protože jsme zatím ani zdaleka nevyčerpali vše, co lze o ní říci, ale byla by to na druhé straně škoda, protože čar je velmi mnoho a různých; jsou čáry nejen neviditelné, ač vyjevující se, ale jsou také čáry viditelné, dokonce velmi viditelné a nápadné, a i těch je třeba si bedlivě všimat. V tomto případě je pak nápadné zejména to, že některé pokládáme (nějak, z příčin, o nichž ale vůbec neuvažujeme, protože obyčejné čáry nám za to nestojí) za čáry *pravé* či *správné*, zatímco jiné jsou pro nás pouhé čmáranice. Tak třeba mezi ty *správné* či *opravdové* patří například:



zatímco čmáranice se většinou blíží těm nejznámějším z nich, které na první pohled poznávají všichni čtenáři Lawrence Ster-

<sup>1</sup>Cy Twombly, *Untitled*, 1970.

na a jeho Tristrama Shandyho, což je čára ne-čára, poněvadž je téměř bez výjimky tvořena odbočkami a exkurzury:



To je, jakkoli bychom v konkrétních případech naráželi na případy sporné, v podstatě elementární rozlišení, a to do té míry elementární, že uvažující tímto způsobem o čarách, nezabýváme se očividně ještě ani symboly, ani pojmy či znaky (sémio-logie čar je patrně nemožná, protože čáry, jak o nich mluvím, nepodléhají žádnému „kódu“; jako čáry to jsou čáry a sotva něco jako pouhé čáry „symbolizují“, odkazující stále samy na sebe; a tím méně to jsou „pojmy“, protože neshrnují žádný obsah) – i když ale cítíme, že i pouhá čára má už k tomu všemu nějak blízko; to, oč se snažím, zjevně není uvažování o „pouhých čarách“. Stejně tak, totiž se stejnou evidencí, je patrné, že rozlišení čar na straně jedné a čmáranic na straně druhé (ostatně, jak by podrobnější průzkum ukázal, rozlišení dosti vratké) je i není zakotveno v estetice jako nauce o „krásnu“, tedy je patrné, že jsme se uvažováním o „pouhých čarách“ ocitli *pod prahem disciplín*, totiž v oblasti ne tak zdisciplinarizované, a současně (ale) zajímavé tím, že předchází všem možným rozrůzněním na věci jednak krásné, jednak dobré anebo pravé. Je docela obtížné jakkoli zformulovat tento (většinou očividný)

rozdílný čar a čmáranic, protože po ruce je až příliš možností, jak něco takového provést. Například některé čáry můžeme pokládat za čáry „legitimní“, zatímco jiné pak budou naprosto „ilegální“, což může odpovídat jejich předvídatelnosti resp. nepředvídatelnosti, anebo, abych velmi hrubě parafrázoval rozlišení Henri Bergsona, čáry lze dělit na půvabné a ty ostatní.

Když totiž, abych se na okamžik zastavil u klasického filosofického textu, tento velký francouzský autor ve svém eseji „O bezprostředních danostech vědomí“ z roku 1888, který je znám i svým podtitulem „Čas a svoboda“, uvažuje o našem „citu půvabu“, jenž je emocí, s níž vnímáme „nenucenost“ či snadnost jakkoli složitých útvarů, uvádí jako příklad právě čáry či linie. A ona snadnost či nenucenost je podle něj pocítována u pohybů, které jsme nějak schopni předvídat na základě toho, že pokračování je již jakoby preformováno, předznamenáno v přítomném stavu: „Postrádají-li přerušované pohyby půvabu, je to proto, že každý si stačí sám a neohlašuje žádný, který má přijít. Dává-li půvab přednost křivkám před čarami lomenými, pochází to z toho, že křivá čára mění směr v každém okamžiku, ale každý nový směr byl naznačen ve směru předchozím.“ (BERGSON 1947, s. 19)

Čára budí dojem snadnosti, lehkosti – protože v přítomnosti již chová budoucnost, lépe řečeno: *zastavuje*, aniž přestává být čarou, postup času. A vneseme-li do takové čáry taneční prvky, tj. rytmus a takt, díky nimž pak předvídáme příští vývoj či rozvoj ještě lépe, pak věříme, že pohyb *ovládáme*.

Zde je cosi, co si zaslouží zdůraznění: řeč je o čáře či linii, tedy o *kontinuitě*, ale zároveň také o *dis-kontinuitě* (není to čára rovná, nýbrž plná obrátů, a může být, že i obrátů velmi složitých), avšak tato diskontinuita stále zůstává v mezích kontinuity. „Vládeme“, linie se nevymyká z naší moci, poněvadž cítíme, že diskontinuita je překonána, sotva se ukázala. A čára

takto načrtnutá je následkem toho spíše půvabná než dramatická. Hrozba diskontinuity a „bezvládí“ je vždy již zažehnána.

Kdybychom postupovali tímto směrem dále, mohli bychom odtud přejít až k čáře takřikajíc „secesní“, k vlnovce, k čáře, jež se rodí například z květinových motivů (florální secese), jejíž základní prvek by vypadal nějak takto:<sup>1</sup>



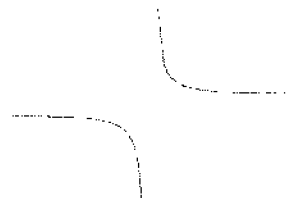
V secesní linii je (měla by být) ona hrozba dis-kontinuity, přerování plynulosti nějak nápadnější. Je to čára, která by měla být elementárním způsobem čitelná takto: představuje drama, dokonce drama Života, který se osvědčuje a stvrzuje právě neustálým překonáváním odporu a vzdoru Hmoty. Tento vzdor nejen překonává, nýbrž nad ním doslova triumfuje, tím spíše, že odpor je zde podmínkou rostoucího zduchovňování dějin Života, evoluce, a proto také Život vždy tento náraz a toto střetnutí s hutností hrubé látky vždy znovu proměňuje v elegantní, vítěznou křivku směřující stále vzhůru a výše. I zde, dalo by se říci, je hrozba diskontinuity odvrácena či odvracena, ale za prvé je ona hrozba nutnou podmínkou snadnosti, jež se jako snadnost, ba „ne-nucenost“ osvědčuje pouze svobodným zvládnutím nesnadného, a za druhé je tento triumf Života – alespoň pro nás – velmi drahý, neboť touto půvabnou a stále vzhůru stoupající linií je Život vůbec, život kosmický, nikoli ale zcela život individualizovaný, konečný.

To už se ovšem dostáváme příliš daleko, do značné blízkosti symbolů či symbolických obrazů, a příliš se vzdalujeme oby-

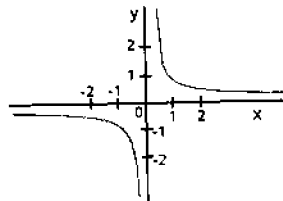
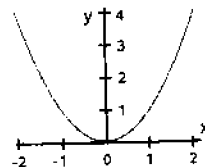
<sup>1</sup>Viz Alfons Mucha, *Dance*, 1898.

čejné či pouhé čáře, což je v dané chvíli zbytečné. Tím spíše, že by bylo záhodno vrátit se k něčemu velmi podstatnému, totiž k onomu *zastavení času* a k našemu pocitu či víře, že něco ovládáme, vnímající či majíce před očima určitou čáru, křivku či plynulou linii.

A od půvabných čar se můžeme obrátit k čarám legitimním a ilegálním, správným a nesprávným. Mějme třeba i teď před sebou nějakou „elegantní“ čáru, například nějakou takovou:



Proč můžeme v určitých případech říci, že čára či linie má „vývoj“, že se „děje v čase“, a zároveň i tvrdit, že její pohyb je (jakoby) zastaven? Anž je to na první pohled patrné, vlastně se touto otázkou vracíme v čase dějin hodně nazpět, až někde do dob archaických. Stačí totiž, jak se říká, provést moderní interpretaci těchto čar:



Spousta věcí je tu náraz zřejmá, jak alespoň předpokládám: formule, tj.  $y = x^2$  (parabola),  $y = 1/x$  (hyperbola), matematický vzorec, funkce vyjadřující celou křivku (kterou ani nelze celou namalovat) a předepisující celý její průběh, není vlastně

secese - bez 8.90  
 funkce - 50820000  
 funkce - 11112,0000  
 funkce - 11112,0000  
 funkce - 11112,0000  
 funkce - 11112,0000

nic jiného než vysoce abstraktní, matematizovaná  $\alpha\pi\chi\eta$  této křivky, její *principium* neboli její počátek – což ale v tomto „archaickém“ případě znamená: to, co vládne celému jejímu vývoji, to, co její „pohyb“ drží v přísně určených mezích; přitom také to, co ji stále generuje, plodí, aniž kdy nad takto „zplozeným“ či „dějícím se“ ztratí kdy svou archaickou, principiální moc.  $\alpha\pi\chi\eta$ , počátek, je vládnoucí počátek, počátek, který není jen začátkem, východiskem, nýbrž procesem samým, je muž vládne ve všem jeho dění. „Archaické“ myšlení je v tomto smyslu (odhlédneme-li od rozdílů, které působí jeho přísná matematizace) myšlením principu – z počátku všechno vzchází a vše se do něho vrací. Je to vlastně velkolepá myšlenka, která říká i toto: příroda, kosmos je právě takový proces, a proto je třeba hledat jeho princip nějak takto.

→ Známe-li princip, pak překračujeme čas.

Tady by dokonce již ani nebylo přesné mluvit o nějakém předjímání příštího na základě přítomného, protože vše je již nějak zavinuto či zahrnuto ve formuli, v počátku; vývoj je explikací, rozvíjením a zároveň „vy-světlováním“ procesu. A to v podstatě od archaických dob až po novověkou vědu včetně.

Je pozoruhodné, abych připojil další pozorování k této čáře, že – právě z hlediska našeho uvažování o liniích a čarách a navzdory všem exaktním geometriím, jak je známe – je každá taková čára vždy již poněkud kruhem, jakkoli podivná se na první pohled jeví. A například také (i když to bychom museli postoupit v čase zase o několik staletí kupředu, až někde k Newtonovi) již sama sebou může vyvolat i zcela závratné spekulace o nekonečnu, a nakonec i nekonečnách.

Zejména tu ale pojednou máme před očima cosi fascinujícího, protože to, co vidíme teď – anebo bychom mohli vidět (a aniž bychom přitom museli zavádět o filosofii) –, je Jedno, dokonce, formulováno ještě lépe: Jedno a Vše.

➤ Mnohost svinutá do prajednoduchého počátku. V tomto – ale samozřejmě pouze v tomto – ohledu pak vůbec nezáleží na tom, chápeme-li  $\alpha\pi\chi\eta$ , princip, jako oheň, jako svár Lásky a Nenávisti anebo jako  $y = x^2$ .

Ted' zbývá propojit nějak onu elementární čáru, onu *dividing-line*, či zásadní *Unter-scheidung*, o nichž již byla řeč, s těmito čarami půvabnými, správnými a legitimními – a snad i zkusmo trochu rehabilitovat čmáranice, jež z našeho uvažování postupem doby ke škodě věci téměř vymizely.

Myšlenka (vyslovuji toto slovo v uvozovkách i bez nich) principu není tolik (alespoň zprvu) pokusem o výklad, jako spíše elementární snahou postavit hráz bezmeznu, nerozlišitelnosti a nerozlišenosti, chaosu, který je odsunut do pozadí čarou ve smyslu rozdělující, oddělující (a spojující) hranice. Zde skutečně ještě ani zdaleka nejsme v oblasti geometrického, matematizovaného či zcela pojmového myšlení, ani v oblasti ustaveného symbolismu. Ona čára jakožto něco, čímž je svět oddělen od nic, ona čára ve smyslu *dividing-line*, je již svého druhu elementární princip či počátek (totiž počátek a princip rozlišitelnosti), ale je to čára, jež právě proto, že je poslední bariérou proti bezmeznosti, se vždycky nějak může otrást a zhroutit – je-li to tedy počátek jako princip rovnováhy/sváru, je to rovnováha vždy překerní, křehká. Od nerozlišenosti nás vždy dělí jen velmi tenká čára.

A to tím spíše (jak to demonstruje třeba princip, „formule“ v již etablované a skrznastrz racionální geometrii), že čím exaktnější je formulace principu, tím více se ztrácí jeho napětí, jeho dramatičnost, vyplývající z toho, že čelí nerozlišenosti;  $y = 1/x$  je popravdě řečeno dosti banální *principium*,  $\alpha\pi\chi\eta$ .

Čím jsou čáry správnější, čím jsou legitimnější, čím více se liší od čmáranic, tím větší pak mohou vzbuzovat odpor – jejich snadnost, lehkost a nenucenost se obrací proti nim. A snad-

→ *Princip je to, co je v čáře!*

nost na hranici triviálnosti pak vyvolává odpor. Například malíř Eugène Delacroix v jednom svém dopise říká: „Všichni – i ti, kdo onu slavenou krásu spatřují ve spirálách a hadovitě se vinoucích liniích, i ti, kdo ji vidí v přímkách – se upnuli na to, že by ji chtěli vidět výlučně v liniích. Stojím u okna a vidím krásnou krajinu, avšak myšlenka na nějakou linii mi vůbec nepřichází na mysl. Skřivan zpívá, řeka se třpytí tisíci diamanty, loubí ševelí; kde tu jsou nějaké linie, jež vyvolávají takové pocity? Vy chcete vidět krásu a harmonii jen mezi liniemi, zbytek je pro vás chaos a jediným vašim soudcem je kruh.“ (15. července 1849)

Zpět ke čmáranicím, chtělo by se říci.<sup>1</sup>

Ale i tady platí: jen po určité mez, totiž až po určité hranici.

Myšlenka, ať v jakékoli podobě, má „čáru“, za kterou už pomalu přestává být myšlením. Ale zrovna ono „archaické“ a an-archické je právě proto nesmírně zajímavé, neboť má velmi blízko k této čáře, stále se stýká s živly, ačkoliv není zcela zřejmé, kde právě k tomuto styku dochází. Neboť živly, voda, vítr, oheň hranice v jistém smyslu nemají, jsou všude, nelze říci, kde je jejich čelní strana a strana „zadní“; živlům vlastně čelíme vždy „zprostředka“.

Stavíme hráze, a živeli nás zaplaví z kanálů.

## ZAČÁTKY

Román Virginie Woolfové *Paní Dallowayová* začíná takto:

„Paní Dallowayová řekla, že květiny koupí sama.

Vždyť Lucy čekalo ještě plno práce. Dveře se vysadí z pantů; přijdou ti chlapci od Rumpelmayera. A pak, pomyslí si Cla-

rissa Dallowayová, je tak krásné ráno – svěží a čerstvé, jako by je zrovna vyklopily děti z formičky na pláži.“ (WOOLFOVÁ 1975, s. 7)

Ocitli jsme se, jak se říká, *in medias res*, přímo uprostřed děje, horečnatých příprav na večírek (ale to nevíme); máme tedy pocit náhlosti, téměř srázu; je to „abruptní“ začátek; text jako by sám vyznačoval ostrou čarou místo, kde se odděluje od ostatního světa; kus bílého papíru na stránce, první věta, a hned jsme, bez přechodu, vrženi do příběhu, aniž tušíme, v jaké jsme jeho fázi, kde jsme a co tu vlastně děláme.

Jako zkušení čtenáři moderní literatury nejsme zaskočeni, na něco takového jsme už vcelku zvyklí. Třeba Samuel Beckett začíná svůj román *Mallone umírá* dokonce i „gramaticky“ tak, že určitou sekvenci jakoby přetrhne, a teprve potom nasadí vlastní začátek: něco sice muselo předcházet, ale nikdy se už nedozvíme, co to bylo:

„Takže zanedlouho budu už přece jen konečně mrtev. Možná již příští měsíc. To by znamenalo duben nebo květen. Z tisíce nejrozumnějších náznaků totiž usuzuji, že rok ještě příliš nepokročil. Je ovšem docela dobře možné, že se mýlím, že nakonec přežiji svatojánskou noc i čtrnáctý červenec, svátek svobody. Ba co dím, jsem schopen takto dospět až k svátku Proměnění Páně, či dokonce k Nanebevzetí Panny Marie. Přesto však nevěřím, že bych se tolik mýlil, pravím-li, že tyto oslavy se letos budou konat beze mne. Cítím to v sobě, cítím to už několik dní, a já tomu pocitu důvěřuji. Čím se však liší od všech těch ostatních pocitů, které mne pronásledují od narození? Kdepak, takové otázky už na mne neplatí, už nepotřebuji být zajímavý.“ (BECKETT 1977, s. 5)

Strategie začínání mohou být velmi různé: může být, že začátek je náhlý, abruptní prostě proto, že hned první věta nějak způsobí u čtenáře „šok“ svou očividnou nemístností. Tak

<sup>1</sup> Viz Eugène Delacroix, *La chasse aux lions*, 1854.

je tomu například i se začátkem románu Paula Austera *Mr. Ver-tigo*, který se otevírá takto:

„Poprvé jsem se procházel po vodě, když mi bylo dvanáct. Naučil mě to muž v černých šatech a nehodlám předstírat, že jsem se celé to kouzlo naučil přes noc. Mistr Jehudi mě ob-jevil, když jsem jako devítiletý sirotek žebral na ulicích Saint Louisu, a tři roky mě se vši vervou proháněl, než mi dovolil předvést své umění na veřejnosti. Psal se rok 1927, který byl rokem Babea Rutha a Charlese Lindbergha a ve kterém se nad světem počala navždy snášet noc. Naposledy jsem vystoupil pár dní před říjnovým krachem newyorské burzy a moje vy-stoupení bylo úžasnější než cokoliv, o čem se těm dvěma pá-nům mohlo snít. Dokázal jsem něco, co nikdy přede mnou ani po mně žádný Američan nedokázal.“ (AUSTER 2001, s. 7)

Zcela jistě by každý čtenář připadl na spoustu dalších a ne-méně markantních začátků. Ale – abychom s nimi mohli nějak pracovat, potřebujeme také nějaké příklady kontrastní. Zcela osobně považuji za takový příkladný kontrast začátek knihy Adalberta Stiftera s prostým názvem *Kronika našeho rodu* (*Aus der Mappe meines Urgrossvaters*; v povídkové podobě vyšla již v roce 1841, v rozšířené v souboru *Studie* v roce 1847; v 60. le-tech se ji Stifter ještě jednou pokoušel přepracovat do velkolepé epické podoby, avšak zhruba v polovině díla jej v roce 1868 zastihla smrt). Kniha sama má ovšem začátek velmi kompli-kovaný, vlastně je obtížné říci, kde skutečně začíná: Je tu titul na první straně, po němž (obvykle na další stránce) následuje motto, latinský citát řeckého řečníka:

„Dulce est, inter maiorum versari habitacula et veterum dic-ta factaque recensere memoria,“ tedy, zhruba řečeno: „Je slad-ké procházet obydlími předků a v paměti si oživovat jejich slo-va i skutky.“ Na další stránce (záleží ovšem na vydání) čteme pod názvem kapitoly či oddílu „I. Starožitnosti“ konečně:

„Latinským výrokem dobrého a nyní již dávno zapomenu-tého Egesippa uvádím čtenáře do našeho vyprávění a vyprá-věním do mého starého, vzdáleného otcovského domu. Uve-dený výrok hrál jistou roli při jednom z mých školních vyzna-menání, a proto jsem si jej zapamatoval po celý svůj budoucí život. Zvláště jsem si ho připomínal, kdykoli jsem se prochá-zel prostorami svého rodného domu; neboť tento dům byl plný různých věcí po našich předcích a já, procházeje se mezi těmi předměty, jsem skutečně pociťoval zvláštní radost a uspokoi-jení, o němž ve svém výroku mluví Egesipp. Toto uspokojení nepřebývalo však jen v duši dítěte, nýbrž vyrůstalo se mnou a s mou láskou ke starým věcem, kterou jsem si dosud zachoval. A nyní, kdy sám začínám stárnout, často myslívám s jistým po-citem, předjímajícím budoucí radost, na dobu, kdy můj vnuk nebo pravnuk půjde po mých stopách, které se snažím zane-chat po sobě s takovou láskou, jako by měly trvat věčně, které však už pro vnuka budou mrtvé a nečasové.“ (STIFTER 1959, s. 23)

U Adalberta Stiftera je začátek tak umně zastřen, až se zdá, že autor má z něčeho takového děs, jako by jeho strategie začí-nání byla poslední obranou proti možnému přervání tradice, přervání kontinuity. Možná i víme, kde je původ této strategie: není to jen proto, že Stifter je obřadný a snad i poněkud roz-vleklý tradicionalista, nýbrž proto, že vlastně v každé radikálně oddělující linii či hranici je připomínka a jakoby i hrozba toho, od čeho tato dělicí linie uspořádaný svět odděluje a co by tento svět mohlo zničit, pokud by přes tuto hranici nějak do světa přepadlo: neuspořádanost, chaos. A chaos o sobě dává vědět všude tam, kde někde, vlastně kdekoli v samém středu konti-nuity hrozí dis-kontinuita. Proto je také každá taková „čára“ (linie či mez) dvojznačná, protože dokonalá a jaksi bez nebez-pečí je teprve tehdy, stane-li se kruhem. Například v kosmu

podle Aristotela (což je ale představa v hrubých rysech platná až do renesanční doby) je sublunární čili podměsíční sféra oblastí vznikání a zanikání, pohybu a změny, uskutečňování, ač nikoli setrvalé a vpravdě trvající skutečnosti; nad ní, v supralunární čili nadměsíční oblasti *krouží* nebeská tělesa, konajíce věčně svůj pravidelný pohyb, avšak nejvýše je duch spočívající sám v sobě, nehybný první hybatel, sám se nepohybující a neměnicí, protože dokonalý.

Čteme-li ovšem začátky románů, zjišťujeme například, že u Virginie Woolfové je to začátek velmi dvojsmyslný: ano, jsme naráz uprostřed dění; ano, začátek je notně strmý, ale to proto (a právě proto), že očividně *navazuje* na cosi, co mu – plynu- le – předchází/předcházelo. Jinak řečeno: autorka nezačíná ve vlastním a radikálním smyslu slova, pouze od určitého okamžiku líčí probíhající již děj – a náhlost cítíme možná právě kvůli kontinuitě, již jsme si vědomi. A právě tak jako je každý individuální život momentem Života vůbec a života celého vesmíru, s nímž stále souvisí (ale to právě je základní přesvědčení V. Woolfové, které „transformuje“ i do stavby svých románů), právě tak je všechno konečné obsaženo v nekonečném – je pou- ze vlnou na hladině vesmírného oceánu, vydělenou sice, nikoli však od oceánu oddělenou. Což by možná bylo ještě nápad- nější tehdy, kdybych ocitoval začátek jiného románu této au- torky, totiž *K majáku*, který začíná odpovědí na (čtenářem ne- slyšenou, protože autorkou nezaznamenanou) otázku: „But,“ said his father, stopping in front of the drawing-room win- dow, „it won't be fine.“ A není to strategie ojedinelá, neboť by bylo lze citovat třeba Schnitzlerovo *Umírání*, Rilkeho *Malte Lauridse Briggeho* aj. Zde všude se různým způsobem diskonti- nuita najednou mění v kontinuitu; jakmile začneme číst, hned máme pocit, že jsme začali číst vlastně už včera. Začátek zmi- zel, jakmile jsme začali číst. Nezačali jsme, nic se nezačalo, je

to vždy již zde. Čára je kruh či alespoň se kruhu velmi blíží a má podobu spirály.

Lze tedy říci, že přinejmenším v tomto ohledu pak Virginie Woolfová stejně jako Adalbert Stifter svými strategiemi začí- nání akcentují *nezačínání*, hlubší kontinuitu za zdánlivou pře- tržitostí a fragmentarizací povrchu, kruh či cykličnost (či ne- konečnost trvání), třebaže každý z patrně zcela odlišných dů- vodů a s jiným záměrem: Stifter, protože má hrůzu ze ztráty paměti jako následku přetížení přítomností, což by bylo totéž, co smrt kultury: právě proto „začíná“ tak hluboko v minulosti, navazuje na „nepamětnou dobu“; zatímco Virginii Woolfové jde spíše o to, že pravdou individuálního (osobního) života není tolik jeho individualita, jako spíše to, jak tato individua- lita vyjadřuje celek, a její vpjatost do složité sítě stále pohyblí- vých vztahů, kterou je (ustavičně) plynoucí řeka života či Času; každý začátek, řekla by tedy tato slavná autorka, falšuje život už tím, že z něj vyřezává fragment, vyděluje z něj momenty, na které se pak naše pozornost upírá do té míry, že nevidí ono *a-personální* trvání, jež je všechny spojuje a nese.

Pro to, co je tak patrné na románech Virginie Woolfové, by bylo možné uvádět bezpočet příkladů v rámci příbuzné strate- gie začínání, třeba impresionismus ve výtvarném umění, který ruší kresbu ve prospěch barvy a atmosféry právě proto, aby akcentoval spojitost všech událostí, avšak právě proto se také ocitá v konfliktu s „okamžikem“ a jeho diskontinuitou čistého „ted“. Obdobné i v románech Virginie Woolfové (a nejsilnější v tom, který je příznačně nazván *Vlny* (*The Waves*, 1931) se místy stírá individualizace postav i světa, je na samé hranici rozlišitelnosti (anebo: postavy spolu takřkajíc „komunikují“, aniž by se musely reálně setkat, aniž by se musely vnímat a vědět o sobě navzájem; jejich osudy se propojují, aniž o tom výslovně vědí atd.). Stejně tak Schnitzler začíná jakoby zpro-



středka, protože chce zachytit zvláštní plynulost přechodu či prostupnost hranice mezi snem a skutečností (*Traumnovelle*), a vlastně je toto napětí skryto už v samém názvu filmové transpozice jednoho z nejslavnějších Schnitzlerových románů, tj. v názvu *Eyes Wide Shut*. Akcent na kontinuitu jako by vždy připomínal: začínáme-li, nelze se přitom vyhnout libovůli, ba násilí, a libovůli, nahodilost je diskontinuita.

U takového Becketta se tento konflikt zdá být podán v podobě nějak „reverzní“: diskontinuita, konec je všude, každý začátek je už konec. Konec u něj pak trvá v celém textu.

A Paul Auster je hra, která ví, že je hrou.

Hranice se tu a tam stává zvláštní čarou, po níž je možné se pohybovat, a přitom vyhlížet na obě strany. A objevují se pak nové otázky: kam až tato hranice vlastně sahá?

Ale to se již dostáváme k něčemu, co by bylo lze nazvat „hrou s hranicí“, což vyžaduje různé odbočky. Toto budiž první z nich.

## RÁM

Čára jakožto ona *dividing-line* je rovněž *rám* či *rámec*. A vše, co jsem až dotud demonstroval na elementární či abstraktní rovině „čáry“ jako akt rozlišení, jako rozlišenost a jako vydělování hranic z nerozlišena či neomezena, je teď možné zapakovat poněkud určitějším i konkrétnějším jazykem. Třeba když řeknu: nebýt rámu, těžko bychom mohli mluvit o *kompozici* obrazu; v tomto smyslu je vlastně rám podmínkou možnosti obrazu (ač rámu si ve většině případů nevšímáme, pokud se jim ovšem umění určité doby či školy nezačne věnovat způsobem zcela výslovným a nápadným.<sup>1</sup>

Vůbec není jen nějaká metafora, když teď budu tvrdit, že fi-

losofický pojem stejně jako obraz ve výtvarném umění či fotografii je *zarámovaná* skutečnost. Říkáme-li (trochu lehkomyšlně), že pojem či obraz *re-prezentují*, znovu-zpřítomňují skutečnost, že ji tedy nějak nechávají (znovu/jinak) vyvstat před naším zrakem ať fyzickým, či jiným, pak je to také na základě určité obecné *strategie rámování*: pojem neexistuje bez systému, jehož je součástí, obraz neexistuje bez „estetiky“ (ať ve smyslu určité teorie vnímání, estetické teorie v užším smyslu, „stylu“ či určitého uměleckého manifestu apod.). A tento rámec vždy také podává jistou *teorii distance* mezi obrazem a skutečností. (Jsme-li dnes v pokušení říkat slova „realita“, „skutečnost“ vždy v uvozovkách, je to proto, že pochybujeme o určité teorii této distance, proto ona slova „rámuje“ uvozovkami.) Každá teorie je tedy také „rám“ či „rámec“, často dokonce hráz.

Ale opakují: řeč o *rámu* platí vždy současně i doslova: nebýt rámu, nemůžeme popisovat poměry, vztahy, stavbu či tektoniku obrazu; bez rámu nenajdeme „zlatý řez“, vyváženost, či naopak dramatický neklid, dynamickou nerovnováhu různých složek atd.; bez rámu není skladby – a tedy uspořádanosti, ohrazující nás před neuspořádaností.

Což by v další odbočce bylo lze ještě více rozšířit: vůbec nejrozsáhleším rámem či rámcem je samozřejmě sama *kultura*, v níž je ve hře čára/hranice už proto, že každá kultura se vždy chápe (či donedávna měla sklon chápat) jako ohraničená a ohraničující se proti non-kultuře (ve starých dobách například proti „barbarům“; odtud pak v jiném kontextu čerpá svůj smysl i známé foucaultovské téma rozum versus šílenství, ale vlastně také sociologicko-medicínsko-kulturní téma protikladu normálního a patologického, případně (v rámci širšího pojetí literární vědy jako nauky o textech) vymezení textu proti non-textu. A z toho by se pak daly vyvozovat i další, neméně základní kulturní difference, například centrální-okrajové, vy-

<sup>1</sup> Viz Viz Donald Judd, *Wall Progression*, 1971; Eva Hesse, *Hang up*, 1966.

soké–nízké atd. Když ale zůstanu u čáry základní a zakládající, tj. u rozdílu kultura versus non-kultura, pak vidíme, že tento vztah k *vnějšku* je „v rámci“ dané kultury samé vždy také nějak internalizován, zvnitřněn, že se současně odehrává i uvnitř dané kultury samé (a pak je možné mluvit o nezadržitelné produkci non-textů jakožto projevu postmodernistické iracionality, což vůbec lze považovat za projev až jistého rozbujelého šarlatánství). Abych se však vrátil k tématu: i v rámci kultury samé se odehrává neustálé vyvažování kontinuity a diskontinuity. Samozřejmě, poněvadž kultura je dis-kontinuitou ve vztahu k jinému, než je kultura (divokost, beztvorost, živelnost), ale je právě tak i kontinuita, tím spíše, že žádná kultura nechápe sebe samu jako částečnou, parciální, insulární; každá kultura je nějak univerzalistická, svět určité kultury je vždy svět jakožto *celý* (barbaři nemají svět jako Řekové, patologické je zmatené, na prahu rozpadu, šílenství je ne-rozum).

K tomuto ustavičnému vyrovnávání kontinuity a diskontinuity jako znaku kultury, ale rovněž tak i znaku myšlení, se teď odvážím riskantního příkladu, za který se předem všem znalcům omlouvám. Neboť exemplárním příkladem tohoto napětí je *film*, dokonce počínaje již rovinou fyziologickou: aniž je zrušena diskontinuita fotogramu – filmového polička –, lidské oko ji vnímá jako kontinuální pohyb, přičemž ale každý film je v té či oné míře „montáž“, „skladba“ sekvencí, záběrů, které jsou ale (většinou) uspořádány tak, že prezentují určitý souvislý filmový děj, či dokonce příběh; přičemž ale, kdybychom se zase obrátili nazpátek, je zřejmé, že i záběr sám je – a to „uvnitř“, tedy nejen s ohledem na sekvenci, jejíž je součástí – vždy nějak komponován (když bychom jej znovu k celé sekvenci vztáhli: buď tak, aby ji umocňoval, ale i tak, aby k ní tvořil kontrast, a kdo ví, jak ještě). Rám záběru (a film se sotva kdy může rámování zbavit) je v kompozici záběru buď respektován, anebo

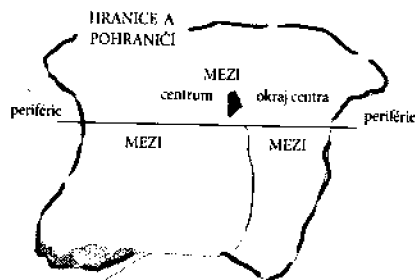
také ne, a ke slovu se pak dostává složitá hra s „hranicí“, totiž s rámováním: mimoobrazové pole, překrývání zvuku, paradoxní záběry vzniklé nějak „nepřirozenou“ pozicí kamery anebo jejím pohybem atd. Vždy je tu ale současně obojí: kontinuita i diskontinuita, spojitost, plynulost i přetržitost, hra s hranicí jako diferencí a *dividing-line*, separace, spojování. Vlastně je to konflikt, který nemá řešení, nemá-li být ona hra, zvaná kultura, zlikvidována.

Kultura v té či oné míře vždy demonstruje nerozřešitelnost svých základních a zakládajících kontradikcí.

### HRANICE A POHRANIČÍ

Čára má nejen různé podoby, ale také – znovu v naprostém rozporu s exaktní geometrií – různou, proměnlivou, dokonce neurčitou šířku čili extenzi, a v souladu s tím jakoby i různou „sílu“. Stačí uvést následující filosofický příklad:

„Věta, která navazuje a na kterou se má navázat, představuje vždy *pagus*, jakousi hraniční zónu, v níž se diskursivní žánry dostávají do konfliktu, pokud jde o způsob navázání. Válka a obchod. Právě *pagus* je místem, kde se uzavírá *pax*, pakt, a kde se opět ruší. *Vicus, home, Heim* (domovská sféra) je zónou, v níž je rozepře mezi diskursivními žánry suspendována. „Vnitřní“ mír za cenu neustávajících rozepří na pozemí. (...) Tento vnitřní mír je zajišťován vyprávěnými příběhy, které dotvrzují společný smysl vlastních jmen a v nich nacházejí i své vlastní stvrzení. *Volk* zůstává semknut na domovské půdě, *Heim*, identifikuje se ve vyprávěných příbězích spjatých s určitými jmény a zabraňujících vyvstávání nepředvídatelného a rozepří, které se z něho rodí. Joyce, Schönberg, Cézanne: *pagani*, vybojovávající válku mezi diskursivními žánry.“ (LYOTARD 1998, s. 243)



Hranice a pohraničí, jak patrně, je cosi, co si zaslouhuje důkladnější úvahy. Schematické znázornění ukazuje jisté důležité momenty:

1. Centrum je na hranicích *reprezentováno*, například tím, že hranice slouží exhibici jeho moci (celnice, pohraniční stráž), avšak současně s tím vykazuje hranice, resp. pohraničí či pomezí, znaky značné *vzdálenosti od centra*, tedy svůj „periferní“ ráz; místo, kde moc centrálních orgánů rovněž slábne (*duty free shops*). 2. Hranice je jasná hraniční čára (je to ještě donedávna dokonce přísně střežená linie), zároveň se ale na hranici a v její blízkosti stírají rozdíly mezi různými centry (na jedné i na druhé straně hranic); rozdíly mezi státy, přísně oddělenými hranicemi, se právě na hranicích stávají méně znatelnými; obyvatelé pohraničí patří nějak na obě strany, tím spíše, že pohraničí je místem intenzivní směny povoleného i zakázaného zboží; navíc se politické hranice tu a tam ztrácejí v geografii krajiny – anebo jsou naopak takřkajíc ve vleku geografie daného místa; jsou to mnohdy jen fixované výsledky válek či smluvní meze. 3. Přitom však je jasné, že hranice, takto se jevící, není ani centrum, ani periférie; ani centrum A, ani centrum B, nýbrž cosi, co by logika označila jako *vyloučené třetí*. Oblast zcela specifická, a přitom logicky „vyloučená“.

Sledujeme-li pozorněji přechody mezi centrem a periférií,

po chvíli zjišťujeme, že struktura vyznačená diferencí a diferencemi se v přechodech pomalu rozpouští; co nakonec vidíme, jsou už jen různá „mezi“.

Bylo by lze říci, že myšlení, k němuž pronikáme skrze jednoduchou čáru, bychom rovněž mohli studovat jako pohyb za ostřování a rozostřování. V prvním případě, v případě tendence k ostrosti (jiným jazykem řečeno: k *exaktnosti*), jejímž výsledkem je myšlení zvané přísné, bychom mohli dospět až k oné formuli, jednoznačně určující tvar či průběh/pohyb křivky, a na této straně by pak byly i různé příklady přírodního (resp. přírodovědného) determinismu. A v druhém případě (pohyb rozostřování) bychom měli cosi, co by se dalo označit jako zkoumání zkušenosti hranice, a ještě lépe a ještě přesněji: *pohyb na hranici*. Do blízkosti tohoto zakoušení hranice pohybem na hranici by pak bylo při dalším rozvíjení potřeba situovat existencialistické (a jiné) *mezni situace*. Ale vedle toho existují i jiné, neméně zajímavé „aplikace“ principu čáry či hranice v myšlení, třeba v současném myšlení vědy *atraktory*, *teorie katastrof* apod.

Jakmile naše uvažování rozšíříme tímto způsobem, pohybujeme se pojednou ve značně rozlehlé a pestré oblasti, protože – otevřeme-li náš pohled tímto způsobem – se pohybujeme (a třeba jen v myšlení, formou myšlenkového experimentu) jakoby stále mezi dvěma nepřekročitelnými (tedy „limitními“) krajnostmi, jakoby *mezi krystaly na jednom konci tohoto pole a mraky na konci druhém*. Ale ať se vydáme k jedné či druhé krajnosti, úkol je vždy týž: formulovat řád adekvátní jedné či druhé: řád krystalů a řád mraků – a v obou případech jde o to, aby to byl řád formulovaný co možná nejpřesněji (jen tak totiž může být adekvátní čili přiměřený). Není třeba zvláště zdůrazňovat, že toto platí i v případě mraků. A ovšem s takto identifikovaným polem (myšlení) jsou těsně spjaty – znovu nedo-

vedu říci, jde-li o symboly, znaky či pojmy – takové představy, jako je „mezi“ a problém jeho „lokalizace“, pokud je vůbec možná, neboť se zdá, že představa „mezi“ požadavek lokalizace vyvrací. A pak si můžeme klást velmi podivné otázky, třeba: jaká realita se skrývá *mezi* věcmi, realita stále neviděná, poněvadž naše pozornost se zdá být přitahována výlučně věcmi samými, věcmi hmatatelnými, které jsou pro nás jakoby modelem toho, co chápeme jako reálné, skutečné? A potom můžeme říci: jednou z možných odpovědí na tuto otázku by ve výtvarném umění 20. století mohl být i směr, který se nazývá *informel* či *lart brut*.<sup>1</sup>

Ještě jednou se krátce zastavím u toho, oč se pokouším a co stále nedokážu výstižně pojmenovat: zdá se, jako bychom se těmito úvahami pohybovali v samých základech teoretického jazyka, bez ohledu (ještě bez ohledu) na obory, které pak tím či oním způsobem budují svůj vlastní „teoretický jazyk“, a snad se lze potom odvážit i hypotézy, že právě tyto velmi vágní a nevyhraněné základy umožňují, abychom si navzájem rozuměli i přes hranice disciplín; neboť na první pohled je zřejmé, že s čarou jako hranicí či rozdílem, rámcem či rastroem, s krystaly i mraky se setkáváme nejen ve filosofii, ale i v teorii umění, sociologii, etnologii či v dějinách vědy. Současně je ale neméně očividné, že nejde ještě o jazyk čistě „formální“ – a zdálo by se tedy, že se můžeme odvážit dokonce i tvrzení, že myšlení začíná jako svého druhu myšlení v „obrazech“ a z „obrazů“, i když slovo „obraz“ není ani v tomto případě přiléhavé a přesné. Řeknu-li: „mezi“, pak to není žádný obraz, ale není to ani přesně definovaný pojem, i když všichni vcelku víme, oč jde. Spíše, i když ani to není uspokojivé řešení našeho problému, jde o nějakou „představu“, která podněcuje, a dokonce i sama

vede nejen naše uvažování, ale i naše jednání, stručně řečeno: jde o „představu“, která uvádí do pohybu naše myšlení, ale – a i to je ozvěna oné dvojznačnosti čáry, jež rozděluje i spojuje, chová v sobě kontinuitu i diskontinuitu – tato představa dává pohybu myšlení určitý směr, dokonce vyhlídku na „zastavení“, protože spočinutí v pojmu. Jenže toto spočinutí je nakonec nereálné: myšlení směřuje od mraků ke krystalům a znechuceno jednoduchostí krystalů vrací se zase zpátky, aby načerpalo novou sílu v mracích.

To, a skoro nic jiného či dalšího, je i pohyb na hranici či hranicích.

Je patrné, že úvahu o čáře ve smyslu hranice musíme prohloubit, a není nečestné, obrátíme-li se o pomoc k textům. V tomto případě ke Kafkově povídce *Při stavbě čínské zdi*, která již svým názvem naznačuje, že má k našemu tématu mnoho co říci, poněvadž jak lépe by bylo lze představit si hranici, než právě jako cosi na způsob „čínské zdi“.

Ale Kafkova povídka je přece jen poněkud komplikovanější.

Ano, je tu řeč o hranici, dokonce právě o té hranici, o které se stále snažím mluvit, tj. o hranici jako základu kultury, resp. o hranici jako základní kulturní představě. Zde je Kafka zcela explicitní: zeď se staví jako *hráz* proti nomádům, což jsou ti, kteří jsou již z definice „jiní“ než kultura, tedy jiní v radikálním smyslu: nezakládají města, „obývají“ (v uvozovkách) poušť, po které se ale neustále přemísťují, jakmile na jednom místě vyčerpají přírodní či přirozené zdroje, jak se dnes říká. Nomádi, jinak řečeno, jsou bytosti ustavičného přechodu, proměňování, změny – jsou to bytosti „stávání“ a „dění“, a nikoli bytosti stálosti, identity a neměnnosti. Proto bytosti kulturu ohrožující: kdyby se nomádi ocitli ve městech, zcela jistě by je proměnili v poušť; a proto také to jsou bytosti z pohledu kultury nikoli lidské, spíše svými rysy poněkud zvířecí. Vypravěč sám o nich

<sup>1</sup> Viz Jean Dubuffet, *Paysage avec deux personnages*, 1974.

praví, že „měnili tehdy s nepochopitelnou rychlostí jako kobylky svá sídliště“ (*mit unbegreiflicher Schnelligkeit wie Heuschrecken ihre Wohnsitze wechselten*) (KAFKA, 1968); už slovo *Heuschrecken* evokuje hrůzu zkázy všeho, co se *pěstuje a kultivuje* (lat. *colo, colere, cultum* – pěstovat, vzdělávat, kultura), zkázy všech kulturních statků, ducha kultury (ostatně obraz kobylek není v literatuře ojedinělý, srovnej např. Nathanael West, *The Day of the Locust*); rychlost jejich přemísťování pak relativizuje i význam slova „sídla“, *Wohnsitze*. Žijí sice na severu, ale dės vzbuzují i na jihovýchodě, a přesto je tam velmi dobře zjevně nikdy nemůže dosáhnout, a přesto je tam velmi dobře znají: „Na věrných obrazech umělců vidáme tyhle tváře prokletí, zející tlamy, čelisti posázené špičatými zuby, sešklebené oči, které jako by již šilhaly po lupu, aby ho tlama rozdrtila a roztrhala.“ (*Ibid.*, s. 118) Obraz čistého ničení, i tehdy, když loupež sama je kulturně dvojznačný akt: loupež ohně založila podle řeckého mýtu všechny kulturní „techniky“).

Ovšem tato jednoduchá linie je v Kafkově povídce několikrát zpřetrhána a celý tento rámec (kultura versus non-kultura stejně jako hranice versus nomádké, bezmezné) je značně zproblematizován. Dokonce právě tam, kde se zdá být nejočividnější, neboť vyprávěč kromě „čínské zdi“ zmiňuje i další velký kulturní obraz či předobraz, totiž stavbu babylonské věže. Již to je ale velmi problematické: babylonská věž vyznačuje konec (ztrátu jistě nevinnosti, konec identity slov a věcí) jakožto začátek (obtížné práce dorozumívání a „překládání“ jazyků); navíc je řečeno, že čínská zeď má být pevnějším základem, „nejprve zeď a potom věž“, jak zní zásada stavitelů, což sice vypadá dobře a logicky, ale sám vyprávěč doznává, že si něco takového vůbec nedovede představit, načež následuje reflexe, která nejistotu ještě prohlubuje a tematicky vyznačuje místo jistého zlomu či diskontinuity:

„Lidská bytost ve své podstatě lehkovážná, ode přirozenosti poletavý prach, nesnáší spoutání; jestliže se spoutá sama, brzy začne šíleně lomcovat svými pouty a rozmetá zeď, řetězy i sebe samu do všech končin vesmíru.“ (*Ibid.*, s. 116)

Zde je jasno: zeď, která má vymezit a zachránit před nomády člověka jako tvůrce kultury, vede spíše k tomu, že kulturní člověk objeví svou nomádkou přirozenost; vlastně by tedy existence zdi jako hradby, kdyby se stala skutečností, byla spíše ohrožením než spásou. Pohyb od mraků ke krystalům se obrací a od krystalů se zase vrací k mrakům, dalo by se zjednodušeně říci. Ale: s touto pochybností je již od samého začátku spjat velice originální postup, uplatňovaný při stavbě „čínské zdi“: vedení (snad císař sám?) se totiž rozhodlo stavět zeď nikoli souvisle (kontinuita), nýbrž mezerovitě (diskontinuita), postupným vyplňováním mezer (zde se tedy v jiné formě vrací i téma onoho „mezi“), systémem stále dílčích staveb (takže stavba je stále uprostřed mezi krystalem a mrakem), což má ale (gradace úvahy, a nikoli prosté lineární pokračování) ten důvod, že takto je třeba ono gigantické dílo budovat proto, aby se předešlo nevyhnutelnému zoufalství nad beznaděvností takové práce, jež nedospěje k cíli „ani za celý dlouhý život“, jak píše Kafkův historik tohoto díla. Nové či jiné *převrácení* smyslu: ti, kdo zeď budují, kdo budují kulturu, jsou právě proto zcela roztržštěni: mají jen svůj díl, smysl celku je mimo dosah jejich „zraku“, zatímco přehled o stavbě jako celku mají pouze nomádi – a to právě díky (v podstatě nekonečné) rychlosti svého přemísťování: jsou takříkajíc všude.

To vše vede k dalšímu hloubání a pochybnostem vyprávěče, téma zdi dokonce ustupuje do pozadí, takže zeď jako vyhraňující, odlišující a zpřítomňující to, co vyděluje, je teď zviditelňujícím kontrastem k nepřítomnosti či absenci: nikdo, koho se vyprávěč tázal, neví, kde byla světnice vedení stavby a kdo

v ní seděl. (*Ibid.*, s. 117) A právě tato absence se stává rámcem nových úvah, jež následují a jež se velmi těsně týkají i *myšlení* (v jeho pohybu mezi krystaly a mraky i jinak), třebaže řeč je teď o *císařství* (centrum „řídící“ stavbu zdi, „vedení“).

„K nejnejasnějším z našich zařízení patří tedy rozhodně císařství. V Pekingu ovšem, nanejvýš v dvorní společnosti, mají v té věci jakž takž jasno, i když spíše zdánlivě než ve skutečnosti. I učitelé státního práva a dějin na vysokých školách předstírají, že se v této záležitosti dokonale vyznají a že své znalosti mohou dále předávat studentům. Čím hloub sestupujeme k nižším školám, tím víc pochopitelně mizí pochybnosti o vlastním vědění a vysoký příboj polovzdělanosti se vlní okolo několika málo pouček, vtloukaných do hlavy po staletí, jež sice nepozbyly věčné pravdivosti, ale zůstávají na věky nepoznány v těchto mlžnatých výparech.“ (*Ibid.*, s. 120)

Tato úvaha pak vrcholí absencí císaře samého, tj. nepřítomnosti centra, které rozhodlo o stavbě zdi a „řídilo“ práce, přičemž ale tato absence logicky vyplývá právě ze *svrchovanosti* tohoto řídícího centra: *je tak nekonečně vzdáleno všem podřízeným městům a místům, že s ním* (těm, kdo se nepohybují nekonečnou rychlostí jako nomádi) *nelze vejít ve styk*; a když i přesto tu a tam docházejí do různých míst úřední zprávy či dokonce poslové z centra, jsou to právě pro onu nesmírnou vzdálenost (moc centra nekonečně převyšuje moc měst) vždy již zprávy a výnosy zastaralé, jsou to zprávy z minulosti – viz *kafkovská parabola* o poslovi. „Tudy nepronikne nikdo, natož s poselstvím nebožtíkovým.“ (*Ibid.*, s. 122) Ostatně celý příběh je vyličen z pohledu „zpravodaje“, jenž referuje o věcech ztracených v nejistém dávnověku.

Vlastně to ale znamená (alespoň v tomto konkrétním případě *Kafkovy povídky Při stavbě čínské zdi*): poslední zámysly vedení, které stavbu zdi řídí, jsou vůbec mimo lidské chápání.

Což nelze vykládat tak, že by o nich nebylo možné přemítat a hloubat; situace je však v každém případě „kafkovská“, protože onu nesmírnou vzdálenost mezi mocným císařem a lidem, jenž staví zeď, bychom mohli vyjádřit rovněž takto: pokud by císař existoval a viděl, že se staví zeď, a domníval se, že k tomu dal příkaz a že se tak děje pod jeho vedením, bylo by to vlastně velmi směšné právě pro onu nepřekročitelnou vzdálenost mezi centrem a periferií, která přece jakoukoli komunikaci znemožňuje. Což pak můžeme říci i takto (jakkoli již překračujeme hranice či rámec *Kafkova* textu, ale tak je tomu do jisté míry s každým pokusem o interpretaci; interpretace je problém pohybu na hranicích): je-li císař (centrum) nekonečně, a tedy nepřekročitelně vzdálen lidu (periferie), pak tu *není nic než mezi* a oba „termíny“, označované jako centrum a periferie, jsou jen *limity*. To má své důsledky, protože pak všechny pohyby (stejně jako všechno myšlení) v tomto *mezi* vykazují znaky pohybu na hranici, včetně pohybu „uvnitř“ (a ovšem: uvnitř jsme i v samé blízkosti *limity*); *hranice je „mezi“*, ale *teď je najednou tato hranice jakožto „mezi“ všude*. Tuší to i *Kafkuv* vypravěč, když nabádá: „Snaž se ze všech sil porozumět příkazům vedení, avšak jen po určité hranici, pak zanech přemýšlení.“ (*Ibid.*, s. 117)

#### HORIZONT: CELEK A ČÁST

Úvaha o hranici v širším smyslu, a zejména o pohraničí, *po-mezí* a hraničních jevech, čáru značně rozhýbala. Ale spolu s ní se dostaly do pohybu i figury odvozené, jako je *rámec* či ještě obecněji *obrys*, kontura jako ta čára, která je základem každého tvaru. Především ale vznikl jistý neklid, pokud jde o tak fundamentální (a zdánlivě zcela evidentní) protiklad, jako je protiklad otevřenosti a uzavřenosti, neklid způsobený tím, že jsme

se začali pohybovat *mezi* (limitami), a to tak intenzivně, že se začaly ztrácet z očí dokonce i termíny, vůči nimž je – mělo by být – *mezi* vymezeno, a do té míry, jako by teď oblast *mezi* byla zcela specifická, neodvoditelná z toho, *mezi* čím se prostírá.

Francouzský současný filosof Michel Serres, který se snaží myslet právě z této situace, a dokonce se svým myšlením pokouší takové situace vytvářet, otevírat je (například *mezi* akademickými obory, které se nám zdají tak neslučitelné, jako jsou humanitní disciplíny na jedné straně a přírodovědné obory na straně druhé), často jako bývalý námořník používá obrazu plavce, jenž se rozhodl přeplavat řeku z jednoho břehu na druhý, ale právě uprostřed *mezi* oběma břehy se zastavil a zjistil, že se znenadání ocitl ve zcela specifickém „terénu“ *sui generis*, aniž by jeho vlastnosti a určující rysy bylo lze odvodit z vlastností či rysů jednoho či druhého břehu.

Avšak ve stejné situaci – další příměr, jehož Michel Serres používá – je i posel, který měl z místa A dopravit zprávu do místa B a který přišel na to, že je pro něj jako posla důležitější vyjít z místa A a hledat, kam by se poselství odtud dalo ještě doručit, hledat, kde a jaká jsou místa, která v bodě A neznají. Jeho pohyb je rázem úplně jiný, než kdyby pouze směřoval k předem vytčenému cíli, přesněji řečeno: teď teprve skutečně chodí po „cestách i necestách“ (spíše, samozřejmě, po „necestách“), zatímco předtím byla jeho „cesta“ z bodu A do bodu B do jisté míry fikcí: byla to cesta, kterou je třeba *překonat*, *zrušit* (jakožto vzdálenost; jakožto „nepříjemnou“ vzdálenost: všimněme si, jak se civilizace snaží vzdálenosti rušit vynalézáním co možná nejrychlejších způsobů, jak je redukovat na ne-vzdálenosti). Jakožto cesta, kterou je nám „překonávat“, je cesta bezvýznamná, není třeba, je dokonce nežádoucí věnovat jí pozornost, cílem není cesta, pohyb, nýbrž bod B – a to, co jej dělí od bodu B, pak posel „likviduje“, *překonává* distanci

*mezi* oběma místy. Ale ten, kdo bod A opustí, aniž ví, kam jde, protože svůj cíl cestou hledá, žádnou vzdálenost nepřekonává – jak by ji také kdy mohl měřit? Když najde cíl a zjistí, že urazil tolik a tolik mil, vyráží hned jinam, protože se ocitl tam, kde být nechtěl. V každém případě však uvažuje o čáře, linii a hranicích jinak. Úplně jinak.

Ale neklid, který mohou vyvolávat úvahy tohoto či jiného podobného druhu, se pak přenáší i do našeho myšlení tvarů, přesněji do našeho tvarového a tvarujícího myšlení.

Jestliže si totiž představíme tvar jako to, co je jednoznačně definováno svými hranicemi, jež tvar vymezují a určují jako tento, a nikoli jiný tvar, a jestliže dále přihlédneme k tomu, že hranici nelze nahlížet, zkoumat, studovat, aniž bychom přitom spolu s ní nemysleli i její „pohraničí“, tedy aniž bychom hranici nemysleli jako *přechod*, místo či pásmo intenzivní komunikace a *směny* z jedné strany na druhou, nadto konečně i jako místo či pásmo složitě hry mezi centrální mocí a periferním neklidem, jako místo či pásmo zvláště příhodné pro bujení nejrůznějších ilegalismů (jenže: také města mají své periferie, čím větší město, tím výraznější jsou i jeho periferie, a periferie mohou být tak silné, že se přesouvají i uvnitř města samého; jsou periferie, jež mohou proměnit někdejší luxusní čtvrť v samém středu velkoměsta v poušť a ghetto), tedy když toto vše vezmeme při uvažování o tvaru vážně, potom musíme říci, že tvar je jako určitý tvar vždy nějak uzavřený do sebe *a současně s tím také otevřený* do toho, z čeho vystupuje, jakož i do tvarů jiných, do nichž se stále hrozí proměnit (proč však mluvit o „hrozbě“, proč by toto měla být nějaká hrozba tvarovosti tvarů?).

Zde se potom znovu, dokonce však s větší silou, vrací paradox nejjednodušší čáry, jež současné odděluje i spojuje, vymezuje, přitom ale zároveň vymezené spojuje s jiným vymezeným

či jinak vymezeným. Ale to ani zdaleka není všechno. Protože představíme-li si nějaký velice složitý tvar, třeba – znovu abstraktně – „systém“ či – méně obecněji – organismus, vidíme, že jeho *otevřenost*, o které mluvíme, když mluvíme o „otevřených systémech“ (organismus je nějak vymezený a ohraničený proti prostředí, ale zároveň do něho musí být otevřený vztahem vzájemné „směny“, nechce-li zaniknout), nemůžeme klást jednoduše jen (či vůbec) na jeho hranice jako nějaké mezery, přerušení, trhliny v „čáře“ vymezující jeho, v podstatě, zevní tvar, v linii, která jej odděluje od jiných tvarů resp. od prostředí, v němž a na pozadí kterého jej identifikujeme, tj. rozpoznáváme jako tento, a nikoli jiný tvar.

A touto otevřeností, vlastní zejména složitým tvarům a útvarům, se pak opět vracíme k onomu zvláštnímu „mezi“, o němž jsme již začali přemítat a nakonec byli i nuceni konstatovat, že zmizela jasná rozlišenost centra a periferie, takže „vydělena“ jsou jen samá „mezi“.

Následkem tohoto (patrně ovšem jen zdánlivého) paradoxu je vše, co je vymezeno hranicemi, obrysy, oddělovacími a rozdělovacími čarami, rámci apod., *otevřené* v tom smyslu, že otevřenost se stala *vnitřní vlastností, která je v principu nelokalizovatelná*. Není tady nebo tam, nýbrž „děje se“ takřikajíc kdekoliv.

Aby to bylo (ne)jasnější, učiním teď krátkou filosofickou odbočku.

Fenomenologie, lze-li to tak říci, přispěla zcela zásadním způsobem k myšlení čáry, linie a hranice tím, že do filosofického jazyka zavedla pojem horizontu. Což je opět čára, avšak čára velmi zvláštní, ba podivuhodná, hranice vymezující obzor, zorné pole, to, které se táhne, „kam až oko dohlédne“, ale nikoli dále, i když nějak vím, že „dále“ tu jest, přesněji: dále jest někde *tam*, za obzorem, za horizontem, ale ten nikdy ne-

překročíme; horizont je tedy nějak hranice či „čára“ nejen nepřekročitelná, ale doslova i *nedosažitelná*; a to i přesto, že ji máme stále na očích. Horizont prostě nemohu překročit už proto, že se k němu nikdy nemohu přiblížit tak blízko, abych mohl o jeho překračování uvažovat; nemohu jej dosáhnout, a tím méně překročit, neboť ať se vydám (směrem k němu) jakýmkoli směrem, horizont ustupuje stejným tempem, jakým se k němu blížím; vzdaluje se úměrně tomu, jak se k němu přibližuji.

K paradoxům čáry prosté a čáry ve smyslu hranice můžeme teď přidat i další: paradox čáry jakožto toho, co ohraničuje obzor, tedy paradox horizontu: lze říci, že horizont, který nás takřka ze všech stran stíší, uzavírá, *omezuje* naše zorné pole? Anebo vyjádřeno ještě jinak, i když je to stále opakování téhož: lze říci, že omezuje naše vidění, náš pohyb v poli viditelných věcí (říkáme-li, že je to hranice, kterou nikdy nemůžeme překročit, abychom se podívali, co je „na druhé straně“), že nám dává být v „uzavřenosti“ (třebaže je stále jinde); a není toto naše uzavření v horizontu o to horší, že je tak nedostizitelné, takže se zdá vysmívat každému našemu pokusu dostat se „jínám“, „za horizont“, „na druhou stranu“ z této strany, v níž nás vězní?

Na taková tázání se dá velmi snadno odpovědět protitázkou: může horizont, něco tak extrémně pohyblivého být vůbec s to jakkoli a cokoli „uzavírat“?

Jako všechny paradoxy, má i tento „řešení“ tehdy, zbavíme-li se předpokladů, které přijímáme, když se ptáme, aniž o nich jako o předpokladech uvažujeme, tedy které přijímáme mlčky a nevysloveně, ačkoliv právě díky nim formuluje často i paradoxní teze. Jinak řečeno: „paradox“ může mít řešení, překročíme-li rámec, v němž se cosi ukazuje paradoxním způsobem.



Například onen již zmíněný horizont fenomenologů je spíše než překážkou či mezi dokonce podmínkou možné viditelnosti, protože rozpoznatelnosti věci a jejich vzájemných souvislostí. Vidíme, jak alespoň fenomenologové tvrdí, vždy v různých, třebaže navzájem se překrývajících a k sobě odkazujících „horizontech“, vidíme, protože horizonty, do nichž jsou věci vždy již nějak zasazeny, nás vedou od jedné k druhé, a od jednotlivých věcí k poli, do něhož anebo do nichž daná věc patří, a vedou nás od polí zvláštních k polím stále širším, od blízkého k vzdálenému (či naopak), od světů v malém ke světu vůbec, do něhož všechny horizonty jakoby ústí anebo k němuž jako horizontu poslednímu odkazují, a který pak není nic jiného než, abych citoval fenomenologii, *horizont všech horizontů*. Což by vskutku byla čára velmi zvláštní; tím spíše by však platilo, že horizont všech horizontů je cosi vskutku nedosažitelného a nepřekročitelného, dokonce i notně nepředstavitelného – i když, rozumně vzato, nic tak „nesrozumitelného“, možná, že dokonce cosi zcela „běžného“. Budiž tomu ale s představitelností tohoto pojmu jakkoli, tento fenomenologický výklad vidění, vnímání i „vědění“ světa chce říci především toto: právě proto, že nás vždy vede určitý horizont, právě proto „vidíme“, resp. právě proto jsme schopni být mezi věcmi tím specifickým způsobem, který označujeme jako lidské vidění. To jest: právě proto vidíme něco jasně a zřetelně vždy nějak na pozadí, „na horizontu“ (= pomocí, prostřednictvím) méně jasného a méně zřetelného. Vždy je něco v popředí a něco v pozadí (ať kontrastního, ať jiného jakoby na způsob nerealizovatelného „a tak dále“). A za druhé: právě proto, že horizont ustupuje stejným tempem, jakým se k němu blížíme, takže se nikdy nezavíme pozadí, právě proto, že se k horizontu nelze přiblížit, že mu vlastně nikdy nelze být ani o krok blíže, právě proto nikdy nevidíme a nevíme *beze zbytku*. Jinými slovy: k věci, o které

mluvíme, je vždycky možné říci cosi, co o ní ještě řečeno nebylo, anebo říci jednou řečené znovu, a přitom o něm mluvit jinak, vždy je možné „načnout“ nové téma atd. Toto vše nějak ve zkratce shrnuje představa čáry jakožto horizontu – má vyjádřit, že vidíme, protože vždy vidíme v „mezích“ horizontu, který vymezuje zorné pole (tj. „úhel pohledu“). Ale zároveň, protože je horizont nadán touto schopností ustupovat, unikat, má tato zkratka vyjádřit i *principiální otevřenost světa*, v němž žijeme. Otevřenost, která ani zdaleka není někde na hranicích, nýbrž všude. Vždy je o čemkoli co říci.

Svět, v němž se pohybujeme a o němž a v němž mluvíme, je dokonce cosi nesmírně hybného, vlastně je to ustavičný děj *otevírání*. A to právě chce říci slovo „horizont“ s odkazem na „čáru obzoru“. Jednou tady, jindy tam se může objevit něco, čeho jsme si ještě nepovšimli, něco, co známe, se najednou může stát něčím, co vidíme poprvé, tu a tam se vynoří cosi, nač je třeba nějak navázat, v čem je třeba pokračovat dál, protože tu vyvstal průhled směrem, o jehož existenci jsme až dosud neměli tušení.

Avšak – a tady teď mohu demonstrovat v praxi, co to všechno vlastně znamená a v jaké „neuzavřenosti“ vlastně žijeme, zejména začneme-li myslet – právě tak dobře můžeme říci (stále u vědomí oné horizontové dvojznačnosti: horizont uzavírá, je nedosažitelný a uniká): protože jsme právě takto (v uvozkách) „uzavření“ horizonty a horizontem všech horizontů, právě proto jej také můžeme – jakkoli se to zdá být divné – v jistém smyslu překročit.

Tážeme-li se, klademe v podstatě otázky dvojího druhu: jedny se táží na to, co již nějak víme, například něco vidím a kladu zvidavou otázku: „Co to je?“ Židle, číslo, dobro... Horizont našeho tázání je v tomto případě vymezen tím, že je především třeba tázat se na to, *co ta která věc jest*. Ale čas od času

si klademe i otázky docela jiného druhu, takové, jimiž si jakoby „ozřejmujeme“ sám horizont, v němž se tážeme, například položíme-li si otázku: je dobré, je přiměřené, je vhodné a legitimní tázat se zprvu a většinou na to, co věci jsou? A nikoli na to, že jsou, anebo na to, jak jsou. Anebo: především a většinou se s tázáním obracet na věci, a nikoli na procesy, děje, jichž by pak věci eventuelně byly jen efemérními manifestacemi.

To je typ tázání, který v určitém smyslu naznačuje možný výhled za horizont určitého způsobu tázání (který jsme ale až dosud jako horizont nepozorovali), a ještě přesněji vyjádřeno: otevírá takový horizont, v němž bude možné klást otázky jinak a jiné, protože tu bude jiný úhel pohledu. A tedy je tímto překračováním „splněna“ podmínka nepřekročitelnosti horizontu; jakmile klademe otázky druhého typu, již jsme vedeni nějakým zorným úhlem, nějakým hlediskem – ba zdá se téměř, že jsme objevili nový svět.

Což vše jsou známky toho, že jsme ze všech stran „uzavření“ horizontem, který nám otevírá oči pro to, co jsme ještě neviděli. A filosofie by pak nebyla nic jiného, než vynalézání otázek, na které neznáme odpověď.<sup>1</sup>

#### SVĚT JAKO ANALOGON OBRAZU

Vztah literatury a výtvarného umění, který se v předchozích úvahách tu a tam dostal do popředí, odkazuje zjevně k rovině nějak ještě elementárnější, k rovině vztahu textu a obrazu. Zde již by se jistě dalo říci mnohé, jak pokud jde o sémiotické pojetí tohoto vztahu, tak i pokud jde o filosofický přístup k jednomu či druhému anebo k oběma oblastem současně. Rovněž tak by bylo možné v tomto vztahu mnohé objevovat: například

<sup>1</sup> Viz René Magritte, *La condition humaine*, 1935.

zkoumat, co vlastně znamená výraz „intermedialita“. Protože ale v tomto uvažování zastupují obor, jemuž není předem dáno žádné přesně definované pole působnosti, obor, jehož nejvlastnějším cílem je právě proto objevovat či konstatovat roviny jiné, pokusím se – jakkoli jen zkusmo a nejistě – přenést problém tohoto vztahu jinam, totiž do takové roviny, ve které by nebyl podstatný vztah obrazu a textu, respektive vztah obrazu a slova, protože by to už ani nebyla oblast vztahů, nýbrž byla by to taková rovina, na níž by se vůbec ustavovala sama možnost toho, že se něco může vztahovat k něčemu (jinému).

Abych se v tomto kondicionálu sám nezaplétl, pokusím se odlišit jednotlivé kroky úvahy.

1. Především nejde o příliš originální směr analýzy: tímto směrem totiž ukazuje nejen Derridova *Gramatologie*, ale právě tak i nejrůznější autoři 60. let, kteří inspirováni duchem doby a poté i dekonstrukci pracovali s jejími podněty, když se vraceli k základům strukturalismu a snažili se je promýšlet v kontaktu s tehdy aktuálními filosofickými směry: za všechny ostatní a v souvislosti s literaturou by zde bylo možné uvést Julii Kristevu a její knihu *La révolution du langage poétique* z roku 1974.

2. Zároveň je ale možné ukázat, že právě v tom směru zůstalo mnohé z tohoto směřování poněkud „nezavršeno“; cíl byl trochu jiný, úvaha o vztahu obrazu a slova nebyla zcela v centru pozornosti, poněvadž dominantní bylo téma textu a různých rovin, v nichž lze o textu uvažovat. Jinak řečeno: u autorů, které má na mysli, šlo převážně o vztah mluveného a psaného jazyka, tedy o konstrukci takové roviny, na které by byl tento protiklad ne-li zrušen, tedy přinejmenším silně zproblematizován.

To je ovšem nezbytné více konkretizovat.

Směřování k základům strukturalismu ve snaze o jejich překročení či prohloubení je zprvu hlavní tendencí Derridova projektu „gramatologie“, jenž má současně prokázat dvojí:

Za prvé saussurovský pojem „*difference*“ není možné chápat staticky. To by ovšem samo o sobě ani z hlediska strukturalismu samého nebylo žádné převratné novum; tento důraz je u Derridy důležitý zejména kvůli svým filosofickým důsledkům (to, nač Derrida kriticky míří, shrnuje hesly „logocentrismus“ a „metafyzika přítomnosti“). A právě proto můžeme nechat tento moment stranou a věnovat se jinému. Neboť v tomto rámci je rovněž třeba prokázat cosi v dané souvislosti mnohem zajímavějšího, totiž za druhé, že *modelem difference nemůže být fonologie*, jakkoli podstatný je například právě fonologický výklad „distinktivních rysů“. Ale modelem difference nemůže být ani písmo, *écriture*, pokud se chápe v jednoduchém protikladu k mluvené řeči.

Kvůli přehlednosti a souvislosti argumentace je nezbytné alespoň stručně se zmínit o „dekonstrukci“ protikladu mluvený versus psaný jazyk, ale skutečně jde v dané chvíli jen o připomenutí známých tezí.

To, k čemu chce ukázat Derrida, je zhruba totéž, co říká anglický idiom, z něhož se dnes velmi často vychází v úvodch do teorie informací: informace je *a difference that makes a difference*. Zde je zjevně řeč o *diferenci* jako samotné podmínce vnímání něčeho jakožto něčeho, podmínce možnosti identity toho, co jest, apod. Otázka pak zní: kam ale tuto „*diferenci*“ vůbec můžeme situovat a jak o ní dokážeme mluvit? Protože „*difference*“ v tomto silném smyslu diferencuje jak systém jazyka mluveného, tak i jazyka psaného, Derrida ji nejčastěji naznačuje prostřednictvím termínu *l'écriture generali-*

*sée*. To ale nemá znamenat, že dominantním modelem by teď byla psaná řeč, nýbrž skutečnost, že v *diferenci*, která rozlišuje (a to zcela obecně), je něco, k čemu lze odkázat skrze termín *écriture*, což ale znamená, že od tohoto okamžiku je už nemožné tento francouzský termín překládat, protože má implikovat celý trs konotací: *grafein, scribere—scriptura—scriptum*; obecně nějak ke „grafismu vůbec“, k principu grafismu, k podmince možnosti jakéhokoli „grafismu“ – ať už grafismu grafického, či textového.

Anebo řečeno jinak a snad i z hlediska Derridova myšlení korektněji: je to odkaz k *diferenci*, díky níž je vůbec možné rozlišit formu výrazu, formu obsahu, substanci výrazu a substanci obsahu, protože po určitý čas si Jacques Derrida přisvojuje pojmy kodaňské školy.

Na této rovině je tedy *difference* chápána tak, že její stopou, *trace*, je cosi, o čem říkáme, že to vůbec jest, a právě proto není ničím, o čem můžeme říci, že jest, protože to je jen a jen čistý rozdíl: *difference* jako čistý rozdíl, distinktivní rys neboli *trait*, stopa jakožto *trace*, jsou tři poukazy k tomu, co má Derrida na mysli, mluví-li o generalizované, to jest co nejobecnější *diferenci*, resp. *écriture*; termín *archi-écriture*, jehož v této souvislosti rovněž používáme, zní téměř stejně jako *archi-tecture*.

Tento rozdíl anebo takto myšlený rozdíl je zjevně mimo protiklad materiálního a imateriálního – to se pokoušel v rámci kodaňské školy naznačit i H. J. Uldall, když ukazoval ke společné půdě mluveného a psaného znaku a mluvil o „stream of air“ – „stream of ink“; anebo co svým způsobem chtěl říci i Hjelmslev, když tvrdil, že schéma jazyka je v poslední instanci *hra*, a nic více.

Právě zde je pak možné navázat znovu na Derridu a současně se od něj i odchýlit (ale jenom proto, že on sám tímto směrem už dále nepostupoval); tedy je možné učinit ještě je-

den krok: jestliže glossematika klade největší důraz na nezávislost (znaku) na substanci (to právě má říci výraz „čistá hra jazyka“), potom se klade přirozené i otázka, proč omezovat to, na čem je znak nezávislý, na všechny možné druhy lingvistických substancí, a tedy – jakkoli teď už nepřímou – odkazovat k rovnocennosti substance fónické (mluvený jazyk) a substance grafické (psaný jazyk), jako by ona grafická substance byla ve hře pouze tam, kde je psaný jazyk, písmo, text?

Když bychom pokračovali dále tímto směrem, ocitli bychom se právě tam, odkud jsem se pokoušel vyjít, totiž u difference v rovině, jež předchází nikoli jen opozici mluvená řeč – psaná řeč, nýbrž také opozici slovo – obraz.

#### ČÁRA: HRANICE A TAH

Opustím-li teď stále složitější pojmosloví filosofických úvah, je možné naopak velmi jednoduše říci: to, o čem je řeč, je opět *čára*. Anebo, řečeno derridovsky: generalizovaný (pojem) čáry. Avšak čára v tomto smyslu vykazuje neredukovatelné dvojí aspekt, je „dvojná“:

- a) jakožto difference, rozdíl, rozlišení je *hranicí*;
- b) jakožto čára, tedy jakožto rys (*trait*) a jakožto „trasa“ (*trace*) je *tahem*.

Vyazuje tedy, přibližně vzato, aspekt statický i aspekt dynamický, ale ani tato slova nejsou zde zcela adekvátní.

#### *Čára ve smyslu hranice čili difference (čistě nic)*

V tomto aspektu je čára rozrušením čisté jednotejnosti, v níž všechno všude je identické se vším, takže v této jednotejnosti nemá nakonec smyslu mluvit ani o identitě, ani používat slov „všechno“, „všude“; to ale znamená: něco je pouze tam, kde je rozdíl, teprve rozdílem je něco odlišeno od něčeho (jiného).

A současně je také něco uvedeno do vztahu k něčemu (jinému), přičemž ale rozdíl sám, hranice sama není ničím. Anebo také: rozdíl jakožto oddělující hranice je cosi radikálně *jiné* než všechno to, co jest. Proto ale v okamžiku, kdy o čáře (o čáře ve smyslu čistého rozdílu) mluvím a mám přitom na mysli nějakou její představu, není tato představa nikdy tím, o čem mluvím, nýbrž je nějak vždy již „stopou“ oné – rozdíly, identity, vnímatelné i myslitelné předměty ustavující – difference. Je nemožné nakreslit ji a napsat, protože vždy již „byla“ zde; je to minulost, která nikdy nebyla (a nebude) přítomností. Vnímající či myslící pohybujeme se vždy už v rozlišeném a více či méně identifikovatelném světě; výkon rozlišení sám (ač můžeme předpokládat, že se stále děje) je stále – řečeno výrazem německé romantiky a romantické filosofie – *unvordenklich*, je nepamětný.

Čára (difference, rozdíl, hranice) v tomto smyslu je tedy *principium*. Počátek myslitelného či jakkoli vůbec rozlišitelného. A právě jakožto *principium* rýsuje či tvaruje stejně tak to, o čem můžeme mluvit, jako i to, co můžeme znázornit. Pokud se k tomuto „grafismu“ vůbec nějak dostáváme, pak vždy jen nepřímou.

Po ruce mám jen (dílčí) ilustraci z oblasti malířství a fotografie. Francouzský (v Maďarsku narozený) fotograf Brassai ke své sérii fotografií *Graffiti* napsal:

„Mezi všemi těmito médii, která prostředkují mezi skutečným a vysněným, je zeď bezpochyby nejbohatší na obrazy, jež jsou v ní uloženy (...) zeď je před svým omítnutím (...) cosi jako preparovaná plocha malby, která jen čeká na tvůrčí dech. Dává tušit bohatý život proměn. Sotva ji opustili zedníci a fašádníci, je už vydána všanc ničivým zásahům (...) Barva se začíná odlupovat, prosvítají starší vrstvy barev (...) změny, které jsou nejprve sotva viditelné, jsou stále nápadnější a nápad-

nější (...) pukliny, praskliny, zlomy brázdí omítku (...) K dokončení „obrazu“ stačí náhodný řez, dětská čmáranice, prudký úder štětcem, nečitelná písmena a uvázlé kusy plakátů.“ (KEMP 2004, s. 112)

### Tah

Předchozí ilustrace už přechyluje čáru jako rozdíl/hranici ke druhému jejímu aspektu, k čáře jako *rysu*, *tahu*, to jest (na rozdíl od čistého „nic“ rozdílu) k čáře jako *čisté intenzitě*. Velmi elegantní přechod mezi oběma aspekty by bylo možné převzít z úvah Wassily Kandinského, který říká: „Geometrická linie je neviditelným fenoménem. Je stopou, kterou zanechal posouvající se bod, a tedy jeho produktem. Zrodila se z pohybu – z toho, že byl porušen maximální a do sebe pohroužený klid, který je pro bod příznačný. Zde se staticčnost revolučním způsobem proměnila v dynamičnost.“ (KANDINSKY 2000, s. 51)

Čára jako *tah*, *tah/rys* jakožto převzetí a zachycení (koncentrace) síly je na první pohled něco zcela jiného než čára jakožto rozdíl/hranice/oddělení; *tah* je tenze, tendence, inklinace; je to již určité usměrnění síly, ale nikoli (naprosté) uskutečnění potence tohoto směřování: *tah* je nárys, náčrt – je to cosi jako rozběh. A do této souvislosti by pak patřily takové čáry, jako jsou silokřivky, atraktory anebo magnetická pole, to jest taková pole, „která organizují systémy, s nimiž jsou spojená tak, že ovlivňují události, které se z energetického hlediska jeví jako neurčité nebo pravděpodobnostní“ (SHELDRAKE 2002, s. 15), tedy patřily by sem „čáry“, jež nějak usměrňují směřování události, aniž jednoznačně determinují. V tomto smyslu pak čára, jakmile je jednou započata, vede ruku, která ji kreslí; tvar ve svém obrysu je produkován tímto usměrňováním. To ale dále znamená, že oba aspekty čáry se teď k sobě zase začínají blížit:

čára ve smyslu tahu/rysu by totiž s čarou jako rozdílem/hranicí měla společné to, že i ona je *principium*: počátek řádu, počátek uspořádání, které je v ní v zárodečné formě uloženo tak jako určitý rytmus, naznačený již elementárním *tahem*. Navíc čára jako hranice se z pohledu „čáry“ jeví v každém obrysu právě jako jeho usměrnění.

Ke grafismu čáry tedy teď přistupuje její „diagramatičnost“, protože čára jakožto *tah* jakoby naznačuje způsob, jímž lze propojovat body (singularity); vybírá určité body, mezi nimiž se rýsuje, jedny nechává stranou, avšak jiné, a to blízké stejné jako vzdálené, vtahuje do své tendence. A tuto čáru je pak možné (s využitím inspirace deleuzovským používáním slova) označit právě jako *diagram*. Byla by to organizace určitého souboru sil ve vztahu, avšak organizace jen formou „diagramu“, který naznačuje možné, aniž vyčerpává možnosti možného.

### SVĚT JAKO ANALOGON OBRAZU

Proč by ale měl být svět „analogon obrazu“?

To, k čemu oba aspekty „čáry“ ukazují, je cosi neviditelného, dokonce nepředstavitelného; je to cosi, co vidíme i nevidíme v každé nakreslené čáře, v každém myšleném rozdílu; ale je to také cosi, co musíme předpokládat, mluvíme-li o něčem jako něčem, a tedy i o tvarech, uspořádání, organizaci, struktuře, vztazích atd.

Fenomenologicky řečeno: je to podmínka možnosti ukazování se něčeho jako *něčeho*, ovšem podmínka, jež se sama neukazuje: čisté nic rozdílu.

Ale také čistá intenzita tahu. V tomto smyslu je pak každá (viditelná) čára stopou oné čáry neviditelné.

Přitom ale toto *principium*, tento počátek, není žádné *abstractum*, nějaký v silném slova smyslu transcendentní či trans-

cendentální princip v klasickém významu tohoto slova. Vlastně máme tento „princip“ nějak stále před očima – tak jako při mluvení „slyšíme“ distinktivní rysy.

A tím méně je to nějaký algoritmus anebo kód generující z hloubky povrchové manifestace.

Pokud ale toto vše platí, pak mne skutečně nenapadá nic rozumnějšího, než sáhnout právě po slově *analogie*; jakkoli v posunutém či silně modifikovaném významu, než je ten, v němž (nesprávně) říkáme, že například fotografie anebo i „obraz“ vůbec je v analogickém vztahu k realitě. Zde by totiž ona analogie znamenala něco jiného: logika diferencí je logikou skutečnosti, o které mluvíme a kterou si můžeme navzájem ukazovat: mezi obojím je analogie v silném smyslu – ale v takovém smyslu, v němž žádný reálný obraz nemůže být ve vztahu k realitě. Je samozřejmé, že toto je analogie, která platí jak pro obrazy, tak i pro texty. Protože, jak již řečeno, ona čára, o které mluvíme, není ta, kterou by kdokoli z nás dokázal namalovat bílou křídou na černou tabuli.

## VII

### HRANICE A MATHESIS SINGULARIS:

#### PŘÍKLAD ROLANDA BARTHESE

Snad je zřejmé alespoň toto: nelze systematicky budovat ani vykládat nějakou nauku o hranici/limitě, která navazuje na podivný fenomén čáry, protože z podstatných důvodů neexistuje; tato nauka neexistuje proto, že nemáme po ruce ani elementární fenomenologii hranice a limity (to jest systematickou deskripci jevů a podob hranice a limity). A nauka o hranici/limitě neexistuje rovněž z toho důvodu, že jde o – poněkud paradoxní vzhledem k tématu – pole neomezené, žádnou hranici neuzavřené, tedy o pole z principu otevřené. Úvaha o hranici a limitě je úvahou o otevřenosti a otevírání (jakožto „dění“ a „události“). Pole hranice/limity je otevřené proto, že mez jako jedna z podob hranice může být – jak již z letmého seznámení s fenomény víme – právě tak rozevírající jako uzavírající. Začneme-li pak hranici „vymezovat“ hlouběji a pečlivěji, stává se vzápětí ono vně vzhledem k hranici, ono za hranicí či ono na druhé straně hranice nějak (ale patrně nevyhnutelně) integrální součástí pole hranicí vymezeného.

Z tohoto důvodu (a nikoli kvůli Husserlově fenomenologii) bylo nezbytné začít hledat podoby hranice a limity ve fenomenologii, která je pouze kontextem, jedním z mnoha možných kontextů, z nichž žádný nelze privilegiovat.

Přesto je ale v jednom podstatném ohledu kontext husserlovský zajímavější než jiné: hranice zde přechází tak říkajíc

proti záměru deskripce samé v limitu, cizí se prokazuje jako jiné právě tím, že se vynořuje ve sféře nejvlastnějšího a poslední podobou hranice je právě proto tělo jakožto *alteritas* neodlučitelná od evidence mne samého pro mne samého, řečeno jazykem sartrovským: jako neprůhlednost vědomí transparentního pro sebe. Když chci zaujmout určitou pózu před fotografickým aparátem, abych anticipoval příští téma, uvědomuji si, jak říká Roland Barthes, že nevím, „jak zevnitř působit na svou kůži“. Ale toto vše se jakoby odehrává stále ještě v rámci fenomenologického transcendentalismu, který – schematicky a ve zkratce řečeno – je výslovným odkazem k zakládajícímu aktu filosofie, to jest k vytčení hranice mezi faktickým a podmínkami možností faktického, které jsou z řádu *de iure*. Další, snad ještě podstatnější, je toto: jen vzácně je hranice/limita v klasických filosofických textech tematizována výslovně, avšak velmi často je naopak problémem nepřímým, marginálním. To tedy měl naznačit poněkud zkratkovitý výklad „zařízení“ filosofie jejím oddělením od non-filosofie, umožňujícím tezi identity myšlení a bytí.

To ale kromě jiného znamená, že v dalším bude třeba věnovat zvýšenou pozornost nejen fenoménu hranice/limity, resp. jejím nejružnějším podobám, nýbrž právě tak i způsobu její fenomenalizace, to jest tomu, jak se hranice/limita vůbec fenoménem stává: v klasických textech patrně nejčastěji nějak nezáměrně, vně či na okraji (právě na hranici) výslovně tematizovaného – což se potom nějak týká i fenoménu hranice/limity samého, jeho zvláštního „ukazování se“ na okraji ukazujícího se a viditelného.

To je také důvod, proč jako další kontext volím sémiologii a non-sémiologii Rolanda Barthesa, resp. zvláštní a zcela jedinečnou koexistenci *mathesis universalis* (sémiotika jako věda) a *mathesis singularis* (za hranicemi sémiotiky) v jeho díle. Dů-

vodem je ovšem i zvláštní „reverzní“ návaznost na fenomenologii: Roland Barthes mluví nakonec, to jest ve své knize *Světla komora*, o afektivní fenomenologii.

Reverzní pohyb navazování tkví v tom, že tezi „každé vědomí je vědomí něčeho“, což je teze intencionality vědomí (a v klasickém slovníku před fenomenologií i jinak je intentio „záměr“; odtud zčásti i Husserlovo směřování, to jest „zaměření“ intencionality od vědomí k míněnému), Roland Barthes obchází či obrací (dokonce „cynicky“, jak sám připouští), protože poté, co chce fenomenologicky usilovat o „eidetickou nauku“ ve snaze nalézt *eidos* Fotografie (a ustavit její *mathesis universalis*) a poté, co je (naopak) nucen podřít se neodbytnému pocitu, že Fotografie ve své podstatě (= *eidos*) není nic než nahodilost, jedinečnost, dobrodružství (tedy míří směrem k *mathesis singularis*), obrací toto směřování opačným směrem, totiž od „věci“ k „zasaženému vědomí“. A tedy zde afekt hraje roli ve dvojím smyslu, navzájem ovšem komplementárním. Je to

1) pocit, který nelze redukovat:

„(...) moje fenomenologie [byla] také svolná s tím, že se zaplete se silou, s afektem, neboť právě afekt jsem nechtěl redukovat; afekt byl jakožto neredukovatelný stav právě tím, nač jsem chtěl a musel snímek redukovat; je však možné podržovat afektivní intencionalitu, mínění předmětu, jenž je bezprostředně prostoupen touhou, odporem, nostalgií, euforií. Nevzpomínal jsem si, že by kdy klasická fenomenologie (...) mluvila o touze anebo o smutku.“ (BARTHES 1994, s. 23)

Roland Barthes hledá podstatu „míněné předmětnosti“, Fotografie: mínění směřuje od vědomí k fotografickému snímku, avšak fotografie (konkrétní, zcela určitá, nikoli každá, dokonce jen málokterá a vzácně) vzbuzuje určitý pocit, smutek, „afikuje“ toto vnímající a mínící vědomí tak, že cítí zármutek; „předpokládaná podstata fotografického snímku se v mém du-

chu nemohla oddělit od patetičnosti, z níž je na první pohled utvořen“ (*ibid.*, s. 23).

Παθος zde zjevně označuje vědomí v „trpné“ pozici; tedy právě afekt; ale afekt je současné klíčem k Fotografii: bez něho by si právě vnímající („mínící“) vědomí nevšimlo něčeho podstatného. Na to pak navazuje druhý smysl afekce, totiž

2) zranění:

„jako Divák, spectator, jsem se tedy zajímal o fotografii jen díky pocitu; chtěl jsem ji probádat do hloubky, ale ne jako otázku, nýbrž jako zranění: vidím, cítím, tedy si všímám, pozoruji a myslím“ (*ibid.*, s. 23).

Slovo „tedy“ je krajně nefenomenologické (odhlédneme-li od Husserlových analýz pasivních syntéz), jeho orientace je vzhledem k fenomenologii obrácená; neboť nejen myslím, nýbrž i pozoruji, všímám si, vnímám teprve až tehdy, jsem-li něčím „afikován“: afekce se tedy ocitá v pozici podmínky možnosti intencionálního vztahování ke světu: o identitě myšlení a bytí je možné mluvit teprve poté, když byla radikálně zproblematizována touto prvotní afektivitou; jak se ale v dalším ukáže, podobnost s Kantem je veskrze jen povrchní a náhodná. Současně je zjevné, že pro Rolanda Barthesa pocit není – jak bývá v novověké tradici obvyklé – vázán na (jakkoli elementární) hodnoty, takže přitažlivost/odpudivost se pak chápe vzhledem k mým preferencím, aniž by její základ byl ve věcech samých, což je potom možné popsat klasickou intencionální analýzou, nýbrž pocit je v tomto případě radikálně odpoután od této vazby k primátu vědomí, jež svou aktivitou – vědomou i nevědomou – dává smysl zjevujícímu se světu, tedy je odpoután od primární pozice „afekt pociťujícího vědomí“. Afekt je zde naopak odkazem k radikálnímu vpádu vnějšku.

Nikoli snad na okraji, ale rovněž nikoli jako téma centrální by bylo třeba v této souvislosti zmínit to, že a) tato reverze in-

tencionality je jednou z překračovaných hranic fenomenologie už u Husserla samého, a tedy že patří k oněm svízelným problémům, které jej vedou k tomu, že hranici přetváří do podoby limity; a že tato reverze se i v Husserlově fenomenologii týká fenoménu afektu a impresie (viz například první oddíl jeho spisu *Erfahrung und Urteil*, který se zabývá „předpredikativní [receptivní] zkušeností“); b) že v těchto mezních fenomenologických situacích, v nichž se Husserl ocitá, dospívá na samy hranice svého pojetí intencionality a uvádí do hry zvláštní typy intencionálního vztahování. To není bez souvislosti s Barthesovou afektivní fenomenologií, třebaže tato souvislost v žádném případě není přímá. Ale obojí je na hranici fenomenologie, k níž – u Husserla – patří zejména ty popisy, v nichž se zabývá jednak fenoménem tělesnosti, jednak vnitřním vědomím času, resp. problémem konstituce času a toho, co nazývá *die Zeitigung der Zeit*.

Kvůli kontextu je na tomto místě nezbytné učinit alespoň stručnou zmínku. Deskripce vnitřní konstituce času odhaluje časový tok, ustavičné plynutí, vznikání, změnování, odsouvání, protože ustavičné klesání do minulosti, přechod, vlastně ale přechod trvajících jakožto proces modifikování; tok je tvořen třemi momenty, retencí, původní impresí (*Uraffektion*) a protencí; odtud i kontinuita toku jakožto „iterovaná modifikace“. To vše je relativně neproblematické pouze do chvíle, kdy si Husserl uvědomí, že vnímání časového objektu je samo v čase, že v něm trvání sám předpokládá trvání vněmu, což pak vede k silným paradoxům (vrstva konstituující = vnímání časového objektu spočívá na vrstvě již konstituované, resp. ustavičně se konstituující, aniž si je vědomí těchto konstituujících výkonů vědomé – předfenomenální tok časení) a jistý náznak paradoxu je i v rovině deskripce samé: původní impresie nějak „závislá“ na retenci.



Vůbec je ale retence zvláštní typ intencionality, a to i ve standardní interpretaci. Je to „primární vzpomínka“, což znamená, že časový objekt jakožto „primárně vzpomínaný“ (= ve vědomí podržovaný) reálně (už) v retencionálním vědomí neexistuje, a přesto je to originární (= dávající) vědomí; nedává se v něm například „doznívání“, protože to je už (také) určitá impresie (tón jakožto doznívající, nějak slabší apod.), jenže retence není impresie; nikoli fenomenalizace nějakého předmětného „něco“, ani vědomí předmětu v minulosti, nýbrž retence netematicky, mimochodem, zatímco žijeme v přítomnosti, podržuje prázdným způsobem (či lépe řečeno: odsutečňuje) právě uplynulé (abych parafrázoval Patočkův *Úvod do fenomenologie*). Husserl sám tvrdí toto:

„Patří k podstatě časového nazírání, že v každém bodě svého trvání (...) je vědomím o tom, co právě bylo, a ne pouhým vědomím o bodu, který je teď, bodu něčeho předmětného, jenž se jeví jako trvajícím.“ (HUSSERL 1970, s. 20)

Retencionalita, stručně řečeno, je netematizující intence, prázdné vědomí neaktuálního („bylo“, ale už není „teď“).

U Rolanda Barthesa je afekt už v pozici zcela centrální, nadto v kontextu velmi odlišném od fenomenologického. Jde o vědu jedinečného. Nelze najít eidos Fotografie právě proto, že ono podstatné (eidetické) je nevyhnutelně a neodlučně svázáno s tím, co jest pouze pro mne (a nikoli vůbec), to jest ve zkušenosti, že se na mne obrací absolutní singularita něčeho, čeho plná přítomnost stále uniká, protože je to vždy už pohrouženo do minulosti. Proto také Barthes neříká, že hledá podstatu fotografie, nýbrž jejího *génia*, což je velmi přesné, pokud si uvědomíme, že géniové byly původně bytosti ochraňující jednoho každého člověka, střežící jeho – a pouze jeho – osudy, což později přešlo i do výrazu *genius loci*, označujícího jedinečnou povahu určitého místa, která je schopna inspirovat ty, kdo na ta-

kovém místě žijí. Vůbec je patrné, že Roland Barthes postupem času tvoří pojmy velmi zvláštní, protože prchavé, takové, aby v jejich mihotání bylo možné zahlédnout cosi, co právě obecnosti pojmů uniká. A proto také mluví v první osobě – anebo, pokud mluví sám o sobě, mluví o sobě v osobě třetí, ale právě proto, aby „objektivně“ vystihnul její jedinečnost. „Část svého dětství strávil zvláštním nasloucháním: nasloucháním vlastním jménům staré buržoazie v Bayonne, která slýchal celý den opakovat z úst své babičky, jež byla zamilovaná do provinciální mondénnosti. Ta jména byla velmi francouzská a i v tomto kódu často originální; v mých uších zněla jako girlanda podivných signifikantů (...) Jak je možné zamilovat se do vlastních jmen? Metonymie je zde mimo podezření: ony dámy nebyly ani žádoucí, ani sličné. A přesto je nemožné číst nějaký román anebo *Paměti* bez této zvláštní obžernosti. Čeho je zapotřebí, je tedy nejen lingvistika vlastních jmen, nýbrž také erotika: jméno stejně jako hlas a jako vůně je to, k čemu nakonec míří stesk: touha a smrt; „poslední vzdech, který tu z věcí zůstává,“ říká jeden autor minulého století.“ (BARTHES 1975, s. 55) A v téže knize naznačuje svou vlastní cestu k afektivní fenomenologii, když sebe sama označuje jako „komoru ozvěn“: „Čím je ve vztahu k systémům, které jej obklopují? Nejspíše komorou ozvěn: špatně reprodukuje myšlenky, sleduje slova; navštěvuje, to jest vzdává poctu slovníkům, *vyvolává* představy, opakuje je pod nějakým jménem; užívá tohoto slova jako emblému (a provozuje tedy cosi na způsob filosofické ideografie) (...) slova se transportují, systémy komunikují (tak jako člověk zkouší knoflíky rozhlasového přijímače, se kterým nemusí zacházet)...“ (*Ibid.*, s. 78)

Proto je referentem fotografie podle Rolanda Barthesa „toto bylo“.

Abyste ale Roland Barthes dospěl až sem, musel se dostat na

hranici sémiotiky, z níž pak dospěl k Fotografii – zjevně již za hranicemi sémiotiky.

Tím se zčásti vysvětluje i nezbytnost afektivní fenomenologie; afektem, jenž je východiskem hledání, je smutek: toto zde bylo. Ale současně s tím je afektivní fenomenologie jediná přiměřená jedinečnosti: jedinečné nelze (jakmile je „zachyceno“ fotografií) generalizovat, protože není k dispozici, aniž by to ale znamenalo, že se ztratilo.

Jinak řečeno: pro Rolanda Barthesa je právě Fotografie polem (anebo „kontextem“, pokud bychom ji stále chápali z pozice sémiotiky), v němž je možné uvažovat o nemožném, to znamená o *mathesis singularis*. O nemožném, jelikož řekneme-li, že singulární je jedinečné již ze svého pojmu, je to kontradikce, neboť pojem z hlediska klasického filosofického diskursu je pojmem proto, že prostředkuje účast zvláštního na všeobecném, neboli vztahuje konkrétní případy k všeobecnosti zákona, a tím odhaluje, co „toto zde“ vlastně jest. Viz likvidace naivního přesvědčení, že smyslové bytí, které míníme, můžeme takové vyslovit, říci, tedy začátek Hegelovy *Logiky* anebo *Fenomenologie ducha*.

Neméně tak je ale zřejmé, že slovo „nemožnost“ již singuláritu deformuje, protože ji nahlíží hlediskem pojmu (nemožný je právě *pojem singularity*), tedy popisuje ji uvnitř pole vztahů obecného a zvláštního, v němž se *mathesis singularis* nutně jeví jako skandál. Je nezbytné jev jedinečnosti z tohoto pole vymanit – a právě proto (jak se domnívám) převádí Roland Barthes onu *mathesis singularis* na pole fotografie. Patrně to není pole jediné, jediný přiměřený kontext, protože (což je ale obtížná interpretace, které se odvažují pouze letmo dotknout) u Rolanda Barthesa se tu a tam vynořují již dříve různé náznaky nějak obdobných kontextů, což jen ukazuje, že téma *mathesis singularis* je pro něho stejně podstatná oblast zájmu

jako sémiologie. Tak například v jeho *Fragmentech milostného diskursu* (1977 – tři roky před *Světlou komorou*) je zajímavé zhlaví „Takhle už to dál nejde“ (BARTHES 2007, s. 171), jež se týká „nesnesitelného“: věta v zhlaví je ze závěru Goethova *Werthera* a pronáší ji Charlotta; situace zamilovaných je nesnesitelná, *insupportable*, jakmile zmizí magické oslnění prvního setkání: jako by nějaký démon popíral čas, změnu, růst, dialektiku a v každém okamžiku říkal: Takhle to nemůže pokračovat, ale ono to pokračuje. Hybnou silou trpělivosti zamilovaných je její popření; nejde tu ani o vyčkávání, ani o naději; je to neštěstí, jež je k neunesení přímo úměrně tomu, jak je prudké. Nesnesitelné: čistá intenzita, která trvá pouze v opakování, ale právě opakování je nesnesitelné, a proto také ono „takhle to dál nejde“ tuhne v paradoxním opakování gesta, jímž dávám najevo své rozhodnutí s opakováním skoncovat. Tedy pravý opak – ale možná že jen ve vztahu rubu a líce, stereotypu jako nemožnosti zemřít, která vzbuzuje znechucení, o kterém je řeč v *Rozkoši z textu* (už z roku 1973): „Stereotyp je slovo opakované mimo jakoukoli magii, mimo nadšení (...) jako by napodobování už nemohlo být pocítováno jako imitace (...) Bylo by dobré vymyslet novou lingvistickou nauku, která by nestudovala původ slov či jejich etymologii (...), ale proces jejich tuhnutí, zhutňování během dějinného diskursu.“ (BARTHES, slov. překl. s. 147) Čehož symetrickým protějškem na straně jevů singularity je okamžik, kdy se „v některých textech slova zatřpytí [jako] rozptýlující, nepatřičná zjevení“ (*ibid.*, s. 146).

A zcela jistě má Roland Barthes na mysli *mathesis singularis*, když na samém konci své nástupní přednášky na Collège de France vymezuje, čemu chce říkat vědění, *savoir*: „Moc žádná, trocha vědění, trocha moudrosti a co možná nejvíce chuti.“ (BARTHES 1994a, s. 99)

Vraťme se ale ještě jednou ke knize o fotografii. Základní osou první poloviny *Světlé komory* je „pojmová dvojice“ *punctum* a *studium*, která zrcadlí afekt „zasazení“ („zranění“, „vzbodnutí“) na straně jedné a čtení kulturních či jiných kódů na straně druhé (interes vyvolaný pohnutím versus interes vyvolaný nezúčastněným zájmem); *punctum* je osobní: konkrétní fotografie zasahuje konkrétní existenci, konkrétního člověka (proto také nelze o této zkušenosti vyprávět jinak než „ich-formou“ a esejem). Křičet není totéž, co zranit (křik obrací pozornost mnoha, zraněn může být jen jeden); *punctum* je tedy v souvislosti s *mathesis singularis*, je jejím předpokladem, protože Fotografie je schopna zachytit jedinečné, singulární, aniž by je převáděla na cokoli jiného – *punctum* je mimo kódy, tedy je za hranicemi sémiotická. Odtud základní poznatek barthesovské afektivní fenomenologie: eidos Fotografie, totiž její noéma, je čisté „toto bylo“. Vskutku je to zvláštní intencionalita: je to taková reference, která nedává referent jakožto přítomný; referent je naopak zcela mimo přítomnost, ale právě proto je tak citelně přítomná reference sama.

Teprve druhá polovina eseje však poskytuje určitou pomoc při hledání odpovědi na otázku, zda „funkce“ otevřená na začátku tohoto líčení je naplněna, tj. zda Roland Barthes našel, co hledal (to by právě měl být eidos Fotografie); vůbec lze říci, že první polovina eseje dává celý svůj smysl teprve na základě poloviny druhé.

Teprve teď je totiž zřejmé, že singularita *punctum* nepřekračuje sémiotiku tak, že by rozšiřovala její hranice, nýbrž že sémiotiku znemožňuje. Vlastně právě v tomto ohledu má pak zásadní význam sama narativní forma eseje jako příběhu hledání (podstaty), jako „příběhu s tajemstvím“ (neboť se řeší záhada Fotografie), příběhu, který byl otevřen úžasem: „Když, je to již dávno, jsem připadl na fotografii (1852) nejmladšího

Napoleonova bratra Jerôma. S úžasem, jež jsem od té doby nedokázal oslabit, jsem si tehdy řekl: „Díváš se na oči, které viděly Císaře.“; „Un jour, il y a bien longtemps, je tombai sur une photographie du dernier frère de Napoléon, Jérôme (1852). Je me dis alors, avec un étonnement que depuis je n'ai jamais pu réduire: „Je vois les yeux qui ont vu l'Empereur.“ (BARTHES 1994, s. 9; BARTHES 1995, III, s. 1111)

Je totiž možné zkusmo aplikovat na text *Světlé komory* právě onu hraniční podobu sémiotiky, kterou Roland Barthes – poté, co odvrhl klasický strukturalismus – vypracoval v podivně nazvané knize *S/Z*; popisovat je tedy třeba nikoli strukturu, nýbrž pohyblivou „strukturaci textu“, *signifiante*; tj. prostor textu jako cosi skutečně spleteného/splétajícího se, jako skutečné tkanivo, to jest tkanivo kódů/hlasů a mezitextových vztahů; vlastně je to cosi jako rekonstrukce aktu čtení „modelového čtenáře“, ale je-li jím Roland Barthes, kritik, zdaleka to ještě neznamená, že je privilegován, protože čtení (a vůbec identifikace různých hlasů/kódů) je zcela individuální, nutně nějak singulární. Jde tedy o to, předvést text, jak je znovu produkován (a nikoli re-produkován) čtením; jeho osnovou není narativní struktura sama, nýbrž hra kódů; kód však není paradigma, „matrice“, nýbrž je to perspektiva citátů, „zrcadel struktur“, vynořování a mizení hlasů, které tká text, přičemž kód označuje navracení již čteného, viděného, slyšeného, zakoušeného, třebaže původ toho všeho je „vždy již“ ztracen v nepamětnosti.

Roland Barthes v knize *S/Z* (BARTHES 2007a) uvádí následující kódy (nejprve se je pokusím stručně charakterizovat a vzápětí se je pokusím aplikovat na text *Světlé komory*):

1) Proairetický kód – kód jednání, započatá akce musí být dovršena, aby byla funkce nasycena; zápletky je právě kumulace jednání. Je hledání noématu Fotografie završeno? Končí

začátkem: zasažením. (Pro pojem hranice by to mohlo znamenat; hranice vyznačuje uzavřenost, zasažení naopak limitu).

(2) Hermeneutický kód – odhalování pravdy, řešení záhady, napětí. Viz předchozí konstatování ohledně textu *Světlé komory*: řešení jako „ne-řešení“; spíše plná přezence enigmatu, které se objevilo na samém začátku; řešení spočívá právě v ne-odhalení (klíčová fotografie Zimní zahrady jako jediná ze zmiňovaných reprodukována v knize není), nikoli tedy řešení jako rozpouštění, jako „solution“, nýbrž naopak velmi hutná přítomnost záhady; *Světlá komora* je pravým opakem detektivního románu, třebaže má v jistém ohledu jeho strukturu, třebaže se zdá náležet tomuto žánru.

(3) Konotační kódy – hromadění konotací (postava v románu, k ní odkazují sémý, sekvence úvahové, charakterové rysy, různá jednání, z nichž všech se rýsuje její charakter apod.). *Světlá komora* naopak usiluje o uzávorkování všech konotací jakožto příslušných k poli *studium*; *punctum* zasahuje právě proto, že je oproštěno od konotací; totéž platí i pro ostatní kódy, které jsou charakteristické jen a jen pro pole *studium*, nikoli však *punctum*.

(4) Kulturní a referenční kódy – vědění, jehož při interpretaci používáme.

(5) Symbolické kódy – protiklady, základní kulturní opozice atd. Naproti tomu text *Světlé komory* tvrdí: matka Rolanda Barthesa není Matka.

Závěr z této aplikace je zřejmý: singularita *punctum* znemožňuje sémiotiku, ale právě proto otevírá cestu k *mathesis singularis*.

To je ovšem složitý trs souvislostí, je třeba současně vidět hned několik dimenzí; aby to bylo trochu přehlednější, a zejména aby vynikla základní propojenost různých linií, shrnu výklad o Fotografii předběžně – stručně a schematicky: Noé-

matem (podstatou) Fotografie je toto „bylo“ – nezvratná jistota, avšak nikoli nezvratná jistota referentu (který evidentně [již] není zde), nýbrž právě jeho *Gewesenheit*: minulé ratifikované jako jisté (to je skutečně „esenciální“ rys, protože odlišuje Fotografi od Obrazu anebo Románu); nenávratnost ve formě „toto jest“, tedy smrt (neredukovatelné, a proto provždy ztracené); ale Fotografie setrvale navrácí právě „toto bylo“. Přesněji jde tedy o navrácení smrti; jistota vlastní prožitku „toto bylo“ je jistota smrti; při prohlížení Fotografie však na toto místo vstupuje jistota mnohem osobnější, jistota mé vlastní smrti: „V době, kdy jsem si kladl otázky o svém vztahu k určitým fotografiím (...) jsem měl za to, že dokážu odlišit pole kulturního zájmu (*studium*) od onoho nečekaného prokmitnutí, jež toto pole někdy rozvlní a jež jsem nazval *punctum*. Teď již vím, že existuje jiné *punctum* (jiné ‚stigma‘), než je ‚detail‘. Toto nové *punctum*, které nesouvisí s formou, nýbrž s intenzitou, je Čas, rozryvná emfáze noématu (‘toto bylo’), jeho čistá reprezentace.

V roce 1865 se mladý Lewis Payne pokusil zavraždit amerického státního sekretáře W. H. Stewarda. Alexander Gardner jej vyfotografoval v jeho cele; čeká, až bude pověšen. Snímek je pěkný, mladík rovněž: to je *studium*. Ale je tu *punctum*: zemře. Současně tu tedy čtu: toto bude a toto bylo; s hrůzou pozoruji předbudoucí čas, v němž jde o smrt. Předváděje mi absolutní minulost pózy (aorist), říká mi tento snímek o smrti v budoucnosti. Co mne zasahuje, je právě objev této ekvivalence. Před snímkem mé matky jako dítěte si říkám ‚blíží se smrti‘: jako Winnicotův psychotický pacient cítím mrazení z katastrofy, jež již nastala. Bez ohledu na to, je-li subjekt fotografie mrtvý, či nikoli, je každý snímek tato katastrofa (...) v každém fotografickém snímku je tento imperiální znak mé budoucí smrti...” (BARTHES 1994, s. 84–86)

Slovo „rozryvnost“ odkazuje jednak k *punctum*, jednak k afektu; je to afekt smutku, avšak nikoli nad tím, že „toto bylo“ a již se nevrátí, nýbrž: zemřu. To je, jak říká Roland Barthes, „nedialektická smrt“: nelze ji ničím zprostředkovat, ničím smířit, „zrušit“ ve smyslu hegelovského „aufheben“, je to událost „bez katarze“, právě to, co je skryto pro Rolanda Barthesa ve snímku *Zimní zahrady*, na kterém byla zachycena jeho matka:

„Jestliže, jak tvrdila spousta filosofů, Smrt je tvrdé vítězství rodu, a jestliže jednotlivec umírá kvůli satisfakci univerzálního, jestliže individuum umírá poté, co se reprodukovalo jako jiné než ono samo, a tedy se popřelo a překonalo, já, který nemám potomků, jsem právě v její nemoci zplodil svou matku. Když je již mrtva, nemám už žádný důvod přizpůsobovat se pochodu vyššího Života (druhu). Moje jedinečnost se již nikdy nebude moci univerzalizovat (anebo pouze utopickým způsobem, tedy prostřednictvím psaní, jehož projekt se napříště měl stát jediným cílem mého života). Od této chvíle jsem již mohl pouze čekat na svou celkovou, nedialektickou smrt.

Toto jsem tedy přečetl ve Fotografii *Zimní zahrady*.“ (*Ibid.*, s. 66)

Klíčem k *mathesis singularis* by patrně byl nepatrný rozdíl mezi nepostradatelným a nenahraditelným: „Říká se, že truchlení svou postupnou prací zvolna stírá bolest; nemohl jsem, nemohu tomu věřit; neboť pro mne Čas pouze eliminuje emoci ztráty (nepláči již), toť vše. Jinak zůstalo vše bez hnutí. Neboť co jsem ztratil, to není nějaká Figura (Matka), nýbrž bytost; a nikoli bytost, nýbrž kvalita (duše); nikoli to, co je nepostradatelné, nýbrž to, co je nenahraditelné.“ „On dit que le deuil, par son travail progressif, efface lentement la douleur; je ne pouvais, je ne puis le croire; car, pour moi, el Temps élimine l'émotion de la perte (je ne pleure pas), c'est tout. Pour le reste,

tout est resté immobile. Car ce que j'ai perdu, ce n'est pas une Figure (la Mère), mais un être; et pas un être, mais une qualité (une âme); non pas l'indispensable, mais l'irremplaçable.“ (*Ibid.* s. 68; BARTHES 1995, III, s. 1163)

Roland Barthes je ovšem jedním z nejprovokativnějších autorů zejména proto, že není autorem jediné knihy, nýbrž různých operačních taktik, které fungují jako druhý zrak: oko odhaluje pouze tehdy, pokud se patřičně akomoduje; dotýká se jen tehdy, je-li schopno pocítit, čím je zasaženo. Operační taktika není metoda, je to pozornost; důležitější než jakýkoli výklad jevu je jeho zachycení samo. Správně zaostřit, zvolit přiměřenou vzdálenost a vhodnou expozici podle druhu a citlivosti filmu, rozhodnout se pro určitý způsob záběru a vystihnout pravou chvíli. Fotografie, stručně řečeno. Anebo také, jak již řečeno, věda jedinečného, „science impossible de l'être unique“ (BARTHES 1995, III, s. 1160) – tedy věda ve smyslu *savoir*, jejíž ideální formou je haiku: nechce transformovat dojmy či vněmy v popisy, nýbrž pokouší se proměnit bezprostředně, úporně a vítězně každý stav věci v křehkou esenci či ještě lépe řečeno trest jevu, jak si Roland Barthes uvědomí právě ve své knize o Japonsku, v *Říši znaků*. Jenže – v jiném kontextu – haiku je rovněž „biografem“: viz jeho *Sade, Fourier, Loyola*, „une vie trouée“ (BARTHES 2005; BARTHES 1995, III, s. 1045). Jeho kniha o fotografii, totiž *Světlá komora*, je rozprava o neexistující metodě.

Z toho všeho také vyplývá, že by bylo nemístné, kdybych mluvil o Rolandu Barthesovi a neměl pocit, že to, o čem mluvím, se mne osobně týká, a právě proto mne k němu přitahuje. Věda jedinečného a její pojmy je akademicky přijatelný název rozpravy na neméně akademické téma, ale potom je to už námet nějak derivovaný a vysušený. Nějak bez chuti. Vyjádří-li se takto, vzbuzuje to dojem, jako by otázka již byla položena a od-

pověď byla na dosah. A tedy, jak by řekl sám Roland Barthes, nuda.

Tě se mohu pokusit čelit přiznáním, že nevím, uvažují-li v souvislosti s hranicí, čarou a *mathesis singularis*, jak formulovat otázku, abych nějak zachytil to, co mne skutečně interesuje – a vůbec si nemyslím, že tato otázka je někde přede mnou, že stačí udělat pár kroků, abych ji konečně uchopil, nýbrž určitě již nějak položena byla, ale právě ve smyslu barthesovského *interfuit* – a proto ji nemohu dosáhnout, ač jsem jí osobně velmi interesován. A právě proto musím neustále začínat zprostředka a oklikou: fotografií, a nikoli například textem či znakem, jak by snad bylo v případě Rolanda Barthesa vhodnější. Nejsem si jist ničím: možná byla úvaha o Fotografii odbočkou – ale odbočkou nějak nezbytnou k pochopení Barthesova díla jako celku, možná, že celé jeho dílo jen obkružuje a obklopuje Fotografii.

V této nejistotě se uchyluji k jediné jistotě: Roland Barthes napsal svou knihu o fotografii jako svou poslední, napsal ji v době, kdy zjevně již nějak trpěl nedůvěrou v možnosti sémiotického přístupu (jeho univerzalistického nároku), což je pozoruhodné u autora, který – přinejmenším ve Francii – sémiotiku spoluzakládal, prosazoval a všemožně zkoušel. Odtud i další krok mé úvahy, jež by mohla být nadepsána:

#### K HRANICI JISTÉHO SÉMIOTICKÉHO MODELU:

##### EXKURS DO TEXTŮ ROLANDA BARTHESE

##### O OBRAZECH A VÝTVARNÉM UMĚNÍ.

To je exkurs důležitý proto, že ukazuje, jak je vlastně Barthesův příklon k Fotografii paradoxní, nesledujeme-li stopy „zachraňování jedinečného“ v jeho díle systematicky. Je to příklon zcela logický, a přesto nepředvídatelný. Nepředvídatelný,

protože pro sémiotika Rolanda Barthesa je nauka o znacích nástrojem nesmířitelného zápasu s démonem Analogie, což je démon, který číhá velmi lstivě právě v obrazech, fotografích, nemluvě již vůbec o filmu, k němuž Roland Barthes pociťoval téměř celoživotní odpor, a pokud se mu věnoval, zneškodnil jej napřed tím, že ho v prvním kroku rozcupoval na fotogramy. Film, jak říká, je veskrze nemelancholický, je zcela prostě „normální“ jako život. Roland Barthes si je sám dobře vědom této své averze k analogii: sám o sobě (v knize *Roland Barthes o Rolandu Barthesovi* z roku 1975) napsal, mluvě ve třetí osobě:

„Pro Saussura byla postrachem arbitrálnost (znaku). Pro něho [R. B.] to je analogie. „Analogická umění“ (film, fotografie), „analogické metody“ (například univerzitní kritika) jsou u něho v neváznosti. Proč? Protože analogie implikuje cosi způsobeného přírodou: „přirozené“ stanoví jako pramen pravdy; ale prokletím analogie je nadto i to, že je nepotlačitelná; lidstvo, zdá se, je odsouzeno k Analogii, a to nakonec znamená, že je odsouzeno k Přírodě. Odtud snaha malířů, spisovatelů unikat jí. Jak? Dvojí, avšak protichůdnou přemírou anebo, chcete-li, dvěma ironiemi. Analogii zesměšňují buď tím, že předstírají nápadně banální respekt (to je Kopie, jež je spasena), anebo tím, že pravidelně – tedy právě v souladu s pravidly – napodobovaný předmět deformují (to je Anamorfóza).

Mimo tyto transgrese stojí proti zrádné Analogii jednoduchá a blahodárná strukturní korespondence, tj. Homologie, redukující poukazování objektu na pouhou proporcionální aluzi (etymologicky, tj. ve šťastných dobách řeči, označovala analogie proporci) (...) jestliže se někdo vzpírá analogii, vzpírá se ve skutečnosti imaginárnímu, tj. vzpírá se srůstání znaku, podobnosti označujícího a označovaného, homeomorfismu obrazů, zrcadlu, svůdné léčce. Všechna vědecká vysvětlení, která

se uchylují k analogii – a je jich bezpočtu – se účastní této léčky, jsou imaginárnem Vědy.“ (BARTHES 1975, s. 48–49)

Analogie je jakoby centrální operátor ideologické neutralizace znaku a procesu, jímž je text jakožto produktivní opakování difference prostřednictvím svého přepisování; proto je nepostradatelným spojencem Analogie jednak *doxa*, tj. veřejné mínění, většinový duch, shoda, zkrátka doxologie všeho druhu, jednak přirozenost čili Hlas Přirozeného, což ale není nic jiného než násilí předsudku (*ibid.*, s. 52), jednak pravděpodobno, to, co se rozumí samo sebou, a právě proto vylučuje klást otázky přírodě, takže „rozpory se stanou úchylkami, úchylky chybami, chyby hříchy, hříchy chorobami, choroby nestvůrnostmi“ (BARTHES 1997, s. 194). Analogie je cosi jako mytologie vědecké každodennosti.

Jakoby na okraji zápasu s Analogií a Hlasem přirozeného se ovšem u Rolanda Barthes objevují i jistá nápadná, protože excesivní gesta odporu: „haruspexova hůl napřažená k nebi a směřující k něčemu, nač nelze ukázat“ (BARTHES 1975, s. 52), anebo – v odporu proti připoutanosti k určitému místu nauka o atopii jako „odsouvajícím se příbytku, která je něčím více než jen re-aktivní utopií“ (*ibid.*, s. 53).

Když pak resumuje své rozlišení textů ke čtení a textů k přepisování (*lisible, scriptible*), vytane mu na mysl dokonce ještě cosi třetího: „Třetí textová entita: vedle textů ke čtení a textů k přepisování by mohlo existovat i cosi [pouze] recipovatelného. Byl by to nečitelný text, který zaráží, spalující text, tvořený ustavičně vně vši pravděpodobnosti, jehož funkcí (...) by bylo popírat merkantilní nároky psaného; tento text, vedený i vyzbrojený myšlenkou nepublikovatelného, by vyžadoval následující odpověď: nemohu ani číst, ani přepisovat to, co tvoříte, ale přijímám to jako oheň, jako drogu, jako enigmatickou dezorganizaci.“ (*Ibid.*, s. 122)

Avšak to jsou v zápase s Analogií, kterou vede Barthesova sémiologie a jeho sémioklastická gesta, směřující proti naturalizaci znaku, a později i jeho nauka o *jouissance*, ojedinělé, a zejména krajní ataky, které vědomě zůstávají náznakem – právě onou věšteckou holí napřaženou k hranicím sémiologie a směřující k něčemu, nač nelze ukázat v jejím poli.

Pokud jde ale o obrazy, je problém vcelku zřejmý: sémiotika vybudovaná na saussurovských základech naráží v obraze a fotografii na svou hranici: zde se velmi silně vnucuje právě „analogická interpretace“ jako cosi přirozeného, samozřejmého, což se ale děje – barthesovsky řečeno – pod tlakem určité kulturní tradice, ne-li dokonce ideologie, zastírající nebezpečnou svézákonnost produktivity, *energeia* (tj. práce jako procesu přeměňování) – a vůbec je v této polemice s analogií (mimo chodem řečeno) patrná obecnější tendence proti „platonismu“ podstat, vzorů a nápodoby, resp. participace. Ale na druhé straně naráží na tuto hranici i díky povaze obrazu samého. Což je právě líc „analogičnosti“, je totiž právě velmi obtížné odpovédět na otázku: co je vlastně minimální jednotkou fotografie/obrazu? Zvláště máme-li vedle sebe obraz impresionistický, symbolický a abstraktní či konceptuální? A ještě přesněji řečeno: je složitý obraz složený? To je velmi zajímavé: zdá se totiž, že v tomto případě růst complexity nějak zásadním způsobem víc a více znemožňuje analýzu.

Chci tím říci – zjednodušeně řečeno – pouze toto: aby vůbec byla na těchto základech možná nějaká sémiotika obrazů, je nezbytné

1. kladně odpovědět na otázku: je malířství jazyk (*langue*, kód)?

2. vypracovat cosi jako obecný slovník a obecnou gramatiku malířství či fotografie, vyčlenit označující a označovaná a systematicky podat pravidla jejich kombinací a substitucí.

Sémiotika se vskutku zprvu snažila tímto směrem postupovat; i sám Roland Barthes, který ve své *Rétorice obrazu* z roku 1964, jak již název sám naznačuje, v podstatě prokazoval závislost obrazu na textu, který jej (většinou implicitně) doprovází; a obdobně třeba Louis Marin (*Études sémiologiques*, 1971, zde studie „*Éléments pour une sémiologie picturale*“) chápe obraz jako „metajazyk“, neboť „viditelné a pojmenovatelné“ jsou neodlučitelné. V těchto pokusech je tedy možnost sémiotiky obrazů derivovaná, poněvadž umožněna tezí, která říká: obraz je textem, který jej analyzuje.

„Jelikož jsem se, pokud jde o malování, nedostal dál než k taštickým čmáranicím, rozhoduji se, že se pustím do pravidelného a trpělivého studia kresby; snažím se kopírovat jednu kompozici ze 17. století („Šlechtic na lovu“); ale místo abych usiloval reprezentovat proporce, organizaci, strukturu, a aniž bych tomu byl schopen odolat, naivně kopíruji, řadím k sobě detail za detailem; výsledky jsou nečekané: noha jezdce se ocitá úplně nahoře na hrudi koně etc. Jinak řečeno: postupuji přidáváním, a nikoli náčrtem; mám sklon k detailům, k fragmentu a nejsem schopen směřovat skrze ně ke kompozici.“ (BARTHES, 1975, s. 97)

Problém je právě v tom, že obraz je „totální“ náčrt, jakoby dále neanalyzovatelné kontinuum, a teprve potom a nějak odvozeně cosi složeného, skladba. S organizací obrazu se to tedy má nějak jako s japonským jídlem, „jehož uspořádání se rozplývá v rytmu pojídání“ (BARTHES 1970, s. 24). Ale na straně druhé: detail už není úplně a bezesbýtku totéž, co „minimální jednotka“, a to tím spíše, že detail (jako nějaká minimální jednotka nižšího řádu) se neskládá do jednotek řádu vyššího; je ve všech rovinách neredukovatelně detailem.

Vraťme se však ještě jednou k podmínkám možnosti případné sémiotiky obrazů: důsledkem jejich požadavků (stano-

vení jednotek, gramatiky a strukturace plochy obrazu) je zliterárnění obrazu; obraz je například to, co existuje v různých popisech či vyprávěních, jež se k němu vztahují; je to suma a organizace všech těchto čtení, která podněcuje – obraz je tedy v této perspektivě vždy jen svým vlastním, jakkoli mnohotvárným popisem.

Jenže: i když je takto „ztextován“ a zliterárněn, přesto stále nějak podržuje svou obrazovost (to, že není cele textem), takže si sám vynucuje nějakou jinou sémiotiku, než je ta, která redukuje.

Když Roland Barthes v eseji nazvaném příznačně „Je malířství řeč?“ (BARTHES 1982, s. 157n.) probírá v roce 1969 různé sémiotiky malířství, vychází právě z jedné takové, jejímž původcem byl Jean-Louis Scheffer, z níž cituje klíčovou větu: „Obraz nemá *a priori* žádnou strukturu (...) má struktury textové (...), jejichž je systémem.“ K tomuto tvrzení vzápětí dodává vlastní komentář:

„(...) není tedy již nadále možné (...) chápat popis, jímž se obraz konstituuje, jako nějaký neutrální, doslovný, denotovaný stav jazyka, ani jako výtvar čistě mytický, jako absolutně uvolněné místo subjektivních obsahů. Obraz není ani reálný, ale ani imaginární objekt. Identita „zobrazeného“ se stále od-souvá; a jestliže se označované stále odkládá (protože je jenom sledem pojmenování jako v nějakém slovníku), je analýza nekonečná; ale systém malby spočívá právě v tomto útěku, v této nekonečnosti řeči. Obraz není výrazem nějakého kódu, nýbrž je to variace jisté kodifikující práce; není to sediment systému, nýbrž generování systémů (...) tato struktura je struktura jako taková (...) praxe obrazu je jeho vlastní teorií.“ (Ibid., s. 158 a 159)

Při všech výhradách ke klasické sémiotice stále ale platí: obraz je „čten“ sémiotickým modelem, jakkoli teď nikoli již per-



spektivou textu, nýbrž spíše „textové produkce“, dynamické struktury; v obrazech lze nakonec nějak rozpoznat *langue*, třebaže hranice obrazu a textu je z této strany maximálně neostrá. „Neexistuje teď ani kritik, ani spisovatel, který mluví o malířství; je tu však gramatograf, jenž zapisuje písmo obrazu.“ (*Ibid.*, s. 159)

### ČÁRA VERSUS SÉMIOTIKA

Existuje ovšem možnost, jak k této limitě sémiotiky dospět jakoby z druhé strany (ze strany malířství samého), aniž by přitom bylo nezbytné opustit onu stranu první; v roce 1973 poskytl Roland Barthesovi tuto možnost některé obrazy André Massona – jeho sémiogramy, které R. Barthes označuje jako „sémiografie“. Tyto obrazy jsou inspirovány čínskými „znaky“ (laicky: ideogramy, či dokonce piktogramy).

Například Massonův obraz *Vlasy*: cosi, co připomíná skloněné zvíře, vzniklo zvláštní deformací, anamorfózou, něčeho, co mohl původně být nějaký čínský znak. Zde by vlastně konečně bylo možné objevit na obraze „sémiotično“, jazyk, písmo jako „systém“ – jenže to by znamenalo, že bychom se stali obětí analogie, a proto klade Roland Barthes důraz na něco docela jiného: na obraze je zpřítomněna sama linie, *čára* jakožto „tažená“ či „vedená“, tedy onen akt, jímž písmena, znaky, vznikají, jsouce – napřed – nikoli psána, nýbrž kreslena/malována: písmena musí být nakreslena/namalována; to je elementární podmínka jejich čitelnosti jakožto viditelné *écriture*; co čteme, je tedy napsané, protože nakreslené/namalované. Analýza (sémiotická?) nakonec neproniká k žádné minimální jednotce či gramatice, nýbrž k aktu, k produkci – a vlastně ještě o jednu úroveň hlouběji: „(...) malíř nám pomáhá pochopit, že pravda písma nespočívá ani v jeho výpovědích, ani v systému sdělo-

vání, který malířství v běžném chápání představuje (...) nýbrž v ruce, která vrývá, která vede čáru a reaguje, tj. v pulzujícím (slast pociťujícím) těle (...) Pokud se v písmu něco sděluje, není to úvaha, není to rozum, nýbrž touha, *désir*.“ (*Ibid.*, s. 161)

A máme-li sklon odsouvat či odmítat tento aspekt písma, *écriture*, pak proto, že máme „sklon nahrazovat říši gesta říší slova“ (*ibid.*).

To je už zjevně něco jiného. Aby totiž nevznikly pochybnosti a nedorozumění: toto gesto, které je zde (skrže ruku a štětec) jakoby pokračováním, či ještě přesněji korelátem (jak doslova říká Roland Barthes) těla, není totéž co analogie. Je to cosi skutečně zcela odlišného, jak je zjevné tehdy, když se Roland Barthes k tomuto motivu znovu vrací v poměrně rozsáhlém eseji o tvorbě malíře Cy Twomblyho „Cy Twombly neboli Non multa sed multum“ z roku 1979, jehož obrazy jsou opět svého druhu „čmáranice“. I v tomto případě konstatuje zhruba totéž: Cy Twombly podržuje z písma pouze gesto, výkon, akt, a nikoli výsledky (písmo či psaní, „čitelnost“). Otázka je, čemu Roland Barthes říká „gesto“. Odpověď je do jisté míry zajímavá i v širších souvislostech, neboť gesto, jak říká: „Je cosi dodatečného na skutku. Skutek je tranzitivní, chce vytvořit nějaký předmět, něco způsobit; gesto je [naproti tomu] neurčitá a nevyčerpatelná suma důvodů, žádostí i vzdorů, obklopujících skutek určitou atmosférou (...) Rozlišujeme tedy zprávu, která chce vytvořit informaci, znak, který chce vytvořit poznatek, a gesto, které plodí všechno ostatní, aniž by cokoli bezpodmínečně vytvořit zamýšlelo. Umělec (...) je svým postavením samým tvůrcem gest. Chce, ale současně také nechce vyvolávat účinek, jeho nepodmíněným přáním není vyvolávat ty účinky, jež vyvolal.“ (*Ibid.*, s. 168)

Zní to vlastně velmi blízce: nikoli označování, nýbrž spíše cosi jako „sémantické gesto“, nikoli cele záměr, nýbrž „nezá-

měrnost“, pojem *signifiace* bychom pak mohli překládat i jako „dění smyslu“ a podobně. Ale Roland Barthes říká rovněž i něco nadto: ohýbá tuto tendenci k „produktivité“ jiným směrem, jinak, a právě to je v dané souvislosti důležité. Jeho sémiotika se v této chvíli ocitá za svou hranicí, zejména konstatuje-li teď v souvislosti s obrazy, že veškeré malířství jako umění vidět bylo v dějinách umění podrobeno represivní racionalitě (*ibid.*, s. 171), protože k této racionalitě by bylo možné řadit i všechny pokusy o ztextování a zliterárnění obrazu.

A za druhé: když Roland Barthes uvažuje o malířském fenoménu *par excellence*, totiž o barvě, dostává se zjevně již velmi daleko za hranice sémiotiky jako hry s kódem či kódy i jako hry produkování kódů, a naopak začíná zhodnocovat to, co již dříve procházelo nějak napříč jeho sémiotikou v podobě setrvalého zájmu o detail, fragment – ale nikoli o „detail“ či „fragment“ ve smyslu nějaké „minimální jednotky“, protože detail je u něj vždy jednotka nějak menší než minimální. Jeho esej o Cy Twomblym například tvrdí toto: barva je „idea“, tj. vůbec nemusí na obraze vystupovat zdůrazněně, intenzivně, nápadně či jinak; barva vlastně nemusí být na obraze ani „nasažena“, jak říká (Cy Twombly je převahou černobílý), stačí, že se ukáže, že o sobě dá vědět, že se jako špička jehly zaryje do očního víčka (což je přirovnání z *Tisíce a jedné noci*, jímž se charakterizuje znamenitost příběhu) – stačí, když něco takříkajíc „rozerve“, roztrhne, což je něco očekávaného i nečekaného zároveň: malíř má na paletě modrou barvu a současně se ptá: jaká modř z toho na plátně asi vyjde? Neboť – stále volně podle Rolanda Barthesa – barva je stejně jako událost pokaždé nová jako úder – a právě tato náhlost dělá barvu barvou a počitek počítkem: řád ruší cosi přespočetného.

*Punctum*, stručně řečeno.

Jestliže Roland Barthes stále více volil operační taktiky, ji-

miž sémiotiku rozehrával proti jejím omezením a hranicím, a jestliže do této strategie postupně zahrnul i hru textu a obrazu (písmo jako obraz, obraz jako písmo: čára, barva, kurzivnost kurzívy jako čisté formy všeho grafismu a nakonec i barva jako náhlost, jako událost), pak se tímto způsobem z jisté sémiotické utopie rázem stala sémiotická atonie – jiná řada pojmů: touha, detail, událost, zasažení, *the difference is what makes a difference*, *punctum* prorážející studium, jak to definitivně vysloví kniha o Fotografii, kniha poslední *Světlá komora*. Ale to vše jsou již prvky nikoli sémiotiky, nýbrž právě oné *mathesis singularis*.

Tato cesta zasvěcování do jedinečného jej přivádí k výkřiku, jímž se končí každá řeč: „To je ono!“ „Nejprve pár bezcenných snímků (...) a konečné snímek Zimní zahrady, v němž jde o více než o rozpoznání..., snímek, v němž znovu nalézám: náhlé procitnutí vně „podobnosti“, satori, v němž chybí slova, vzácná, snad i jedinečná evidence: „Takto ano, takto a víc už nic.“

A nemůže než následovat kapitola druhá, velmi stručná, protože shrnující.

#### FOTOGRAFIE: ZA HRANICEMI SÉMIOTIKY

A CO TAM ROLAND BARTHES SPATŘIL.

*Světlá komora* je z roku 1980 a uzavírá oblouk díla. Jaký podstatný rys odděluje Fotografii od ostatních obrazů?

Fotografie, jak již víme, je absolutní jednotlivina, „toto“ bylo a nikdy se už „takto“ nebude opakovat – ve hře je tedy příležitost, okolnosti, setkání. Proto vlastně ani nelze mluvit o Fotografii jako takové, všeobecně; svůj referent nese vždy neodlučitelně s sebou a v sobě. Mohu tedy vyjít pouze z toho, čím je Fotografie pro mne (již zmiňovaná *mathesis singularis*, pokud

jde o „metodu“). Snad by se totéž dalo říci i takto: vyjádřit cosi univerzálního na základě zcela osobního vztahu ke konkrétním fotografiím, a limitně vzato: k fotografii jediné, navíc tak jedinečné, že pro ostatní svou jedinečnost ztrácí; důvod, proč Roland Barthes ve své knize neotiskuje reprodukci snímku, pojmenovaného jako *Zimní zahrada*. Vlastně jiná verze atonie a konsekventní rozvinutí programu afektivní fenomenologie: nikoli eidos, protože je třeba podržovat otevřenost afektivní intencionality. To je ale intencionalita, jak již také víme, převrácená, jejímž východiskem není vědomí (které je vždy vědomím něčeho), nýbrž vnějšek vzhledem k vědomí (které je vědomím něčeho vždy až potom): jsem zraněn, tedy pociťuji, všímám si a vnímám.

To je základ rozlišení dvou zcela heterogenních momentů Fotografie: kultura jako kód ke čtení (*studium*), smlouva mezi tvůrcem a konzumentem, vědění ve smyslu *mathesis generalis* – to, co *studium* rozlamuje, co divák nevyhledává a vyhledávat nemůže, neboť napřed musí být zasažen; *punctum*: ona náhoda, která mne na snímku zasahuje. Zasahuje právě mne, to znamená nějak nutně, proto, že jsem to právě já. Označit na Fotografii *punctum* znamená vydávat všanc sebe sama. *Mathesis singularis*.

Roland Barthes nenašel eidos *Fotografie*, jak doznává, avšak toto konstatování není přiznáním porážky, nýbrž potvrzením správnosti „metody“. Jen mimochodem by bylo možné poznamenat, že právě zde je nejbližší k těm, kolem nichž jeho kniha o Fotografii stále krouží, ač je označuje pouze nepřímě, například k Walteru Benjaminovi, jednak tématem „technické reprodukce“, jednak ještě více poznáním, že právě ve ztrátě a právě jakožto ztracená se věc vyjevuje v tom, jak ze své podstaty byla – a již nikdy nebude: smrt, truchlení, návrat mrtvého, který osvětluje, to vše jsou důležité motivy druhé části

*Světlé komory*: reference je na Fotografii, je neredukovatelná, ale právě proto, protože referent nezpochybnitelně byl.

Ale téma, k němuž moje úvaha směřuje, se týká něčeho jiného, totiž právě oné „nemožné“ vědy jedinečného.

Barthesova kniha o Fotografii, *Světlá komora*, byla publikována ve stejném roce, kdy její autor zahynul; psána je ve stylu jeho pozdního díla, což je ale právě styl, který se zrodil na hranicích sémiotiky; stále je „na této straně“ sémiologie, „*dies-seits*“, právě na té straně hranice, k níž dospěl její spoluzakladatel ve Francii, autor zcela klasických strukturalistických studií, např. „Strukturní analýzy vyprávění“. Ale jakkoli je ještě na této straně hranice, současně ji už překračuje a nechává za sebou. To je patrné nejen na jeho cestě od obrazu k fotografii, ale právě tak i v jeho pozdních strukturalistických textech samých. Například úvod jeho knihy věnované jedné Balzacově novele z roku 1970, tedy již citované knihy *S/Z*, se již čte jako popis sémiologie, jež dospěla ke své nejkrajnější pozici, a to tím spíše, že Barthes zde zcela zjevně zavrhuje právě svou strukturalistickou analýzu vyprávění:

„Říká se, že některým buddhistům se díky askezi daří uvidět v jedné fazoli celou krajinu. Něco takového by si jistě bývali přáli první analytici vyprávění: vidět všechna vyprávění (je jich tolik a tolik jich bylo) v jediné struktuře: vymaníme z každého příběhu jeho model, říkali si, a potom z těchto modelů utvoříme velkou narativní strukturu, kterou zase přeneseme (kvůli ověření) na jakékoli vyprávění.“ (BARTHES 2007, s. 9)

V podstatě naplněním tohoto programu byla kromě jiných i Barthesova vlastní „analýza vyprávění“, opírající se o lingvistiku, byť rozšířenou, totiž o lingvistiku textu resp. diskursu, která překračuje hranice strukturalistické jazykovědy tím, že se nezastavuje u věty jako své poslední jednotky. Diskurs je souvislý jazykový projev, který je do jisté míry analogií věty:

i on musí mít své jednotky a svou syntaxi, a v této podobě se pak jakožto lingvistický model může stát i předmětem strukturálního zkoumání textů. Právě to demonstrovuje Barthes ve svém Úvodu, uveřejněném v roce 1966. Jako má věta několik rovin, lze i ve vyprávění popsat tři základní úrovně: rovinu funkcí, jednání a vyprávění, a různé jednotky, distributivní funkce (které se vyplňují či scelují v téže rovině) a integrační indexy (k jejichž vyplnění dochází vždy na rovině vyšší). Funkce a indexy můžeme dále specifikovat, a narativní analýza pak postupně odhalí všechny konstitutivní prvky vyprávění, jeho postavy, zápletky a nakonec i situace a formy narativního diskursu. V Kunderově povídce „Zlaté jablko věčné touhy“ (*Směšné lásky*, 1963) je po úvodním odstavci („indexujícím“ postavu zvanou Martin a nepřímo i postavu vypravěče) tato věta: „V pondělí toho týdne odpoledne po práci jsem na něho čekal v kavárně na Václaváku, dívaje se přitom do tlusté německé knihy o staré etruské kultuře.“ Tato věta otevírá funkci „čekání“, které se vyplní (a v jehož vyplnění se zruší napětí, jež vzniklo otevřením této funkce) teprve po několika odstavcích („Byl to on, kdo mi přerušil mé zamyšlení“); prostor oddělující oba krajní body této kardinální funkce je vyplněn funkcemi vedlejšími a indexy různého typu (poukazy na věk vypravěče, na atmosféru uplynutí času, na protikladnost charakterů Martina a vypravěče atd.). Indexy, které jsou ve vyprávění rozptýleny, fungují zčásti i na rovině konotací, a proto k jejich „scelení“ (např. „vytvoření charakteru jednající postavy na základě takto roztroušených náznaků“) dochází teprve postupně a na vyšší rovině; index „spis o kultuře Etrusků“ takto konotuje „učenosť“, ale teprve spolu s jinými indexy je s to vytvořit celistvou – v tomto případě spíše ironickou čili otevřenou – představu o povaze Martina; současně ovšem v kontextu povídky může spolu-konstituovat i odkazy k jiným

literárním dílům, třeba k Vančurovu *Rozmarnému létu*, takže takový index je pak skrytým citátem. A takto by se dalo pokračovat dál a dál.

Jenže citovaný text se dále rozvíjí:

„(...) je to vyčerpávající (...) a vposledku nežádoucí úkol, protože text zde ztrácí svou diferenci. Tato diference zjevně není nějaká plná, neredukovatelná kvalita (podle mytického nahlížení na literární tvorbu), není tím, co označuje individualitu každého textu, co jej pojmenovává, signuje, opatřuje parafrází, ukončuje; je to naopak diference, která se nezastavuje a která se artikuluje v nekonečném množství textů, řečí, systémů: diference, jejíž je každý text návratem. Je tedy nutné si vybrat: buď zasadit všechny texty do demonstrativního střídávání, zrovnoprávnit je pod pohledem in-diferentní vědy, přinutit je, aby se induktivně připojily ke Kopii, z níž se potom budou odvozovat, anebo navrátit každý text ne snad jeho individualitě, ale jeho hře, nechat ho vplynout, ještě předtím, než o něm budeme mluvit, do nekonečného paradigmatu diference, podrobit jej nejprve jisté zakládající typologii, jistému hodnocení. Jak tedy ustavit hodnotu nějakého textu? Jak založit první typologii textů? Zakládající hodnocení všech textů nemůže přijít ani z vědy, neboť věda nehodnotí, ani z ideologie, neboť ideologická (morální, estetická, politická, altická) hodnota textu je hodnotou reprezentace, nikoli produkce (ideologie „reflektuje“, nepracuje). Naše hodnocení může být spojeno jen s praxí, a touto praxí je praxe psaní. Na jedné straně je zde to, co lze napsat, a na druhé to, co už napsat nelze: to, co se nachází v rámci spisovatelovy praxe, a to, co z tohoto rámce vystoupilo. Jaké texty bych byl svolný napsat (či přepsat), po jakých textech bych byl ochoten toužit, jaké texty bych byl ochoten prosazovat jako určitou sílu v tomto světě, který je mým světem? Hodnocení nalézá následující hodnotu: to, co dnes

může být napsáno (pře-psáno) – co je pisatelné.“ (*Ibid.*, s. 9–10)

Klasickým způsobem koncipovaná analýza textu zbavuje do značné míry dílo jeho specifičnosti, protože je převádí na (pouhou) aktualizaci schématu či matrice. Revizi je třeba provést v samých základech, v pojmu struktury samé. Literatura není *langue* daná předem (právě proto, že literární dílo není ani kopií, ani nějakou odlikou), není to preexistující, nýbrž každým novým vyprávěním se modifikující a dotvářející struktura, „work in progress“ – difference díla je difference, „která se artikuluje v nekonečnu textů“ (vlastním prostorem Literatury je právě toto „diferování“).

Jinou formulaci této myšlenky pak podává R. Barthes v rovněž již citované *Rozkoši z textu* v roce 1973: „(Sade: radost z textu nepochybně vychází z určitých průřezů či z jistého střetávání): do vzájemného styku se dostávají antipatické kódy (například vznešené a triviální); vznikají okázalé i směšné neologismy, pornografické obsahy se vlévají do vět tak čirých, že by se mohly uvádět jako gramatická exempla. Jak říká teorie textu: jazyk je redistribuován. Nuže, tato redistribuce textu je vždy dílem řezu. Vyznačují se dva okraje: okraj rozumný, konformní, plagiátorský (je třeba kopírovat jazyk v jeho kanonické podobě, kterou ustavuje škola, pravidla správnosti, literatura, kultura), a druhý okraj, pohyblivý, prázdný (protože může nabýt libovolných obrysů), který je vždy místem účinků: tam, kde prosivá smrt řeči. Tyto dva obrysy a kompromis, jež spolu uzavírají, jsou nezbytné. Ani v kultuře, ani v jejím ničení není nic erotického; erotická je teprve trhlina mezi nimi. Radost z textu se podobá onomu nezadržitelnému, nemožnému, čistě románovému okamžiku, který na vrcholu své smělé intriky prožívá libertin, když přetíná nit, na níž je zavěšena, právě v okamžiku, kdy si s ní pohrává.“ (BARTHES 2008, s. 12)

Nová analýza vyprávění, právě Barthesova kniha *S/Z*, situaci

ještě více komplikuje: již z toho, co o ní již bylo řečeno dříve, je zřejmé, že Barthes zde nesleduje text v jeho souvislosti a koherenci, nýbrž rozbíjí jej na jednotky zvané lexie; ty se však vůbec nekryjí s hranicemi věty a Roland Barthes je – právě takto individualizované či fragmentarizované – čte nikoli vzhledem k nějaké „struktuře vyprávění“, nýbrž skrze celou řadu kódů – kódů různorodých, protože některé odkazují k řádu kultury a obecného vědění, jiné zase k řádu rétoriky či lingvistiky.

Pokusil jsem se už ve zkratce ukázat, jakým způsobem se Roland Barthes, a to zcela soustavně, pohybuje na hranici sémiotiky: zabývá-li se strukturalismem a jeho technikami analýzy, blíží se k hranici sémiotiky „z této strany“ a jeho pohyb je zjevně snahou o rozšíření této hranice. Přitom ale, jak je to právě patrné na jeho úvahách o obrazech, tuto hranici současně i překračuje, ocitá se ve zvláštním procesu „reverze“, jako by se mu jeho vlastní operační taktiku dařilo nějak pozorovat i z druhé strany; řečeno ještě lépe: jako by se mu dařilo pohybovat se tak, že hranici sémiotiky nemá před sebou, ale za sebou.

To je ovšem nesmírně důležité pro úvahu o hranici a limitě, neboť odtud vyplývá důležitá maxima: je třeba překročit hranici, aby bylo možné zakoušet limitu.

Pohyb, jenž toto umožňuje, je zjevně implikován již v barthesovské sémiotice, v její evoluci – právě v jeho touze zachytit jedinečné, singulární; zachytit jev jakožto jev, jev jakožto čistou diferencí. Což je ovšem zprvu patrné spíše jen negativně: například na rozhodném popření vlastního „Úvodu do strukturalistické analýzy vyprávění“, ale neméně tak i ze strany druhé, totiž na kritice sémiotického přístupu k obrazům, jejich „zliterárnění“, to jest na jejich rozpouštění v rétorice. Vyvrcho-  
lením tohoto – zprvu ovšem spíše skrytého – směřování je potom právě kniha *Světlá komora* a její afektivní fenomenologie. A v ní se pak ukazuje, jak klíčové je právě ono neoddělitelné

spojení afektu (dojem, pocit, pohnutí) a jedinečnosti (nenahraditelnosti).

To ale neznamená, že by bylo možné zcela opustit text a věnovat se pouze fotografiím a obrazům. Platí pravý opak: právě teď se znovu můžeme vrátit k textu a hledat, jak se v poli textu může ukázat cosi takového jako hranice, ale i limita.

Mluvit však na téma text v souvislosti s filosofickým tázáním je podnik riskantní, protože nevyhnutelně zklame očekávání, pokud by měl tento kontext naznačovat, že filosofický pohled na tento předmět by měl objevit cosi podnětného či vůbec zajímavého o tom, jak „pracovat“ s literárními texty, jak „dělat“ literární vědu, jak interpretovat a podobně. Zde je proto nezbytné předem upozornit: nevím, z mé úvahy, jakkoli by byla důkladná, nic takového asi nevyplyne. Ale na svou obranu dodávám: nic z toho, co filosofové říkají a za poslední půlstoletí řekli o textu, není a nebyla žádná volná spekulace, protože to všechno má a vždy mělo svůj základ i v literárních textech samých, i v literatuře a v jejích proměnách – bylo a je reakcí i na literární tvorbu a vznikající texty, bylo a je vedeno snahou nějak popsat proměny a reagovat na ně.

#### MICHEL FOUCAULT: ÉCRITURE

Příkladem budiž třeba Michel Foucault a jeho známá přednáška „Co je autor?“ z roku 1969: „(...) psaní se dnes osvobodilo od tématu vyjádření: vztahuje se jen k sobě samému, a přece neuvázlo ve formě zvnitřněnosti: identifikuje sebe sama se svou vlastní rozvinutou zvnějšněností. Tím chci říci, že je hrou znaků, uspořádanou méně podle svého označeného obsahu než podle své povahy označujícího: chci však také říci, že tato pravidelnost psaní je vždycky zakoušena ze strany svých mezi: psaní se vždy právě snaží přecočit a zvrátit tuto pravidelnost,

kterou přijímá a s níž hraje: psaní se rozvíjí jako hra, jež neměnně překračuje svá pravidla a vychází takto vně (...) je to otázka otevření jistého prostoru, v němž píšící subjekt neustále mizí.“ (FOUCAULT 1994, s. 44–45)

Kdyby nebylo důrazu na smrt autora jakožto exemplárního představitele subjektu, jak byl ustaven moderní formou vědění, nebylo by zde o mnoho více, než co (ale právě v souvislosti s literárními texty) říkal ruský formalismus a po něm pražský strukturalismus.

Filosofické myšlení textu zjevně navazuje na tvorbu textů, literárních i jiných.

Ovšem je zde také důležitá zmínka o mezích. A je tu řeč nejen o textu, nýbrž i o *écriture*, v souvislosti s níž mluví Foucault výslovně o pokusech „promýšlet obecné postavení každého textu, stav prostoru, v němž dochází k jeho rozptýlu, a času, v němž se rozvíjí.“

Zde je nezbytné vytvořit si alespoň elementární přehled o pojmech. Slovo text není synonymem slova struktura, dokonce je v některých případech odpovědí na námitky proti strukturalismu. Tak například Pierre Macherey (jehož *Teorie literární produkce* je z roku 1966) tvrdí, že dílo lze spíše „odvysvětlit“ než vyložit odkazem ke struktuře, která je mu immanentní, protože dílo je tímto způsobem vytrženo jak ze vztahu k podmínkám své produkce, tak i k podmínkám své recepce, a vztahuje se pouze ke svému principu, to jest ke své ideální možnosti, jež je jeho *simulacrum*. Teorie literární produkce se zabývá právě touto dynamikou vztahu textu a jeho potencialit. Obdobně – způsobem ne tak kritickým, nýbrž rozvíjením – postupuje, jak se snad již stalo zřejmým, od struktury k textu i Roland Barthes: nakonec odmítá jakoukoli představu modelu, jenž by byl transcendentní vzhledem k textům (jak to ovšem sám demonstroval ve své klasické strukturalistické struktural-

ní analýze vyprávění) a chce, aby byl každý text chápán ve své diferenci, přičemž však diferenci máme rozumět spíše v „nietzscheovském či derridovském smyslu“. Stejný posun by pak bylo možné sledovat i ve Foucaultovi, pokud bychom věnovali pozornost jeho dílům ze zhruba stejné doby. Tak například v *Archeologii vědění* (1969) říká – na mnohem obecnější rovině a ve vztahu k vlastnímu dílu:

„Slova a věci, to je seriózní název určitého problému; ironický název práce, která modifikuje svou formu, přesouvá své danosti a odkrývá nakonec zcela jiný úkol. Úkol, který spočívá v pojímání diskursu už ne jako souboru znaků (označujících prvků, jež odkazují k obsahům nebo reprezentacím), nýbrž jako praktik, které systematicky vytvářejí objekty, o nichž mluví. Diskursy jsou samozřejmě tvořeny znaky; avšak to, jak pracují, je víc než jen užívání těchto znaků pro označování věcí. Právě toto více je činí neredukovatelnými na jazyk a mluvu. Toto ‚více‘ je tedy třeba odhalit a popsat.“ (FOUCAULT 2002, s. 78–79)

To je pojetí, které se ještě více zhodnocuje, jakmile je konfrontováno právě s literární tvorbou; u Foucaulta je v tomto ohledu nápadný jeho raný zájem o texty vysloveně non-diskursivní (Bataille, Blanchot, Roussel aj.), které demonstrativně odmítají předpoklad fixovaného významu, to jest zájem o transgresivní *écriture*. Jde – z hlediska tradiční terminologie – o literární texty jakožto sebe-reflexivní, schopné vymkat se diskursivním normám už tím, že je obnažují, ale současně jde o texty, které (převedeny do roviny filosofické reflexe) problematizují sám vztah vědění k jeho předmětům: vědění je diskursivní praxe, jež ale nikdy nemůže být autonomní.

Z toho všeho je patrný známý posun směřující od analýzy struktur díla k analýze procesů signifikace, posun, který vede právě k důrazu na text, zejména v tom smyslu, v němž se tex-

tem v 60. a 70. letech zabývali autoři seskupující se kolem časopisu *Tel Quel*. Text není nějaké tkanivo tvořené slovy, korekce paměti a zbraň proti času, nýbrž to, co se vytváří v prostoru vztahů mezi čtenářem a tím, co je psáno, a tento prostor je pak místo produktivity, což však mnohem častěji označuje pojem *écriture*. Nikoli superstruktura (francouzský termín pro slovo „nadstavba“), nýbrž praxe. V extrémní formulaci: text není nic daného, nýbrž to, čeho zkušenost lze mít pouze v činnosti tvoření samé; text je právě proto zároveň transgresivní akt, neboť „rozptyluje“ autora jakožto centrum a garanta smyslu, hlasu; toto pojetí rovněž eliminuje možnost teoretického metajazyka, čtení je produktivní práce s textem v jeho vlastním prostoru; interpretace, pokud by se zde dalo používat tohoto slova, by potom byla spíše to, co text způsobí, co udělá se čtenářem, jak změni jeho život.

K tomu by bylo možné i nezbytně říci ještě mnohem více, ale nejde o to, vytvořit katalog a sledovat historii; jde spíše o to, že dominantní pozici, kterou zejména ve francouzském myšlení, a zejména v té jeho části, jež byla ovlivněna strukturalismem, zaujímal text, obsazuje postupem doby rovněž i něco jiného: *écriture, discours*, dokonce sám *grafismus* jako podmínka možnosti psaní a smyslu. Otázka je, zda je to cosi stále ještě pojmu text blízkého, s ním nějak příbuzného, anebo zda je to naopak cosi radikálně odlišného. Na tuto otázku však není snadné odpovět, dokud není jasnější, co text v této dominantní pozici vlastně strídá. A ani to není tak zřejmé, uvážíme-li například, že nejznámější kniha amerického derridovce Geoffreye H. Hartmana nese název *Saving the Text*: autor zachraňuje text před filosofií, jež se ocitá v rozpacích, jakmile se ukazuje nezbytným připustit jakoukoli závislost čistého myšlení na textech, tedy akceptovat „rétorickou“ dimenzi filosofických myšlenek, svěřovaných textům, tedy jakmile nelze tak snadno od-

být fakt, že *ratio* je nějak vždy kontaminováno ze strany *oratio*; zachraňování textu se tedy děje ve znamení obrany „materiality“ toho, co není zcela pod kontrolou ducha či logu. Téma dnes již bezmála banální: metafyzika světla versus čern tisku, naznačující, že *écriture* je hymnus na Ducha Černí, která není ničím než zviditelňováním neviditelných čar:

„Derridův komentář je jako čocka, namířená na nejrozmantnější texty, která je zaostřuje a propaluje tak, že už o ně zase začínáme mít strach. Je do té míry radikální, že navzdory ujišťování o naší závislosti na slovech druhých, obsažené (tj. řeč) rozlamuje obsahující (encyklopedická kniha, pojem, význam) a dává čtenáři pocítit smrtelnost každého kódu, každého smluvně zajištěného významu.“ (HARTMAN 1981, s. xix)

Je tedy možné říci (a je to také zcela jasně naznačeno i v Hartmanově knize, jehož úvaha je zasvěcena Derridovi jakožto komentátorovi klasických textů, filosofických i jiných), že pojem struktury vystřídal pojem textu, s nímž alternuje pojem *écriture*, jakkoli takový Roland Barthes s tímto slovem pracoval již dříve a jakkoli je vůbec tento termín silně zakořeněn ve francouzské kulturní tradici. Je ale dost pravděpodobné, že termín *écriture* jako případný nástupce slova text se začíná objevovat i z jiných důvodů, než je vliv literární a kulturní tradice; může to rovněž souviset s rozvojem textové lingvistiky, to jest se zájmem o to, co je za hranicemi věty, se zájmem o tzv. transfrastické jednotky a s epochálním dílem Emila Benvenista, u něhož se také vynořuje termín *discourse* v tom významu, v němž se (zčásti) používá dodnes. Předmětem textové lingvistiky je přirozeně text, ale spíše text jako produkt, jako danost či právě jako „objekt“. Naproti tomu pojem *écriture* otevírá v tomto rámci rozměr jiný, rozměr procesuální. Je to zřejmé zejména na Derridově *Gramatologii* – a ta je zajímavá i proto, že v rámci filosofie (právě prostřednictvím

pojmu *écriture*) stírá i rozlišení literatura/filosofie. A to proto, že chce ukázat k nějakému rozměru „základnějšímu“ – k tomu, co Derrida v 60. letech nazývá *archi-écriture*, resp. *grammé*: rýsování rozdílů/diferencí, dění diferenciace – rýhování hladkého, řečeno deleuzovským slovníkem; v poslední instanci je pak skrze pojem *grammé* (čistá forma jakéhokoli rozdílu, zároveň pohyblivá stopa procesu diferenciace jako cosi, co musím předpokládat, aniž k ní kdykoli proniknu, ono téměř nic a téměř něco, které je však teď jako rýsování rozdílů komplikováno tím, že se chápe jako proces) možné dekonstruovat i hranici mezi textovým a obrazovým (a v tomto smyslu je pojem *grammé* klíčový i pro další osudy filosofického myšlení umění, nejen literatury).

To při svém zachraňování textu, které se opírá především o graficky svéráznou Derridovu knihu *Glas*, postřehl i G. H. Hartman:

„*Glas* (...) je zjevně komentář k Hegelovi a Genetovi, avšak není jim podřízen – neboť tuto svobodnou hru nové, non-narrativní umělecké formy křížují i jiné texty. Derridův komentář jakožto umělecká forma nadto podrývá prostorové i časové perspektivy, takže nakonec nám nezůstává žádné jednotící téma či struktura, nýbrž jen „přízraky všech věcí, jež jsou“. Tyto přízraky jsou stíny vržené budoucností stejně jako minulostí: *écriture* je jejich realitou, poněvadž její zdůrazněná transversálnost nás přenáší do přízračného jádra věcí, mezi „mrtvé, jejichž jména máme na rtech“ (Keats).“ (*Ibid.*)

Tento citát je mimo jiné zajímavý i tím, že pracuje se všemi pojmy: struktura, text i *écriture* (kterou „nelze chápat jako modus tiché řeči, který lze nějakou magickou či etickou proměnou znovu konvertovat do řeči“), a že tato jejich souvztažnost zhruba resumuje situaci ve francouzském myšlení na přechodu od struktury přes text až k *écriture*.



Zcela záměrně mluvím o myšlení, protože žádná širší úvaha o textu, a tím méně o psaní či diskursu, nemůže pominout fakt, že všechny tyto pojmy jsou situovány nikoli v konkrétních disciplínách, nýbrž právě na hranici různých světů (jazykověda, literatura, interpretace kultur, filosofie). A právě z této zvláštní pozice všechny uvedené pojmy například zrcadlí přesvědčení, že primární ve vztahu ke světu není ani reprezentace, ani označování v jakémkoli smyslu, nýbrž – avšak to je jen jedna z možných odpovědí – odhalování. Ale odhalování takové, které nemůže nebýt situované, to jest je vidoucí právě proto, že má nějaký úhel pohledu (a že redukcí úhlu pohledu vůbec ztrácíme schopnost vidět), přičemž tato situovanost, vrženost, fakticita rozumění je zároveň odkazem k podstatné neprůhlednosti, hloubce (pojem Maurice Merleau-Pontyho), což se pak vrací i v úvahách o textu a zcela jistě, ač nikoli vždy výlučně, motivuje i jeho nahrazování pojmem *écriture*.

Svým způsobem (v tomto případě ironickým, protože řeč je o „realismu“) to říká – abych se ještě jednou vrátil k řečenému – i Roland Barthes v knize *S/Z*: „Každý literární popis je pohled. Řekli bychom, že vypovídající se dřív, než začne popisovat, postaví k oknu, avšak nikoli proto, aby dobře viděl, nýbrž proto, aby dal nějaký základ tomu, co vidí, jeho zarámováním: zasazení do rámu zakládá viditelné. Popisovat tedy znamená postavit prázdný rám, který realistický autor stále nosí s sebou a který je důležitější než stojan, před určitý soubor čili kontinuum objektů, jež by bez této manické akce (mohla by vzbuzovat i smích jako nějaký filmový gag) nebyly dostupné slovu; aby o nich spisovatel vůbec mohl mluvit, musí tímto rituálem iniciace proměnit ‚reálno‘ v namalovaný (zarámovaný) objekt.“ (BARTHES 2007a, s. 114)

Je možné formulovat tuto myšlenku i jinak. Jako text můžeme chápat také film, to jest tkanivo tvořené záběry, sekven-

cemi, střihem a montáží. Záběr jako minimální jednotka tohoto textu není nějaký neutrální anonymní pohled kamery, je to vždy již nějaká „konstrukce“, a to právě na základě „rámování“ vizuality. Není to simulakrum vněmu, nýbrž, jak říká Pascal Bonitzer (BONITZER 1985), „určité uspořádání objemů, hmot, forem, pohybů“. Záběr-obraz je tedy jakýsi celek, „blok“, který na tomto místě v textu-filmu, kam je zasazen, eliminuje všechny jiné „obrazy“ (analogicky k paradigmatické ose výběru), a současně – jako moment textu-filmu – se propojuje s dalšími bloky-obrazy (jakoby v ose syntagmatické). Tato analogie je ale skutečně zajímavá teprve tehdy, uvědomíme-li si, že pro osu paradigmatickou zde neexistuje žádný kód, tj. nějak předem vyznačené paradigmatické soubory, z nichž by bylo možné „vybírat“.

Blok-obraz v této pozici (tj. jako moment filmu-textu) je nadto paradoxní i potud, že je jak místem uzavřenosti (sevřen rámem, eliminujícím mimoobrazové pole), tak i místem otevřenosti, protože odkazuje k něčemu, co by bylo lze nazvat „reálnem“ jakožto nezformovanou substancí významu. Například Alfred Hitchcock, vědom si tohoto zvláštního postavení obrazu coby prvku textu-filmu, uzavřenosti, dovolující otevřenost, radí režisérům: nesmí se v ničem nechat ovlivnit prostorem před kamerou a musí myslet na jediné, totiž na to, co se má objevit na plátně, a to proto, že kinematografická technika dovoluje získat vše, co si přejeme uskutečnit, všechny obrazy, které nám již nějak tanou na mysli.

Je ale zřejmé, že tato otevřenost je už něco zcela jiného než průhlednost; spíše naopak je to známka neredukovatelné rezistence – ale takové, jež je pociťována pouze uvnitř textu. A otázka potom zní: jak je vůbec ještě možné mluvit například o hranici či limitě textu?

Na tuto otázku se pokusím odpovědět jednoduchou tezí: je

možné, že odpověď by se mohla skrývat v běžném až zcela banálním tvrzení, že text ztělesňuje smysl. Není to dnes sice běžný způsob vyjadřování, přesto se však může stát jedním z klíčů k pochopení toho, co rozumět textem jakožto *écriture* a jak chápat hranici textu, která zjevně nebude hranicí nějak zvnějšku text ohraničující.

Právě proto je ale znovu nezbytný stručný exkurs k Husserlovi a k jeho fenomenologii.

#### TEXT, ÉCRITURE: ZTĚLESNĚNÍ SMYSLU

Když Husserl při svých analýzách (v jejichž pozadí je ale téměř vždy otázka po smyslu toho, s čím se setkáváme) proniká až do sféry žité tělesnosti a konstatuje její zcela fundamentální úlohu při ustavování čili „konstituci“ světa, jak se nám ukazuje, a když potom v *V. Karteziánské meditaci* velmi smělým a poněkud nečekaným způsobem přistupuje k „nové redukci“, totiž k redukci na „sféru vlastního“ právě proto, aby doložil, že jeho fenomenologie nevede k solipsismu, vzdor svému východisku v „ego“, vychází z toho, že s jiným, to jest s alter ego, se primárně setkáváme jako s tělem, avšak s tělem jakožto dvojnásobným fenoménem, neboť na jedné straně máme před sebou tělo jako věc mezi věcmi a na straně druhé (avšak současně) tělo jako „ztělesnění“ druhého já – a právě v tomto ohledu jsme si (na rozdíl od toho, jak si uvědomujeme věci ve světě) vědomi radikální nepřístupnosti, neprůhlednosti. A právě v této souvislosti se potom Husserl uchyluje k jisté – podle jeho názoru – ilustrativní analogii. Říká totiž zhruba toto: lidské tělo je nám dáno primárně skrze vnímání, to jest primárně se zjevuje v aktuálním světě příslušném k nějakému ego-vědomí, intencionálně se k tomuto světu vztahujícímu (a jemu rozumějícímu), avšak jakkoli se ukazuje jako věc mezi věcmi, je tělo vzápětí

uchopeno jako „druhý“, jako alter ego. Což je však třeba vyjádřit ještě přesněji: tělo v tomto prožitku není totiž samo předmětem aktuální teze (není „kladeno“ jako tělo), tělo samo není vnímáno ve vlastním smyslu tohoto slova, protože tento intencionální prožitek aktuálně a výslovně míní osobu tímto tělem ztělesněnou – čili také vyjádřenou. Stejně jako tehdy, když čteme nějaký text, také aktuálně a výslovně nevnímáme značky psané na papíru. „Psaná značka se sice jeví,“ říká Husserl doslova, „avšak my, žijeme výkonem smyslu.“ Na jiném místě vyslovuje tuto myšlenku ještě detailněji:

„Kniha se svými listy z papíru, se svou vazbou atd., je věc. Na této věci nevisí něco dalšího, totiž smysl, nýbrž tento smysl jaksi *prostupuje*, *na způsob oduševnění*“ fyzický celek; totiž pokud oduševňuje každé slovo, leč opět ne každé slovo samo pro sebe, nýbrž souvislosti slov, které se pomocí smyslu spojují do smysluplných útvarů, ty opět do vyšších útvarů atd. Duchovní smysl je určitým způsobem *spjat* (*verschmelzen*) se smyslovými jevy, které oduševňuje, místo aby s nimi byl spojen na způsob vnějšího spojení.“ (HUSSERL 2006, s. 218)

Písmo, *Schrift*, *écriture* funguje jako tělo smyslu – potud analogie: chápání těla jako výrazu ego je nějak totéž jako čtení textu, avšak – a tady již analogie pomalu přestává platit: obsahem výrazu v případě onoho „textu“, jímž je tělo druhého, není smysl, nýbrž přítomnost jiného ega, které uchopujeme jako osobu, tedy zcela jinak než smysl věty/textu, protože osoba je zvláštní jednota, a to jednota „dynamická“, rozvíjející se pouze v životě, životem a jako život. Fenomenologicky, ale i jinak je tato Husserlova deskripce a analýza ovšem značně překérní, a dokonce ohrožuje záměr, s nímž byla vedena. Můžeme si totiž položit nepříjemnou otázku: co když rozdíly, s nimiž pracuje, nejsou tak zásadní, jak by si Husserl přál? A co když tato analogie souvisí s jinými, v rámci úvahy právě tak oprávněnými?

Což vše jsou otázky, podněcované krajní dvojznačností těchto a jim podobných rozborů vztahu k „jinému“.

Právě v *V. Karteziánské meditaci* („Odhalení transcendentální sféry bytí jako monadologické intersubjektivit“) Husserl totiž na tuto analogii navazuje (přes moment žité tělesnosti, resp. vtěleného vědomí) analogii další: tak jako uchopuji alter ego skrze jeho tělo jakožto cosi cizího, co se však jeví ve sféře toho, co je mi vlastní (v mém světě), a to právě proto, že na rozdíl od věcí ve světě, které jsou průhledné, které kladou jen relativní odpor mému uchopování, protože se vždy jeví v rámci určitého stylu, předznamenáno příslušnými horizonty, do nichž jsou ve světě vždy zasazeny, zatímco druhý se skrze tělo jeví jako alter ego, což současně znamená jako cosi radikálně nepřístupného, protože nadaného hutným jádrem čili sférou nitra, k níž nikdy nemohu proniknout, právě tak uchopuji i své vlastní (anonymně fungující, žité) tělo. Vlastní tělo je nějak nadáno radikální „jinakostí“, *alteritas*. A je-li, jak chce klasická fenomenologie, žitá tělesnost podmínkou ukazování se věcí pro mne, znamená to potom, že ve vědomí (definovaném intencionalitou) je vždy také cosi neprůhledného, neprojasitelného jako neredukovatelný moment cizoty vlastního vědomí. Sféra toho, co je mi vlastní stejně jako sféra „čistého vědomí“, je neredukovatelně „kontaminována“ cizím, ne-vlastním, neprůhledným, nepřístupným.

Když teď vyslovíme slova *tělo smyslu*, znamenají najednou úplně něco jiného – stejně jako teze o textu jakožto ztělesnění smyslu.

Pojem text jakožto nástroj polemiky s příliš rigidními verzemi strukturalismu měl, jak již řečeno, označovat jistou virtualitu a jistou zásadní otevřenost. Zároveň ale (a to zejména v blízkosti druhého pojmu, pojmu *écriture*) i hutnost, *densité* ve smyslu svézakonnosti, autonomie, neredukovatelné speci-

ficnosti, to jest ve smyslu nepodřízenosti označovanému; text potom není ani pouhým průchodem či průhledem k nějak již existujícímu označovanému, ani není pouhým nositelem smyslu. Text, řečeno barthesovsky, je významotvorný proces sám; nikoli signifikace, nýbrž *signifiance*, a *production in progress*, jak zní americká verze téže myšlenky. Dění smyslu, řečeno co možná nejvýstižněji slovy Milana Jankoviče. Anebo – pokud se necháme vést perspektivou intertextovosti, je text stereografie: toto nehezké slovo chce označit konvergenci i divergenci různých „hlasů“, jejichž původ je však již dávno ztracen v nepamětných hloubkách již napsaného a řečeného, takže každá výpověď, jakmile je vyřčena v tomto prostoru, vzápětí přichází o možnost jasného určení svého původu. A nevyhnutelným pozadím textu (teď již ale označeného synonymem *écriture*) je toto šero a tato nerozhodnutelnost. Textura textu se stává spleť a spleť houštinou, v níž lze pouze uvážnout ve snaze prodrat se skrze ni ke světlu. Nová četba není opakováním staré, nýbrž je „produkcí difference textu“; pojem textu, který klade takový důraz na otevřenost, právě proto stvrzuje neprůhlednost: to, co se zdá být plně transparentní až neviditelné, nabývá jakoby hmatatelné, tělesné podoby, zhutňuje se a samo se zviditelňuje. S textem již prakticky synonymní pojem *écriture* pak ještě silněji evokuje blízkost k figuře, tvaru, k čáře (hranici/diferenci) jako podmínce možnosti tvaru. Neboť ono zviditelnění je třeba chápat doslova – kdybychom neviděli písma, nemohli bychom číst: banální tvrzení, v němž je ale na jedinou patrné, že čtení se nějak dovolává vidění a vidění čtení, že viditelné a čitelné je do sebe zaklesnuté, a to proto, že nelze mít jednoduše na jedné straně čtení a transparenci a na straně druhé vidění a materialitu, o kterou se musí zastavit pohled, aby viděl.

I když zde již značně překračuji hranice konkrétně zamě-

řené úvahy, která jasně říká, že jde především o hranice textu, přesto se v tomto momentu alespoň na okamžik zdržím. Myslím, že právě teď je třeba položit zásadní otázku: je vůbec možné mluvit o hranici textu, klade-li se takový důraz na jeho otevřenost? A tato otázka je namísto tím spíše, stírá-li se nakonec i tak zásadní hranice, jako je rozdíl textu a obrazu (coby dvou na první pohled naprosto odlišných přístupů či postojů ke světu)? Odpovím velmi stručným připomenutím jednoho pozoruhodného konceptu a poté se pokusím dospět alespoň k nějakému předběžnému závěru, lze-li vůbec nějaký učinit.

Jean-François Lyotard ještě dřív, než se stal známým svou studií o postmoderním světě, napsal (a v roce 1971 publikoval) knihu, která zaslouží pozornost již samým svým názvem: *Discours, figure*. Autor zde o svém záměru píše: „Tato kniha protestuje, protože chce říci, že text není žádná danost, že v textu je jistá hutnost a lépe řečeno: konstitutivní difference, jež se ale nedává ke čtení, nýbrž k vidění; a že tato difference jakož i nehybná pohyblivost, která ji vyjevuje, je tím, co v označování neustále upadá do zapomenutí.“

K obrané oka vyzývá (tradiční) pojetí textu jako průhlednosti; zjevně je tedy tato kniha polemikou s čistým čtením, čistým viděním, což obojí je podoba „čistého vědění“; popírá tedy možnost čtení očištěného od smyslovosti, materiality, těla, a možnost vidění redukováného na pouhé setkávání s neprostupností látky. Jde o „obranu viděného, které zachraňuje řeč, jež nebyla slyšena.“ (LYOTARD 1971, s. 14)

Sama tato věta jasně manifestuje, co má Lyotard na mysli: vidění (za hranicí textu) nestojí vedle psaní, nýbrž je jeho deridovským „suplementem“: nahrazuje to, co v textu absentuje, co v textu samém chybí, aniž však suplement dodává zvnějšíku něco navíc. Naopak: podnětem ke „tvoření“ suplementů je rezistující neprůhlednost kdesi v textu. Vidění zachraňuje to,

co textuálně uniká, ale text na druhé straně teprve zviditelňuje to, co se ukazuje. Což je zjevná polemika s dialektickým smiřováním a překonáváním protikladů, jež na místo dialektiky klade zvratnost, která neruší neredukovatelnou „jinakost“ smyslového světa vzhledem k textu a neruší ani neredukovatelnost diakritického prostoru textu vzhledem k vizualitě. Výklad snů, například, není převedením obrazu na text, nýbrž je to suplementace touhy. Text (*écriture*) tedy nestojí v opozici k „figuře“ (obraz, vizualita, svět viditelného) právě proto, že figura je označením exteriority, kterou text nikdy není s to plně interiorizovat jako smysl, avšak je to exteriorita, která se objevuje uvnitř textu tehdy, když se stává nečitelným.

Text tedy má i nemá hranici. Neexistuje, jak právem tvrdí Derrida, transcendentální označované, ale tato teze nevylučuje vnějšek vzhledem k textu, a nevylučuje dokonce ani neredukovatelnou kontaminaci textu tímto vnějškem. V tomto smyslu mluví o textu i úvodní citát z Michela Foucaulta.

To je důležitý krok, protože – za těchto podmínek – je znovu možné a legitimní uvažovat o vztahu text–realita/reálně, jež je právě onou hutností, rezistencí, tedy realita/reálně je ono *daimonion*, které neříká, jak se věci mají, nýbrž říká „ne“, a právě tím nutí klást jiné otázky, dokonce vůbec mluvit, psát, malovat obrazy, tvořit.

Jako by tedy bylo nezbytné napřed postulovat radikální „auto-referenci“, aby bylo možné – právě transgresí takto ustavené hranice – prolomit její uzavřenost a nalézt jiný smysl otevřenosti.

Hranice? Možnost reverzibility – a to kdekoliv v textu, nejen na jeho okrajích.

Po Husserlovi jsme došli až k Rolandu Barthesovi a od něj zpátky k Husserlovi, od těla jsme postoupili ke znaku a od znaku jsme se zase dostali zpátky k tělu.

Ve srovnání s fenomenologií směřuje Barthesova sémiologie jakoby opačným směrem: stále se podržuje na hranicích sémiotiky, ale současně s tím je v ní patrný i pohyb jiný, pohyb překračování, pohyb směřující za hranice sémiotiky, za nimiž leží zprvu jen latentně, později však zcela manifestním způsobem – možnost otevřít otázku vědy jedinečného, *mathesis singularis*. V souvislosti s tím se kladě otázka: je jedinečné hranicí, anebo limitou vědění? A to je téma, kolem kterého teď začínáme kroužit v poněkud těsnějších kruzích.

V myšlení Rolanda Barthesa došlo ve vztahu k fenomenologii ke zvláštní proměně, k reverzi intencionality v rámci afektivní fenomenologie. Tento obrat si vynutily zcela specifické fenomény, například zranění, „pohnutí“; jedinečnost jevu si vynucuje právě tak jedinečnou metodu (což vše jsou z hlediska *mathesis generalis* či *universalis* protimluvy); odtud ich-forma: jde o to, co zasahuje mne a pouze mne (v tomto bodě by pak bylo možné navázat dokonce až na problém exemplarity u Michela de Montaigne). *Punctum* je „pojem“, totiž právě „jediněčný pojem jedinečného“. Cituji ještě jednou:

„Určitý detail ovládne celou mou četbu; je to živá proměna mého zájmu, zablýsknutí. Protože se snímek něčím vyznačuje, není to snímek čehokoliv. Toto cosi se do mne zabořilo, vyvolalo ve mně drobné otřesení, satori, průchod prázdňem (...) Bizarní věc: ctnostné gesto, které se zmocňuje „učených“ snímků (plných prostého *studium*), je gesto lenivé (listovat, dívat se rychle a na přeskáčku, vléci se a potom zase pospíchat); naopak četba onoho *punctum* (pointovaného snímku, chcete-li)

je krátká i aktivní, je soustředěná jako šelma. Past slovníku: mluvíme o „vyvolávání snímku“; co se však při tomto chemickém působení „vyvíjí“, je něco, co vývoj nezná, esence (zasazené rány), to, co se nemůže proměňovat, nýbrž jen opakovat s různou naléhavostí (zdůrazňujícího pohledu). Fotografie (určitý fotografický snímek) má blízko k haiku (...) exploze je spojena s nějakým detailem (...) rozjiskří celou plochu textu či snímku...” (BARTHES 1994, s. 48)

Kontext, do něhož jsme vstoupili, by bylo samozřejmě třeba ještě více rozšířit: stranou by určitě neměla zůstat knížka Susan Sontagové, eseje Waltera Benjamina (zejména jeho „Malé dějiny fotografie“ a „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“) anebo úvahy Paula Virilia.

Ale právě tak je možné tento kontext rozšířit odbočkou. Neboť často se zde opakuje slovo interpretace, a přitom je zjevné, že jeho význam ani zdaleka není samozřejmý. Aby tato nemožnost vynikla ještě více, pokusím se o úvahu, která má pouze funkci varovného návěští.

Tedy: Krátký exkurs o slově *interpretace*.

Je-li totiž řeč o interpretaci, měli bychom být upřímní sami k sobě: z mnoha příčin je *interpretace* dnes téměř výlučně akademický žánr, který nahrazuje někdejší explikaci textu, a jako akademický žánr je tedy zdánlivě ospravedlněn svou existencí samou. To je ovšem neblahý stav, jemuž lze čelit jen tím, že pozornost obrátíme jinam, konzervativně řečeno: ke vlastnímu smyslu interpretování. Parafrázi Rolanda Barthesa bych ale mohl také říci: ti, kdo se nevěnují opakovaně četbě stále stejných textů, se odsuzují k tomu, že budou číst všude ten samý příběh. Opakování téhož je důležité, abychom si uvědomili, na čem vše spočívá.

Kdybychom se v takovém návratu pokoušeli rekonstruovat tradici, o kterou se opírá naše chápání slova „interpretace“, mys-

lím, že bychom objevili přinejmenším dvě: jednu velice očitou, druhou spíše utajenou; jednu dominantní, druhou – zdánlivě – velmi marginální.

Za prvé by tu byla ona tradice, která interpretaci (její teorii i praxi) spojuje s tradiční hermeneutikou, což by byla tradice „exegeze“, jež sama ale má své kořeny jednak v antice, jednak v židovské kultuře, a která hermeneutický problém uvádí do souvislosti s historickým odstupem od interpretovaného. Vždy jde v nějakém ohledu o re-konstrukci smyslu a problém porozumění. Tendence této tradice je takřka již „technická“, avšak ve smyslu *ars*; tedy *ars explicandi*, které se nějak – zvratem hermeneutické tradice k přesvědčení, že tajemstvím textu je jeho prázdnota – vyvíjí k *ars interpretandi* a „nekonečné sémióze“ jako podmínce nutnosti interpretace.

Snad by bylo možné říci, že v moderní době tato tradice na jedné straně kulminuje v angloamerické „close reading“ a současně na straně druhé v tom pojetí, jehož představitelem je zejména Paul Ricœur, který interpretaci chápe jako takové myšlení nad texty, jež spočívá v dešifrování skrytého významu ve významu zjevném, v odhalování vrstev významů implikovaných ve významu doslovném, což je pojetí, které již svou formulací naznačuje, že mezi jeho zprostředkovateli je také Freudova *Traumdeutung*. V podstatě by se ale snad dalo ve zkratce říci, že toto je svého druhu „archeologická“ tradice, které její nástroje poskytují klasická i moderní poetika a rétorika, a určitě chápání „díla“ pak vymezuje pole jejího působení jakož i jejího ospravedlnění. V ostrém kontrastu k řečenému by ale bylo možné vznést určitou námitku či pochybnost: pro člověka neexistuje nic takového jako nezprostředkovaný vztah k realitě, dokonce i nejjednodušší vnímání již „organizuje“ – to jest „tlumočí“ a nejen pasivně registruje; a tedy jakýkoli akt, díky němuž nalézáme smysl (ve světě stejně jako v knihách či na

obrazech), je již „interpretace“. Aristotelův spis *Peri hermeneias* naznačuje, že výkladem je již sama řeč, pokud „něco“ říká o skutečnosti. Svět je vždy již nějak vyložen, „ausgelegt“, řečeno terminologií komplikovanějšího, ale stále sourodého pojetí Heideggerova. Je zřejmé, že tento kontrastní směr při uvažování o interpretaci nikam nevede: problém interpretace jakožto specifického výkonu v něm prostě zmizí v ontologii lidského způsobu existence. Jak říká Paul Ricœur: „Na místo otázky, za jakých podmínek může poznávající subjekt porozumět textu nebo dějinám, se klade otázka: co je bytost, jejíž bytí spočívá v porozumění? Hermeneutický problém se tak stává jednou z oblastí analytiky tohoto bytí, *Dasein* (pobyt), které existuje v porozumění.“ (RICŮEUR 1993, s. 171) A odvážil bych se i tvrdit, že zde zmizí právě tak, jako otázka „interpretace“ zmizí v moderní (gadamerovské) hermeneutice, která ji (legitimně vzhledem ke svým východiskům a motivacím) ani neklade.

Možná bude tedy užitečné klást otázky nějak jednodušší, ne tak těsně spjaté s (určitým) pojetím interpretace, například: na jaké rovině je už možné mluvit o interpretaci, a pokud jsou před aktem interpretace ještě nějaké roviny fundující, třebaže to nejsou ve vlastním smyslu roviny výkonu interpretování, pak se stále klade otázka, do jaké míry jsou tyto nižší roviny pro chápání interpretace relevantní. Toto zamyšlení je tím spíše namístě, víme-li už, že v širším smyslu je interpretace naprosto běžná součást lidského chování, že interpretujeme permanentně. Ovšem právě na této rovině se objevují jisté nesnáze, například: je jisté možné interpretovat „výraz“, ale výraz sám je již „projevem“ (pocitu, přání, vědomého či nevědomé hnutí mysli atd.); je projev „interpretací“? Tím bychom sice odlišili interpretaci od „tlumočení“, ale asi si příliš nepomůžeme. I když: narazili bychom na cosi takového, jako je „nevědomá“ či „nezáměrná“ interpretace. Anebo, na zcela jiné rovině: Peirceovo

pojetí interpretantu. Souvisí nějak s interpretací, jak o ní mluvíme běžně dnes (způsobem, který však zásadním způsobem ovlivnila sémiotika), ale patrně se pohybujeme v oné rovině „fundující“ interpretaci v užším slova smyslu.

A ovšem, vágně lze mluvit o interpretaci v nejširším smyslu: symbol, alegorie; ale způsobem interpretace je rovněž astrologie, což ale už není tak daleko od toho, jak toto slovo chápeme dnes a tady. Jen kontext je jiný.

A říká se také, že postmoderna je interpretací moderny.

Ale – jak řečeno – je možné ohlížet se rovněž jinam, tedy hledat cosi jako druhou tradici. K té podám napřed stručný úvod, jímž na jeviště přivedu jednoho z těch, o kterých se domnívám, že spíše patří k této skryté tradici interpretace.

Kenneth Clark, anglický historik a teoretik umění, ve své autobiografii podává výstižnou charakteristiku Abyho Warburga, když píše:

„Aby Warburg si osvojil nesmírné množství odborných znalostí, avšak jeho spisy jsou všechno fragmenty. Asi neměl být historikem umění, nýbrž básníkem Hölderlinem. Sám říkal, že kdyby byl o pět palců vyšší (...) byl by se stal hercem, čemuž docela věřím, protože byl v míře až zvláštní nadán mimetickou schopností. Dovedl se „dostat“ do postavy tak, že když citoval Savonarolu, člověku se zdálo, že slyší mnichův vysoký, naléhavý hlas; a když četl něco z Poliziana, zněla tu najednou delikátnost a preciozita Medicejského kroužku. Symboly jsou nebezpečný obor zkoumání, protože snadno vedou k magii; a magie vede ke ztrátě rozumu. Warburg se pomátl v roce 1918, avšak díky obětavé péči Gertrudy Bingové se v roce 1927 zotavil natolik, že mohl navštívit Řím a zde přednést svou přednášku.“ (CLARK 1974, s. 189)

Mimetická schopnost, o které zde autor mluví, je slovo, jež pokládám za klíčové.

Tady se totiž nabízí srovnání s pojmem, který, ač to na první pohled není zřejmé, patří k příbuzenstvu: právě s pojmem *mimésis*.

Interpretace implikuje distanci, přesněji řečeno zahrnuje distanci vůči interpretovanému, protože je vzhledem k němu jaksi „odchýlená“ – avšak právě po způsobu interpretace, která je interpretací jen potud, pokud toto odchýlení znamená současné nové navázání kontinuity mezi interpretací a tím, co je interpretováno: založení nové (jiné?) kontinuity; a to potom sbližuje interpretaci právě s pojmem „tradice“ a „tradování“, zejména v hermeneutickém, gadamerovském pojetí (ale i s její určitou analogií v rovině biologického „tradování“: dědičnost versus variabilita). Ale: nesmí zůstat stranou, že interpretace je taková *message*, kterou vnímáme jako informaci jen na základě *diference* vzhledem k tomu, co očekáváme; tady ovšem nelze skončit a je třeba říci, že je-li něco vnímáno takto (tj. jako interpretace), pak to nutně působí i restrukturuje celý systém očekávání.

*Mimésis* naproti tomu označuje kontinuitu, asimilaci, spodobu (viz „magie“: kopie schopna působit díky své podobnosti originálu). Pro takového Abyho Warburga platí především „zákon podobnosti“ a „zákon kontaktu“ (Fraser, *The Golden Bough*) v návaznosti na starší koncepce 19. století, zvláště Edwarda Tylora (*Primitive Culture*) a Herberta Spencera (*Principles of Sociology*); předlogické myšlení se řídí „principem participace“ (Lévy-Bruhl); imitační rituál oživuje skryté vztahy, vnitřní afinity, spojující různé předměty.

To vše nějak inspirovalo Abyho Warburga. Ale aniž bych se pouštěl do příliš širokých souvislostí jeho „formule pathosu“, chci naznačit – v tomto warburgovském kontextu, jenž ale zahrnuje rovněž myšlení Waltera Benjamína – cosi mnohem jednoduššího, dokonce snad i primitivnějšího.

Paradoxně by se totiž dala formulovat i tato otázka: neza-  
hrnuje interpretace – coby *odchýlení* – v sobě rovněž moment  
*mimetický* jakožto nastolující (novou či jinou) kontinuitu s in-  
terpretovaným? A v jistém, byť jen intuitivně uchopitelném  
smyslu: byla by vůbec interpretace interpretací, kdyby v ní ten-  
to *mimetický* aspekt absentoval? Interpretace musí „zůstat v do-  
teku“ s tím, co interpretuje, jinak interpretací není. Tyto otázky  
mám tedy na mysli, když mluvím o oné druhé tradici inter-  
pretace.

A abych ukázal souvislost této odbočky s hlavním tématem:  
možná právě proto vymyslel Derrida pro čtení (filosofických)  
textů slovo *dekonstrukce*.

Ale aby bylo možné postoupit od primitivní intuice k ně-  
čemu solidnějšímu, pokusím se vytknout základní limity in-  
terpretace. Nikoli však ve smyslu vágně chápaných mezí (*in-*  
*terpretation and overinterpretation*), nýbrž ve smyslu takových  
hranic, jejichž dosažením se likviduje to, co je jimi vymezeno.

V případě interpretace je zjevně jednou z takových limit *mi-*  
*metická* *spodoba* interpretujícího a interpretovaného, interpre-  
tace veskrze *mimetická* (s ohledem na to, že interpretace se vět-  
šinou chápe jako jazykový akt, nepatří sem ani parafráze, ani  
referát, protože zde všude je nutné implikován nějaký posun;  
tedy by zde bylo možné uvést cosi na způsob Borgesova hrdiny  
Pierra Menarda, autora *Dona Quijota*). Takto formulováno to  
znamená: chápe-li se fotografie a film „realisticky“ či „natura-  
listicky“, je v pozadí tato „mimetičnost“, která je ve hře, kdyby-  
chom chtěli mluvit o tom, že „fotografie interpretuje realitu“.

Pro potřeby tohoto argumentu a bez nároku na obecnou po-  
užitelnost teď ještě rozliším:

- 1) hranici: to, čeho překročením se interpretace vykazuje  
jako interpretace (neboť v tom spočívá ona „odchýlenost“);
- 2) limitu: to, k čemu se interpretace vždy blíží, aniž ale mů-

že kdy dosáhnout, nechce-li přestat být interpretací. Spodoba.  
(Anebo u Derridy odvěký filosofický sen o „plné přítomnosti“  
označovaného, resp. smyslu.) Jenže: toto přibližování bez ko-  
nečného dosažení označuje také slovo *dotek* (viz Benjamin a je-  
ho pojetí „aury“: „jedinečného zjevení dálky, byť by byla sebe-  
blíže“).

A přistoupím k pomocné úvaze, kterou již měla napovědět  
zmínka o Abym Warburgovi.

Uvažme Benjaminovo pojetí umělecké kritiky v souvislosti  
s pojetím *Nachleben*, tedy v kontextu, do něhož patří „tradice“,  
„dědictví“: je to rovina vyšší než rovina interpretace? Anebo  
řečeno ještě jinak, je možný pohyb tradování, aniž by zahr-  
noval nějaký výkon interpretace? Stejně významným pouka-  
zem je pak i Benjaminovo pojetí původu, *Ursprung* (anebo pro  
ty, kdo jsou s jeho dílem důkladně obeznámeni, celý jeho spis  
*Der Begriff der Kunstkritik*). A ovšem i Benjaminovo velmi své-  
rázné pojetí „mimetického chování“. Protože v jeho myšlení  
toto všechno patří k sobě.

Kritiku nelze chápat jako odhalování nějaké původní autor-  
ské intence, nýbrž jako interpretující intervenci do *Nachleben*  
uměleckého díla. Význam se transformuje a rekonfiguruje bě-  
hem svého čtení v nových kontextech a historických konstel-  
lacích. Kritikou tedy, jak je zřejmé, lze u Benjaminova rozumět  
„interpretaci“ (zvláště když je zřejmé, že demonstrací literární  
kritiky je v jeho díle například esej o Goethových *Spřízněných*  
*volbou*). Tak jako romantika korigovala Fichteovo tím, že od-  
mítla eliminovat nekonečný pohyb reflexe, nýbrž pochopila  
jej jako právě *médium*, v němž umění rozpoznává sebe sama  
a ustavičně se znovu zakládá, takže médiem reflexe je umění  
samo (umělecké dílo se rozvíjí a vyjevuje své tendence v re-  
flexi, nikoli „skrze“ reflexi), což znamená, že podstatou díla  
je jeho nezavršenost, a proto není něčím, co by mělo být zru-



šeno, neboť jen takto je možné nahlédnout, že každé konkrétní umělecké dílo je právě jakožto fragment momentem vyjevo-  
vání ideje absolutna, právě tak chápe Benjamin to, co označuje  
jako *Nachleben*, pohyb, v němž se vyjevují potenciality díla –  
to, co se může vyjevovat *teprve potom, později*. Odtud i svérázné  
pojetí „původu“ jako dynamického víru neustále přítomného  
v každém historickém předmětu.

„Původ, ač jde o veskrze historickou kategorii, nemá přesto  
nic společného se vznikem. Původem se nemíní vznik něčeho  
klíčovího, spíše to, co povstalo ze vznikání a zanikání. Původ  
stojí v proudu vznikání jako vír a strhuje do své rytmiky ma-  
teriál vznikajícího. Poznání se původnost nikdy nenabízí v zře-  
telném, obnaženém stavu fakticity, rytmika původního se stává  
přístupnou jenom v dvojím nazření. Z jedné strany se jeví jako  
restaurace, jako obnova, z druhé strany se má právě v této ob-  
nově rozpoznat původní jako neukončenost a neuzavřenost.“  
(BENJAMIN 1979, s. 251) Dílo, jak zní poněkud enigmatičtější  
výrok Benjaminův, je monadologický fragment Ideje.

Jinak řečeno: interpretace se sice chápe jako aktualizace, ale  
ve specifickém smyslu, který osvětlují pojmy, jako je „prav-  
divostní obsah“ a *Ursprung*. Současné ale je zde již impliko-  
vána odpověď na otázku po smyslu „interpretování“: to je cele  
ve službě onoho *Nachleben*, snad ve smyslu „potomního bytí  
díla“. V eseji o Goethových *Spřízněných volbou* Benjamin za-  
vádí napřed základní rozlišení momentů výkladu díla, který  
zahrnuje jednak komentář, jednak kritiku. Vyjádřeno jinými  
slovy: na jedné straně stojí věcný obsah, který je spjat s časem  
díla, a na straně druhé pravdivostní obsah, který sice zvlášt-  
ním způsobem s časovým odstupem mizí rozpuštěn v dobo-  
vých reáliích, ale tím spíše je možné ho odhalit: historie díla  
připravuje kritický výklad tím, že způsobuje stále větší roze-  
stupování obou momentů. To není třeba nějak složitě vysvět-

lovat, protože všichni máme kdesi v paměti fascinující shrnutí  
této myšlenky do typicky benjaminovského obrazu, stačí proto  
citovat: „(...) oba dva aspekty se stávají rozhodujícími pro ne-  
smrtelnost díla od toho okamžiku, kdy se v něm navzájem ro-  
zestupují. Historický odstup zajisté umocňuje sílu díla, jeho  
historie je však také přípravou ke kritickému výkladu. Máme-li  
sáhnout k podobenství a přirovnat umělecké dílo a jeho růst  
v historii k hořící hranici, pak má komentátor úlohu chemika  
a kritik roli alchymisty. Zaměřuje-li se první k analýze dřeva a  
popele, zůstává pro druhého hádankou plamen sám: plápol ži-  
voucího. Tak se kritik táže výhradně po pravdě, jejíž živý oheň  
hoří dále nad těžkými dřevy zaslého i nad lehkým popelem  
prožitého.“ (*Ibid.*, s. 132)

Bylo by možné téměř banálně parafrázovat: obraz minu-  
losti (smysl díla) se formuje teprve v okamžiku svého rozpo-  
znání „ted“ skrze spolupůsobení toho, co bylo, a co není – vý-  
znam/smysl je vždycky současný. Ale právě tady je třeba mít  
před očima benjaminovské pojetí interpretace jakožto „kritic-  
kého výkladu“ díla, jehož úkolem je ukazovat „pravdivostní  
obsah“, tedy je třeba mít na mysli, co u Benjamina znamená  
toto „ukazování“ „pravdy“. „In den Gebieten, mit denen wir  
es zu tun haben, gibt es Erkenntnis nur blitzhaft. Der Text ist  
der langnachrollender Donner.“ Přeloženo: „V oblastech, ji-  
miž se zabýváme, existuje poznání pouze po způsobu blesku.  
Text je dlouho doznívající hřmění.“ (BENJAMIN 1983, s. 571)

Interpret sice hledá, ale současně je také svědkem – to je  
drama „ukazování se“: výklad „inscenuje“ setkání minulosti  
s aktuálním okamžikem. V tom je však důležitý i moment ne-  
záměrnosti, totiž toho, co Proust nazýval „mémoire involon-  
taire“. Pravda se vyjevuje „nevolána“, nadto moment rozpo-  
znání je vždy prchavý, pomíjivý; je to logické, jestliže se dílo  
chápe jako cosi, co se děje na způsob ustavičného proměňo-

vaní; ukazování se pravdy je moment zadržení tohoto pohybu. Kritický výklad přerušuje toto dění díla, „zachycuje je v letu“; pravda se nemůže vyjevit jinak než takto „prchavě“ (přirozeně, jde o Ideu) Tento moment prefiguruje poslední *limitu* interpretace: „shoření“ díla – jakmile „není“, pak vyjevuje svůj „pravdivostní obsah“, je završeno, jen je-li „zničeno“.

Hegelovo „zrušení“ či „překonání, tedy *Aufhebung*, nabývá u W. Benjamina podoby „prchavého okamžiku pravdy“ ve chvíli mizení, tedy nabývá podoby osvětlujícího záblesku: minulé je osvětleno právě v okamžiku, kdy zaniká; vyjevuje se, aniž likviduje tajemství; je to naopak zjevení, jež dává průchod spravedlnosti (a ta stojí výše než poznatková pravda, protože propůjčuje hlas tomu, co chce z díla samo mluvit).

Domyšleno do všech důsledků, je zde řeč o (jistém) tajemství. Avšak: k čemu jinému může ještě mířit interpretace? Toto tajemství je (snad) totéž co původ, *Ursprung*; živlem vyjevo-  
vání tajemství, které však není tímto vyjevováním zrušeno jako tajemství, je *Nachleben*. Jiný smysl interpretování nemá.

Interpretace je v tomto podání vyložena, nejen pokud jde o její „metodu“, ale rovněž z hlediska svého smyslu, což je ale právě to, co se stále pokouším hledat. Současně se však ukazuje i význam pohybu, dění, *Werden*: „původ“ (Benjamin pečlivě odlišuje „*Ursprung*“ a „*Entstehung*“) je cosi, co se ukazuje pouze v dění, *Werden*; úkol interpreta je pak stanoven imperativem: *das Werden der Phänomene festzustellen in ihrem Sein*, zadržet dění fenoménů v jejich bytí. Jeho snahou je spojit v jediném „pojmu“ historickou singularitu a opakování, kontinuitu a diskontinuitu, a to jako cosi, co se vzájemně nevylučuje. Na to pak naváže Deleuze svým výkladem vztahu mezi „diferencí a opakováním“. Původ se ukazuje jen v setkání s „ted“ – a tedy jej nelze chápat jako cosi, co je skryto v počátcích. Původnost je baudelairovské splnutí pomíjivého s věčným. Proto je

ale *Nachleben* naprosto nevyhnutelný živel tohoto vyjevo-  
vání, a odtud je rovněž zřejmý sám smysl *interpretování*.

Proč však tento výklad a proč jej míním jako apologii „mimetického“ momentu interpretace?

Protože je tu cosi jako dotek s ideou, která se zjevila na okamžik v interpretovaném. Proč dotek? Protože tato blízkost zachraňuje dálku, a jinak než „mimeticky“ se není dotknout možné.

V eseji „Nauka o podobnostech“ Benjamin zcela jasně říká:

„Pokud bychom slova různých jazyků, která znamenají totéž, uspořádali okolo toho, co znamenají, jako okolo jejich vlastního středu, potom by bylo potřeba zkoumat, jak se všechny – třebaže mezi nimi často není sebemenší vzájemná podobnost – podobají významu ve svém středu.“ (BENJAMIN 1999, s. 177) A i když to není ani odpověď, ani řešení problému interpretace, i když je celý tento obraz velmi dvojznačný, k tomu, aby upozornil na onu „jinou“ tradici interpretace, bohaté do-  
stačuje.

#### NÁVRAT K VĚDĚ JEDINEČNÉHO

Nejsnazší způsob, jak navázat na úvahy spojené s Rolandem Barthesem, je obrátit se zdánlivě úplně jiným směrem a k jinému autorovi, totiž k Jacquesovi Derridovi a k jeho textu, nazvanému „Smrti Rolanda Barthesa“, který pochází z roku 1981, tedy vyšel rok po Barthesově smrti. Tento komentář ke *Světlu komoře* je zajímavý i proto, že se týká zdánlivě tak evidentního protikladu *studium* versus *punctum*, a týká se ho způsobem, na který jsem už narazil při zcela obecné úvaze o diferencí a hranici: hraniční podobou vztahu je vztah přes diferencí/hranici dvou termínů. A současně je tento text příkladem toho, jak také může vypadat interpretace – totiž právě ona „mimetická“.

Pokud jde o dvojici pojmů *studium* a *punctum*, Derrida v prvním kroku své úvahy klade důraz na jejich kom-pozici; zároveň však jeho úvaha poskytuje ilustrativní příklad subtilního dekonstruktivního čtení, o kterém – v retrospektivě – v rozhovoru s Elisabeth Roudinesco zcela obecně říká, vlastně velmi přesně, toto:

„Dekonstrukce platí za něco hyperkonceptuálního, a jistě taková skutečně je, spotřebovává mnoho pojmů, těch, které produkuje, i těch, které dědí – ovšem pouze potud, že pojmové uchopování či ovládání je přesahováno určitým samostatně myslícím psaním. Pokouší se tedy myslet limity pojmu, dokonce sama zakouší zkušenost tohoto přesahu, zamilovaně se v ní sama nechává přesahovat (...) Pouze konečná bytost dědí a její konečnost ji zavazuje. Zavazuje ji k přijetí toho, co je větší, starší, mocnější a trvalejší než ona. Táž konečnost však zavazuje, aby si tato bytost vybírala, dávala přednost, zamítala, vylučovala a nechávala stranou, a to právě proto, aby odpověděla na výzvu, jež předcházela, aby na ni odpověděla a aby za ni zodpovídala – svým jménem i ve jménu něčeho jiného. Mimo zkušenost dědictví již pojem odpovědnosti nemá vůbec žádný smysl.“ (DERRIDA 1987, s. 13)

Právě tímto způsobem se Derrida hlásí ke *Světlé komoře* Rolanda Barthes; jestliže však klade důraz na to, že vztah *punctum*–*studium* není vztahem protikladu, nýbrž především vztahem kompozice, neříká nic, co by netvrdil sám Roland Barthes, nýbrž naopak bezmála cituje jeho vlastní slova: „Je nemožné vytknout pravidlo vztahu mezi *studium* a *punctum* (pokud tu je). Jde o společnou přítomnost obou, a to je tak všechno, co lze říci...“ (Ibid., s. 11)

Derrida ovšem značně význam této koexistence rozšiřuje, když tvrdí: oba pojmy jsou odděleny nepřekročitelnou propastí/hranicí („*studium* je zkrátka vždy kódované... *punctum*

nikoli...“), a přece spolu uzavírají kompromis (ibid., s. 280): „skládají se k sobě, v čemž okamžitě rozpoznáváme metonymickou operaci...“ (ibid.). Roland Barthes také skutečně říká: „Ať je *punctum* jakkoli bleskurychlé, více či méně virtuálně má schopnost šířit se. Tato schopnost je často metonymická (...) [*punctum* se rovněž může rozšířit] když zůstává ‚detailem‘, a přitom paradoxně vyplní celý snímek“ (viz například Andy Warhol a „odpuzející matérie lopatovitých nehtů“). Tedy: ono pole *punctum*, které je mimo pole kódovaného a (de)kódovatelného, je nějak spolu-zkomponováno s polem *studium*: náleží k němu, aniž k němu patří, jak se vyjadřuje Derrida. „Je zde nesituovatelné, nikdy se nevěpíše do homogenní objektivy jeho zarámovaného prostoru, avšak přebývá v něm či spíše navrácí se v něm jako přízrak.“ (Ibid.) Derrida zde – a to explicitně – pracuje svou dekonstruktivní figurou suplementu („fantomatická moc suplementu“), ale přitom vždy s jasnou oporou v Barthesově textu: „Poslední věc k *punctum*: ať už je rozpoznávám, či nikoli, vždycky je tu navíc: je to to, co k snímku přidávám a co tam nicméně vždy je.“ (BARTHES, 1994, s. 52) Jedno je v patách druhému, suplement jako „nesituovatelné umístění“, avšak to vše je zde ve specificky barthesovském kontextu, totiž jednak v kontextu jedinečného, jednak v kontextu smrti a smrtelnosti.

Tomuto kontextu se Derrida výslovně blíží zejména ve svých textech z poslední doby. Tak například v rozhovoru s E. Roudinesco, který jsem již citoval, má i tuto pozoruhodnou pasáž, v níž jakoby re-afirmoval svůj vlastní „pojem“ *différance*, avšak v jiné situaci, a to v souladu s maximou, která říká: „Riziko musí být bez ustání přehodnocováno v nestálých kontextech, vytvářejících nové a nové originální konfigurace.“ (DERRIDA 2003, s. 37) V oné pozoruhodné pasáži čteme: „*Différance* znamená současně stejné (...) a jiné, něco absolutně heterogen-

ního, radikálně odlišného, neredukovatelného a nepřeložitelného, non-ekonomického, něco naprosto jiného, smrt.“ (*Ibid.*, s. 63) Zdá se tedy, že je zde patrné jisté sblížení: jak u Rolanda Barthesa, tak i u Jacquesa Derridy jde rovněž o vztah k jedinečnému jakožto jinému ve vztahu ke stejnému, ale tento vztah je nějak ve znamení smrti, konečnosti; u Derridy (jak je to ale patrné již v jeho raných textech, vycházejících nejen z klasického strukturalismu, ale i z Husserla a Heideggera) konečnost znamená nemožnost plné přítomnosti, hru absence a přezence, avšak hru nedialektickou, tedy bez možnosti smíření. Právě to je ale v pozadí Barthesova *punctum*, onoho jiného ve stejném, jež se ale jakožto jiné, jakožto jedinečné, ukazuje pouze ve znamení Saturna, v melancholii afektivní fenomenologie.

Slovo „kompozice“ má však v Derridově čtení Rolanda Barthesa ještě i význam jiný: ten, který má toto slovo například v souvislosti s hudební skladbou. *Punctum* skanduje *studium*; to znamená trhlínu, prorážení hladkého povrchu kódovaného, neboť „*punctum* [je] tam, kde je *studium* protnuto, zraněno anebo překříženo nějakým detailem (*punctum*), jenž mne přitahuje anebo jenž mi působí nějakou bolest“ (BARTHES 1994, s. 40). Což ale Derrida čte jako kontrapunkt, tedy chápe rovněž kompozici ve smyslu polyfonie a fugy.

Ani to není svévole. K tomuto „skandování“, díky němuž je kompozice Fotografie polyfonií, odkazuje zejména druhá část Barthesovy *Světlé komory*, třeba i výraz „rozryvná emfáze noématu“ s explicitním odkazem ke „konečnému smyslu bytí“: *interfuit* jako revers budoucí smrti, resp. smrti (stále) přítomné po způsobu absence, smrti jako heideggerovské nepředstížitelné a krajní možnosti nemožnosti existence.

Derrida nesmírně jemně a přesně identifikuje onu „non-sémiotickou“ linii barthesovského myšlení, která zde vystupuje na povrch, a to právě v souvislosti s motivem smrti a jedi-

nečnosti, tedy v souvislosti s možnou *mathesis singularis*, jež je nezbytné na straně konečnosti, pokud k ní přistupuje skrze konfrontaci s ne-časovostí obecného. V eseji „Smrti Rolanda Barthesa“ Derrida píše: „(...) jisté myšlení smrti uvedlo vše do pohybu, otevřelo cestu, cosi jako příčný pohyb směřující za všechny pohyby uzavírající, za všechny formy vědění, za všechny ony nové vědecké pozitivitu, jejichž novost v něm vždy znovu a znovu pokoušela Osvěcovatele (*Aufklärer*) a objevitele, ale pouze na čas, na přechodnou dobu, jakmile se mu zdálo, že je nezbytné, aby něčím přispěl; přitom však sám byl někde jinde...“ (DERRIDA 2003, s. 281)

Tato Derridova interpretace Barthesovy knihy o fotografii je ovšem pozoruhodná ještě i v jiném ohledu. Logicky totiž probouzí otázku: a jakým způsobem se tedy s problémem obrazu vyrovnává Jacques Derrida, přesněji se vztahem textu a obrazu, je-li zjevné, že k dílu sémiologa Barthesa jej nepřivedl jen akademický zájem, nýbrž že toto dílo dokázal nějak integrovat do své dekonstrukce?

#### JACQUES DERRIDA: NEMOŽNÁ REPREZENTACE

Zde je hned třeba říci, že by bylo velmi riskantní klást otázku po vztahu Derridovy dekonstrukce a obrazu, a to i navzdory tomu, že zdánlivě existuje cesta, jak se s takovou otázkou vyrovnat, totiž Derridova kniha *Pravda v malířství*. Avšak tato kniha sama naznačuje, že Derrida se nezabývá malířstvím tak jako Lyotard či Merleau-Ponty Cézanem, Barthes Cy Twomblym a André Massonem anebo Deleuze Francisem Baconem. Jeho tázání je jiné: má-li mít smysl tvrdit, že umělecká tvorba je měřitelná svou pravdivostí, v jakém smyslu pak vůbec může být pravdou umělecké dílo, jestliže vždy v té či oné míře představuje, to jest *reprezentuje* fiktivní svět?

Potom se zdá, že nejlépe by bylo obrátit se nejdříve k pojmu reprezentace.

K tomu se sice u Derridy najde velmi mnoho, avšak opět je nezbytné nejprve si vyjasnit situaci: v jakém kontextu se Derrida zabývá reprezentací a příbuznými pojmy, třeba pojmem *mimésis*, *Darstellung* apod.? Jistě nikoli v přímé souvislosti s estetikou; estetiku chápe tak, jak je ještě zavinuta do svého filosofického původu, protože teprve v něm je možné dešifrovat její funkci. Avšak na straně druhé dekonstrukce kromě jiného ukazuje naivitu takového počínání, všech pokusů o historickou rekonstrukci počátků; její vztah k „počátkům“ je naprosto odlišný. Dekonstrukce je všechno jiné než cesta ke znovunalézání ztracené bezprostřednosti. Při určité znalosti nejrozličnějších Derridových textů lze snad říci, že Derridu zajímá všechno to, co se odehrálo mezi platónskou *mimésis* a Mallarméovým „Mimique“ (dekonstrukce je rovněž svého druhu „de-sedimentace“) – v tomto poli je situována zvláště „La double séance“ v knize *La dissémination*.

Ale: pojmy *mimésis* či „reprezentace“ jsou beznadějně vágní, chápeme-li je izolovaně, beze vztahu ke konkrétním souvislostem, v nichž vystupují.

A stejně tak není zřejmé, jakým způsobem k nim Derrida přistupuje, nemáme-li jasno o tom, co vlastně chce být jeho *dekonstrukce*.

Dodnes – úporně a tvrdošíjně – přežívá snaha vysvětlit ji především vztahem ke strukturalismu a sémiotice. Jistě, tím vším se Derrida velmi intenzivně zabýval, avšak stejně tak často se věnoval i Heideggerovi a Husserlovi. Jestliže se často vrací k problému reprezentace, lze tušit, že sémiotika či strukturalismus nejsou privilegovaným polem zájmu jeho myšlení, protože Derrida je hlouběji zakotven ve filosofické tradici, než se na první pohled zdá, a možná by vůbec nebylo přehnané tvrdit,

že z francouzských filosofů posledních padesáti let byl v nějakém smyslu nejtradičnější a že svým zájmem o dějiny filosofie měl možná – paradoxně – nejbližší k Heideggerovi. Ostatně slovo dekonstrukce samo má být rovněž i překladem heideggerovské *Destruktion*. Je důležité to vědět, protože jinak bychom mohli ztratit z očí, že Derrida myslí jako filosof i tehdy, zabývá-li se literaturou, výtvarným uměním anebo architekturou.

A i když je jistě neuvážené shrnovat několika málo slovy něco tak komplikovaného, jako je dekonstrukce, přesto není zcela nemístné tvrdit, že od začátku je to snaha *otevřít ve filosofii* (ve filosofickém „diskursu“) *místo pro jiné*. A že jednou z cest, jak se filosofické myšlení může vyrovnávat s jiným, otvírat se k němu, je zajisté zkoumání vztahu myšlení k umění.

Anebo, řečeno ještě obecněji: zkoumání vztahu textu a obrazu, pojmu a *eidos*. A zde někde pak mají své místo ty Derridovy texty, v nichž se obrací k tomu, co se nazývá *visual arts*, anebo v nichž se zabývá pojmem *reprezentace*. Ale, jak je třeba stále zdůrazňovat, jeho zájem o obrazy, literaturu a obecně umělecké díla není samoučelný. Již proto, že umění není jednoduše „jiné“ než filosofie: je to „jiné“ příslušné k filosofickému myšlení (právě proto, že umělecká teorie, estetický způsob myšlení, jsou nějak ve filosofii zavinuté čili implikované).

Což je zřejmé z toho, že umění je přítomno ve filosofické tradici právě i v pojmu *reprezentace*, který je mnohem širší.

Jedním z textů, v němž Derrida dekonstruuje pojem reprezentace, je esej „Envoi“ z knihy *Psyche* (DERRIDA 2003); jeden z motivů, který zde vystupuje do popředí, vychází z etymologie, protože je zřejmé, že zabýváme-li se *reprezentací*, není možné zůstat v hranicích latiny a z ní pocházejících jazyků: *repraesentatio*, to je také *Stellen*, *Vorstellen*, *Darstellung*, dokonce i *Gestell* (Derrida zde intenzivně čte Heideggerovo pojednání

*Die Zeit des Weltbildes*), což znamená, že „repräsentace“ je vždy již zachycena v této síti ko-existence či „ko-habítace“, kontaminace. Nelze ji uzavřít do jediného idiomu, což ale neznamená, že by slova odkazovala k něčemu, co existuje *freischwebend*, mimo tělo jakékoli řeči, nýbrž v zóně multilingvismu, který nelze ani potlačit, ani omezit, tím méně podrobit „redukci“. To ale naopak upozorňuje na zásadní místo, které má problém *překlada*, což je problém komplikovaný i proto, že „problém přeložitelnosti (...) je rovněž problém repräsentace. Je překlad z řádu repräsentace?“ (*Ibid.*, s. 112) A pokud nikoli, jak potom překlad interpretovat?

Je svět, jak se nám jeví, „překladem“ světa, jak je o sobě? Kladná odpověď, ať jakkoli obezřetně formulovaná, je pozadí klasického či tradičního pojmu repräsentace. Derridova dekonstrukce se zjevně snaží zproblematizovat právě toto pojetí, ale to také znamená, že – třebaže nikoli vždy přímo – má co říci k otázce *zjevování*. Pokud si však uvědomíme tuto souvislost, pak se v jiném než strukturalistickém či sémiotickém světle jeví i Derridovy velmi rané „pojmy“ *grammé* a *écriture*. Mimo jiné i proto, že je třeba vrátit se před ně, a to až k Derridově doktorské práci, nazvané *Le problème de la genèse dans la philosophie de Husserl*, kterou Derrida psal v letech 1953–54 (avšak vydána byla teprve v roce 1990): již zde je de-konstruován tradiční pojem re-präsentace tím, že Derrida chce ukázat „původní komplikaci počátku“, „výchozí kontaminaci jednoduchého, počátečního odchýlení, které žádná analýza není s to prezentovat, zpřítomnit v jeho jevu“ (DERRIDA 1990, VII). Protože však kontextem práce je Husserlova fenomenologie, jak je čtena v 50. letech (a ve francouzském prostředí), pak je zřejmé, že Derrida v ní – svým způsobem – podává příspěvek právě k tomu, co se ukazuje jako klíčový odkaz fenomenologie, to jest právě k již zmíněnému problému *zjevování se, fenomena-*

*lity fenoménů*. Rané dekonstruktivní intervence (ačkoliv jméno „dekonstrukce“ ještě v té době Derrida neobjevil) odkazují do tohoto problémového okruhu. A to od samého počátku. Jestliže totiž Derrida obrací svou pozornost v té době k fenoménu geneze, je to kvůli nezrušitelné „dialektice“, která se skrývá v samém pojmu geneze, jenž směřuje dva zcela protikladné významy, totiž význam počátku a současně význam dění: geneze je zrození, vynoření momentu, jenž je neodvoditelný z čehokoli, co předcházelo, a právě proto má význam počátku, ale geneze je také proces rození nesený minulostí a směřující k budoucnosti. Geneze je *farmakon avant la lettre*: jak na straně transcendence (radikální novost mimo dosavadní historii), tak na straně imanence, na straně identity i na straně alterity. Následující citát je sice dlouhý, ale shrnuje jádro Derridovy úvahy: „Má-li mít jakákoli geneze, jakýkoli vývoj, jakékoli dějiny a jakýkoli diskurs smysl, musí být tento smysl ‚vždy již‘ nějak ‚zde‘, a to od počátku, protože jinak by se stalo nepochopitelným samo vyjevování smyslu a realita dění; jistá anticipace je tedy věrným průvodcem smyslu každé geneze: každá inovace je verifikací, každé tvoření je dovršením, každé vynoření je tradice. Zastavme se na okamžik u této řady tvrzení. Hned vidíme, že bez jednoho či druhého z těchto výrazů není možné žádné lidské dění, ani pokud jde o jeho obsah, ani pokud jde o jeho význam. Invence bez verifikace by byla nepřisvojitelná; byla by to čistá akomodace; limitně vzato by vlastně nebyla ‚pro vědomí‘. Neexistuje vědomí, které by jakýkoli smysl neuchopovalo jakožto ‚mysl pro sebe‘ (příčemž toto ‚pro sebe‘ se – fenomenologicky vzato – vztahuje k transcendentálnímu, a nikoli psychologickému vědomí). Jestliže je veškerý smysl pro vědomí, a jestliže se tedy z definice nemůže stát nějak cizím ‚transcendentálnímu egu‘ resp. egu intencionálnímu, pak se ukazuje jako vždy ‚již‘ přítomný. Limitně vzato by tedy

invence bez verifikace popírala intencionalitu vědomí; byla by vynalézáním „ničeho“ anebo vynalézáním sebe sebou, což by však popřelo smysl každé invence, jímž je smysl syntetický. Paradox a podivnost transcendentální subjektivity se objevují v jádru každé invence jakožto symbolu geneze; právě díky své „syntetické“ hodnotě je dění, temporální akt, verifikátorem a jsou limitně analytické. Stejně však jako invence bez verifikace je pochopitelná pouze v mýtu vědomí bez intencionality, myšlení vytrženého ze světa a času, stejně tak verifikace bez invence je verifikací ničeho ničím, čistou tautologií, prázdnou a formální identitou, negací vědomí, světa, času, v němž se jeví každá pravda; díky „analytické“ podstatě každé verifikace, každého mínění smyslu, musí intendování odkazovat v syntetickém aktu k něčemu jinému, než je ono samo. Ve stejném smyslu lze zakoušet spojitost všeho stvoření a dovršení, vynořování a tradice. Avšak z hlediska formální logiky či absolutní logiky obsahují v sobě tyto soudy neredukovatelný spor.“ (DERRIDA 1990, s. 9–10) Zde stačí jen stručné upozornění: předpokládá-li pojem reprezentace původní prezentaci, kterou poté zdvojuje, pak Derridova úvaha o smyslu geneze ukazuje, že pro žádné „poté“ zde není místo, tedy že prezentace je totéž co re-prezentace. A že to je cosi, co je implikováno již ve fenomenologickém pojetí fenoménu, pokud je definován skrze „intencionalitu“.

Když pak čteme *Gramatologii*, chápeme, že její intence je širší než jen kritika určitého strukturalismu: *écriture* ve smyslu písma se tradičně chápe jako „reprezentace“ mluvené řeči, „označující“ jakožto sekundární vůči označovanému, avšak v průběhu dlouhé argumentace Derrida ukazuje paradox, totiž že touto „druhotností“ je *od počátku hry* poznamenáno každé „označované“. Zde pak nasazuje dekonstrukce (metafyzického) pojmu *přítomnosti* a zde je také – jakkoli i nepřímo – vyslovena radikální pochybnost ohledně fenomenologické ma-

ximy „zu den Sachen selbst“, která však legitimuje fenomenologické pojetí fenoménu.

Za povšimnutí ale stojí už samo slovo „hra“ a slovní spojení „od počátku hry“.

Čteme-li více Derridových textů, pak můžeme pozorovat, že slovo „hra“ užívá zprvu téměř neterminologicky, tedy spíše jen jako náznak, přihlášení se k určitému slovníku; jenomže postupem času je stále zřejmější, že to je přesnější odkaz k onomu prostoru, vyhrazenému pro „jiné“, „hra“ stojí tam, kde by mělo stát slovo základ a důvod čili „Grund“: „hra“ je odkaz k fundamentální nezaloženosti, a tedy k něčemu, co je pro myšlení nemyslitelné. A současně „hra“ znemožňuje rozplétání původně vždy již komplikovaného počátku resp. „de-kontaminaci“ (oddělení empirického od transcendentálního). To pak plně vyjde najevo právě v souvislosti s tematizováním daru, dávání – a tedy i (nepřímo, ale zřetelně) s (fenomenologickým) problémem „ukazování“, s tím, čemu fenomenologové říkají *problém fenomenality fenoménů*.

Zde se ale možná dostáváme k jádru věci: lze vůbec uvažovat o pojmech *Darstellung*, *mimésis*, *reprezentace* a podobných, aniž bychom si položili otázku, kde se bere ona zjevnost plné přítomnosti, kterou každá reprezentace předpokládá? A – abych předjímал – bylo by možné uvažovat o reprezentaci i tehdy, kdyby se ukázalo, že sám pojem „zjevnosti“ není samozřejmý, že k přítomnosti neredukovatelně patří nepřítomnost, což je jedna z nejčastějších „tezí“ dekonstrukce? Neznamená to, že jedním z důležitých klíčů k porozumění dekonstrukce, je spíše Husserl a jeho fenomenologie? Neboť nikoli teprve Derrida, nýbrž už sám Husserl naráží na problém: Neexistuje žádný konkrétní fenomén, v němž by přezence nebyla neodlučně propojena s nejrůznějšími formami nepřítomnosti, jak říká Rudolf Bernet

Právě tam, kde se fenomenologie domnívá nalézt cestu k „původnímu“, to jest k „věcem samým“ a jako takovým, právě tam naráží na problém své „opozděnosti“: faktické „zbloudění“ je nutným východiskem navrácení k počátkům „dění“, jehož je myšlení vždy již součástí, bude se snažit ukázat Husserl v *Krizi evropských věd*. Již samo toho nahlédnutí však vede k velmi podstatné modifikaci pojmu „repräsentace“. „Věc sama“, budou tvrdit ti, kdo na Husserla těsně navazují, se dává jen v čase, aniž je ale možné založit čas v nějaké „transcendentální subjektivitě“. „Uvnitř transcendentálního vědomí samého nelze již odlišit empirické a transcendentální: pasivní syntéza času naopak zajišťuje kontinuitu mundánního a transcendentálního. Pokud Husserl čelí dějinám, vnímá z nich pouze jejich teleologický smysl: tváří v tvář proměně, rozkladu tohoto smyslu v „empirických“ dějinách je schopen pouze údivu.“ (MARRATI-GUÉNOUN, 1998, s. 35)

Tuto blízkost k fenomenologicky kladeným problémům ukazuje ale například i Derridův zájem o známý „Původ geometrie“ – tedy o Husserlův text, jemuž věnoval jeden ze svých seminářů rovněž i Merleau-Ponty, jenž nakonec onu nerozpletitelnou komplikovanost počátku označí jako „chiasma“, ale základem tohoto jeho pojetí je právě kurs nazvaný „Husserl na hranicích fenomenologie“ z let 1959–1960. Inteligibilní je vždy již spleteno se smyslovým. Pečlivé čtení Husserla ukazuje, že dokonce i ideální bytí (jako je bytí matematické) se rozvíjí v dějinách, že nabývá svého ideálního smyslu pouze v řeči a skrze řeč; to má pro myšlení Merleau-Pontyho zásadní význam: jestliže má smysl původ ve smyslovém, není možné žádnou ideu myslet vně její tělesné dimenze; pak ale idealita sama, jakkoli zachovává svou specifickou, jakkoli je i nadále objektivní a atemporální, se musí vynořovat v dějinách. (MERLEAU-PONTY 1998, s. 6) Idealita nemůže pocházet z nějakého

světa předem ustavených významů, není situována v nějakém inteligibilním světě: její geneze stejně jako vznik nového smyslu se stávají možnými v dějinách, v nichž řeč – promluva a písmo (hra diferencí, jak se bude vyjadřovat Derrida, anebo hra neviditelné, stále rozhraničující čáry ve smyslu *grammé*, jak by také bylo možno říci) – zajišťují jak objektivitu a atemporalitu ideálního bytí, tak i jeho smyslově vnímatelný záznam; Husserl se toto vše pokouší shrnout pojmem *Stiftung*: idealita musí být produkováána *poprvé*, každá geneze smyslu vyžaduje *Stiftung*, původní založení, které je potom re-aktualizováno – avšak původní smysl jakožto evidentní se může uchovávat jen v řeči a skrze řeč. Merleau-Ponty a svým způsobem i Derrida navazují kriticky právě na tento neuralgický bod. Rozdíl mezi oběma je pouze v tom, že dekonstrukce nechce pronikat za neustále se vynořující rozpor vytvářením nových pojmů, hledáním nějaké třetí cesty, nýbrž tím, že základ jevení ukazuje v jeho ustavičném *mizení*. Vrací se k počátku proto, aby jej znovu a znovu nechávala před našima očima unikat. V jistém smyslu ji tedy jde o to, aby ukazovala neukazující se.

Jen takto, domnívá se Derrida, se lze vymknout logice implikované v pojmech prezentace a re-prezentace.

Ale právě proto je možné za jeho poslední slovo k „dávání se světu“ skrze zjevování pokládat jeho eseje o „daru“ a „dávání“, to jest jeho úvahy o zvláštní fenomenalitě daru, v němž se spojuje jeho zájem o psaní a text s jeho zaujetím fenomenologií, která od počátku chtěla být práva své maximě brát to, co se dává, jako to, co se dává. Jenže to už by byla jiná kapitola.

Namísto ní (ač nikoli namísto závěru) alespoň citát jednoho z těch, kdo Derridu nejen komentují, nýbrž i domýšlejí: „Požaduje-li Derrida, aby se respektovala tato paradoxní fenomenalita daru, vede jej přitom problematika popisu původního a neredukovatelného diferování: co jiného je to, co dává a stejným



pohybem bere, než čas sám? Dar ve své paradoxní fenomenalitě „jest“ čas sám. Klade se potom otázka: co říci o času, co říci o daru? Ukazuje se však, že tato otázka je špatně formulována, protože místo „mluvení“ ve vztahu k času a ve vztahu k daru nemůže spočívat v nějakém jednoduchém vnějším vztahu: každý akt „mluvení“ se ovšem vkládá mezi nás a věc samu, diferuje ji; ale takto ji dává, protože není dávání bez braní (...) Text, který Husserl nazýval duchovní předmětností, je duch ve smyslu fantomu, je zásadně přízračnou předmětností, směsí přítomnosti a ne-přítomnosti, která dává právě tehdy, když odmítá dávat. Text sám zadlužený nezapravitelným dluhem, který je ustaven jeho nekonečným opožďováním za tím, o čem mluví, postrádá štědrost, a přitom zadluhuje příjemce – avšak právě tímto způsobem dává. Je-li nezbytné mluvit o každé přítomnosti v rozpoznání, že žádná plná přítomnost neexistuje; je-li třeba mluvit o přízracích – to jest přimět je k mluvení, nechat je mluvit v nás –, pak proto, aby je bylo možné podržet zde, což ale znamená rovněž je ztratit, poněvadž tyto přízraky nejsou nikde jinde než ve svém unikání, a tedy je jako takové rozpoznat. Nechat unikat to, co je cele v unikání, znamená dávat si je jako takové. Je třeba, aby zbyla *stopa*.“ (SEBBAH 2001, s. 124)

Dar je to, co se ukazuje/neukazuje. A teprve odtud by bylo třeba znovu myslet i problém re-prezentace. A znovu se vrátit k tomu, zač vděčíme čáře, kterou nikdy nedokážeme zpřítomnit.

## LITERATURA

ALPERS, Svetlana, „Interpretation ohne Darstellung – oder: Das Sehen von *Las Meninas*“, in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Wolfgang KEMP (ed.), DuMont, Köln 1985. (ALPERS 1985)

AUMONT, Jacques, *Obraz*, přel. Ladislav Šerý, AMU, Praha 2005. (AUMONT 2005)

→ AUSTER, Paul, *Mr. Vertigo*, přel. Barbora Puchalská, Praha 2001.

BARTHES, Roland, *L'empire des signes*, Skira 1970. (BARTHES 1970)

– *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil 1975. (BARTHES 1975)

– *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil 1982. (BARTHES 1982)

– *Světlá komora*, přel. Miroslav Petříček, Kalligram, Bratislava 1994. (BARTHES 1994)

– „Lekce“, in: *Chvála moudrosti*, Archa, Bratislava 1994. (BARTHES 1994a)

– *Œuvres complètes I–III*, Éditions du Seuil, Paris 1993–1995. (BARTHES 1995)

– *Kritika a pravda*, přel. J. Štěpánková, Dauphin 1997. (BARTHES 1997)

– *Sade, Fourier, Loyola*, přel. Josef Fulka, Dokořán, Praha 2005. (BARTHES 2005)

– *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris 1977, přel. Čestmír Pelikán, *Fragmenty milostného diskurzu*, Pavel Mervart 2007. (BARTHES 2007)

→ S/Z, přel. Josef Fulka, Garamond, Praha 2007. (BARTHES 2007a)

– *Le plaisir du texte*, Seuil 1973; *Rozkoš z textu*, přel. Olga Špilarová, Triáda, Praha 2008; „Potešenie z textu“, in: *Rozkoš z textu*, přel. Marián Minárik, Slovenský spisovateľ, Bratislava 1994. (BARTHES 2008)

BAZIN, André, „Ontologie fotografického obrazu“, in: *Co je to fotografie*, Karel Císař (ed.), Herrmann & synové, Praha 2004. (BAZIN 2004)

– BECKETT, Samuel, *Mallone umírá*, přel. Tomáš Hrách, Argo, Praha 1977. (BECKETT 1977)

BENJAMIN, Walter, *Dílo a jeho zdroj*, Odeon, Praha 1979, přel. Věra Saudková, výbor sestavila Růžena Grebeníčková. (BENJAMIN 1979)

– *Das Passagen Werk I–II*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1983. (BENJAMIN 1983)

– *Iluminácie*, přel. Adam Bžoch, Jana Truhlářová, Kalligram, Bratislava 1999. (BENJAMIN 1999)

BERGSON, Henri, *Čas a svoboda. O bezprostředních danostech vědomí*, přel. Boris Jakovenko, Praha 1947, 1994. (BERGSON 1994)

– *Myšlení a pohyb*, přel. Josef Fulka a další, Praha 2003. (BERGSON 2003)

BOHM, David, *Wholeness and the Implicate Order*, Routledge, London – New York 2002 (1. vyd. 1980). (BOHM 2002)

BONITZER, Pascal, *Décadrages. Peinture et cinéma*, Cahiers du cinéma. Ed. de l'Etoile, Paris 1985. (BONITZER 1985)

CÉZANNE, Paul, *Čist přírodu*, Arbor Vitae, Praha 2001. (CÉZANNE 2001)

CLARK, Kenneth, *Another Part of the Wood*, Harper and Row, New York, London 1974. (CLARK 1974)

DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Minit, Paris 1967. (DERRIDA 1967)

– *L'écriture et la différence*, Ed. du Seuil, Paris 1967. (DERRIDA 1967a)

– *La dissémination*, Ed. du Seuil, Paris 1972. (DERRIDA 1972)

– *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, Paris 1987. (DERRIDA 1987)

– *Le problème de la genèse dans la philosophie de Husserl*, P.U.F., Paris 1990. (DERRIDA 1990)

– *Le toucher*, Galilée, Paris 2000. (DERRIDA 2000)

– *Násilí a metafyzika*, přel. Jiří Pechar, FILOSOFIA, Praha 2002. (DERRIDA 2002)

– *Co přinese zítřek?*, přel. Josef Fulka, Karolinum, Praha 2003. (DERRIDA 2003)

EJZENŠTEIN, Sergej M., *Kamerou, tužkou i perem*, přel. Jiří Taufer, 2. rozšířené vydání, Orbis, Praha 1961. (EJZENŠTEIN 1961)

– *Umenie mizanscény I–II*, přel. Viera Mikulášová-Škrídllová, Divadelný ústav, Bratislava 1999. (EJZENŠTEIN 1999)

FOUCAULT, Michel, *Diskurs, autor, genealogie*, přel. Petr Horák, Svoboda, Praha 1994. (FOUCAULT 1994)

– *Sen a obraznost*, přel. Jan Sokol, Dauphin, Liberec 1995.

– *Archeologie vědění*, přel. Čestmír Pelikán, Herrmann & synové, Praha 2002. (FOUCAULT 2002)

– *Slová a věci*, přel. Miroslav Marcelli, Kalligram, Bratislava 2004, 2. vydání. (FOUCAULT 2004)

GIACOMETTI, Alberto, *Moje skutečnost*, přel. Jitka Hamzová, Arbor Vitae, Praha 1998. (GIACOMETTI 1998)

HARTMAN, Geoffrey H., *Saving the Text*, John Hopkins University Press, Baltimore and London 1981. (HARTMAN 1981)

- HUSSERL, Edmund, *Karteziánské meditace*, přel. M. Bayerová, Svoboda, Praha 1968. (HUSSERL 1968)
- *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*, přel. V. Špalek a W. Hansel, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1970. (HUSSERL 1970)
- *Erfahrung und Urteil*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1985. (HUSSERL 1985)
- *Ideje k čistě fenomenologii a fenomenologické filosofii II*, přel. E. Kohák a kol., OIKOYMENH, Praha 2006. (HUSSERL 2006)
- L'image*. Textes choisis et présentés par Laurent LAVAUD, Flammarion, Paris, 1999. (LAVAUD 1999)
- IMDAHL, Max, *Gesammelte Schriften III*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1996. (IMDAHL 1996, III)
- JOHNSON, Christopher, *System and Writing in the Philosophy of Jacques Derrida*, Cambridge UP, Cambridge 1993. (JOHNSON 1993)
- KAFKA, Franz, „Při stavbě čínské zdi“, in: *Popis jednoho zápasu*, přel. Vladimír Kafka, Odeon, Praha 1968. (KAFKA 1968)
- KANDINSKY, Wassily, *Bod – linie – plocha, Triáda*, Praha 2000. (KANDINSKY 2000)
- KEMP, Wolfgang, „Obrazy rozpadu: Fotografie v tradici malebného“, in: *Co je to fotografie*, Karel Císař (ed.), Herrmann & synové, Praha 2004. (KEMP 2004)
- LYOTARD, Jean-François, *Discours, Figure*, Klincksieck, Paris 1971. (LYOTARD 1971)
- *Rozepře*, přel. Jiří Pechar, Filosofický ústav, Praha 1998. (LYOTARD 1998)
- *Putování a jiné eseje*, přel. Miroslav Petříček, Herrmann & synové, Praha 2001. (LYOTARD, 2001)
- *Návrat a jiné eseje*, přel. Ladislav Šerý a Miroslav Petříček, Herrmann & synové, Praha 2002. (LYOTARD 2002)
- MARION, Jean-Luc, *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*, třetí upravené vydání, P.U.F., 2005 (1. vyd. 1997). (MARION 2005)
- MARRATI-GUÉNOUN, Paola, *La genèse et la trace. Derrida lecteur de Husserl et Heidegger*, Phaenomenologica 146, Kluwer 1998. (MARRATI-GUÉNOUN, 1998)
- MCLUHAN, Marshall, *The Gutenberg Galaxy*, Routledge and Kegan, London 1967. (MCLUHAN 1967)
- – *Jak rozumět médiím*, přel. Miloš Calda, Odeon, Praha 1991. (MCLUHAN 1991)

- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Eloge de la philosophie*, Gallimard, Paris 1960. (MERLEAU-PONTY 1960)
- „Cézannovo pochybování“, přel. L. Kuba, in: *Orientace 2* (1970). (MERLEAU-PONTY 1970)
- *Notes de Cours sur L'Origine de la géometrie de Husserl*, P.U.F., Paris 1998. (MERLEAU-PONTY 1998)
- *Viditelné a neviditelné*, přel. Miroslav Petříček, OIKOYMENH, Praha 1998. (MERLEAU-PONTY 1998a)
- MONACO, James, *Jak čist film. Svět filmů, médií a multimédií*, přel. Tomáš Liška a Jan Valenta, Albatros, Praha 2004. (MONACO 2004)
- MONOD, Jacques, *Le hasard et la nécessité*, Ed. du Seuil, Paris 1971. (MONOD 1971)
- PADRTA, Jiří, *Kazimir Malevič a suprematismus*, Torst, Praha 1996 (PADRTA 1996)
- PENROSE, Roger, *The Emperor's New Mind*, Oxford UP, Oxford 1989. (PENROSE 1989)
- PRIBRAM, Karl H., *Mozek a mysl. Holonomní pohled na svět*, uspořádal Jiří Fiala, Vesmír, Praha 1999. (PRIBRAM 1999)
- PRIGOGINE, Ilya, *Řád z chaosu*, přel. J. Pícha, Mladá fronta, Praha 2001. (PRIGOGINE 2001) ←
- RICŤEUR, Paul, *Život, pravda, symbol*, OIKOYMENH, Praha 1993. (RICŤEUR 1993)
- ROSSET, Clément, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Minuit, Paris 1978. (ROSSET 1978)
- SEBBAH, François-David, *L'épreuve de la limite. Derrida, Henry, Levinas et la phénoménologie*, P.U.F., Paris 2001. (SEBBAH 2001)
- SHELDRAKE, Rupert, *Teorie morfické rezonance. Nová věda o životě*, Elfa, Praha 2002. (SHELDRAKE 2002) ←
- STIFTER, Adalbert, *Z kroniky našeho rodu*, přel. Ladislav Heger, Praha 1959. (STIFTER 1959) ←
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Werkausgabe*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1984.
- *Filosofická zkoumání*, přel. J. Pechar, Filosofia, Praha 1998. (WITTGENSTEIN 1998)
- WOOLFOVÁ, Virginia, *Paní Dallowayová*, přel. Vlasta Dvořáčková, Odeon, Praha 1975. (WOOLFOVÁ 1975) ↗

## OBSAH

I .....	7
Obraz a jazyk .....	7
Medium is message .....	12
Obrazovost obrazu .....	14
II .....	18
Stav čili proces .....	21
Ilustrace ilustruje ilustraci .....	27
III .....	32
Rám .....	36
IV .....	40
Filosofie: zkusný úvod .....	41
Myšlení a umění .....	48
Experiment s barvou .....	55
Myšlení diferencí barvou .....	57
V .....	66
Konkrétní pojmy .....	66
Jaký tvar má svět? .....	71
VI .....	80
Čára: rozdělení a spojení .....	80
Princip čáry .....	87
Začátky .....	94
Rám .....	100
Hranice a pohraničí .....	103
Horizont: celek a část .....	111
Svět jako analogon obrazu .....	118
Derrida: gramatologický grafismus .....	120
Čára: hranice a tah .....	122
Svět jako analogon obrazu .....	125

VII .....	127
Hranice a <i>mathesis singularis</i> : příklad Rolanda Barthesa .....	127
K hranici jistého sémiotického modelu: exkurs do textů Rolanda Barthesa o obrazech a výtvarném umění .....	142
Čára versus sémiotika .....	148
Fotografie: za hranicemi sémiotiky a co tam Roland Barthes spatřil .....	151
Michel Foucault: <i>écriture</i> .....	158
Text, <i>écriture</i> : ztělesnění smyslu .....	166
Znovu věda jedinečného .....	172
Návrat k vědě jedinečného .....	183
Jacques Derrida: nemožná reprezentace .....	187
Literatura .....	198

## MYŠLENÍ OBRAZEM

*Průvodce současným filosofickým  
myšlením pro středně nepokročilé*

Napsal Miroslav Petříček.

Fotografie Taťána Petříčková.

Obálka Libor Hofman.

Sazba zhotovena

v programu T<sub>E</sub>X.

Vydalo nakladatelství

Herrmann & synové

jako svou 118. publikaci

v Praze roku 2009.

Vydání první.

