

Co je nového
ve filozofii

Miroslav
Petříček

Pocit

Slovo „nerepresentovatelné“ neznamená, že to, co se prezentuje, nedává žádný smysl, že k němu řeč či text nejsou otevřeny anebo že mu prostřednictvím diskurzu (v nejširším slova smyslu) nejsme vystaveni. Znamená, že to, co se tímto způsobem dává, není možné reprezentovat v hotových schématech či horizontech porozumění a že jde naopak o cosi, co se tomuto způsobu rozpoznávání vzpírá, protože je nesouměřitelné s pojmy, jež máme k dispozici (tak např. „non-identické“ Theodora W. Adorna); objevuje se ještě dřív než otázka (jak to formuluje například Dieter Mersch) a není možné zasadit je jako moment velkých vyprávění, která skrytě zaujímají pozici metafyzického garanta významu a která organizovala naše vědění. Místem takové prezentace však mohou být trhliny v diskurzu – anebo pocit. Co se takto prezentuje, se dává myšlení jen potud, cítíme-li současně gesto ustupování; víme tedy, že jde o vztah přes nepřekročitelnou hranici.

Na jedné straně je tedy pole vědění, jemuž dominuje problém poznávání, tzn. reprezentace. A na druhé straně: ukazuje se, že toto pole není stejnorodé, nýbrž heterogenní, je tu diskurz a to, co se mu vzpírá, co se vzpírá významu jakožto diskurzivnímu významu a vůbec poznávání skrze signifikaci, protože řád signifikace je ve službě reprezentace. Jestliže ústředním pojmem v poli, v němž dominuje vědění jako poznávání, je „pravda“, pak v poli, v němž současně je současně s vůlí vědět přítomna i rezistence vůči signifikaci, se objevuje jiný *mysl smyslu*, který teď stojí proti obecnosti diskurzivních pravd. Jestliže pravda je to, k čemu lze metodicky dospět v řádu reprezentace (metoda znamená, že postupujeme podle určitých pravidel, že hypotézy ověřujeme experimentem atd.), pak na druhé straně se objevuje cosi jako *odpovědnost za smysl*. A to

není situace poznávání, nýbrž situace etická. Řečeno s Lyotardem: to, co se prezentuje, nelze interpretovat (řád diskurzu), nýbrž je třeba o tom svědčit a hledat na to novou odpověď. Což platí jak o události, tak i o čtení filozofických textů, ale vlastně o každé „větě“, s níž se setkávám, vnímám-li ji jako událost.

Když se Lyotard sám vrací k tomu, jak pokřtil naši dobu jako postmoderní, říká:

„V *Postmoderní situaci*, jež je Zprávou, kterou jsem před pár desítkami let napsal pro jistou instituci v Québecu, jsem se pokusil pochopit a zaslechnout událost. Nastavit ucho události je však věc mimořádně nesnadná. Událost není to, co se nachází na prvních stránkách novin. Je to cosi, co se přihází, co přichází tak, že vychází z nicoty. A jako taková, jako toto cosi, není ještě ničím: nelze ji charakterizovat ani pojmenovat. Nejsme na ni připraveni, nemáme čím ji přijmout a neumíme ji umístit do systému významů, není s čím ji identifikovat. Přesto však přicházeli, znamená to, že se dotýká nějakého ‚povrchu‘, do něhož zaznamenává svou stopu: vědomí, nevědomí, individuální, či kolektivní. Možná je dokonce třeba vynalézt tento povrch, aby se mohla zaznamenat. Stopa, kterou zůstává, není pochopitelná hned. Je to podivná stopa, stopa čehosi podivného, jež vyčkává na svou identifikaci, zatímco událost již minula. Právě proto je ale nesnadné ‚propůjčit ucho‘ události: událost zde již není dřív, než víme, *čím* byla.“²⁷ (Překlad M. P.)

²⁷ LYOTARD, Jean-François. „L'inaudible“. In *Textes dispersés I: esthétique et théorie de l'art / Miscellaneous Texts I: Aesthetics and Theory of Art. Ecrits sur l'art contemporain et les artistes I*. Leuven: Leuven University Press, 2012, s. 200.

Ale uznání této heterogenity je současně uznání nesouměřitelnosti (protože nestejnorodosti). To není diference ve významu strukturalismu (termíny se vymezují vzájemnými opozicemi v rámci jediného, jim všem společného pole, ať už je jím jazyk, či obecně určitá kultura), nýbrž je to diference jakožto neprezentovatelná jedinečnost (a to je cosi, co lze chápat téměř jako synonymum *smyslu*). Smysl je pak v diskurzu „tematizován“ jako „odsouvání“, odkazuje k němu „elipsa“, je možné jej chápat jako „tajemství“. Diference nemá „význam“ (to opět v pozdějších textech implikuje pojem *différend*). Takto se v poli jiného myšlení ocitá v ústřední pozici i pojem *události*. Ale i zájem o cosi, co filozofie až dotud nechávala stranou: o pocit. Lyotardovi pak tato souvislost dokonce umožňuje vymezit, co je to *postmoderna*, a přivádí filozofii do blízkosti umělecké tvorby a umělecké zkušenosti. Sám také říká, že postmoderní je to, co v moderním naznačuje neprezentovatelné v prezentaci samotné; to, co se vzpírá útěše dobrých forem, konsenzu vkusu, který by dovolil společně zakoušet nostalgickou touhu po nemožném; to, co zkoumá nové prezentace nikoli proto, aby se z nich čerpalo potěšení, ale aby se lépe vycitovalo, že existuje neprezentovatelné.

„Postmoderní umělec, postmoderní spisovatel, je v situaci filozofa: text, který píše, dílo, které vytváří, se neřídí v zásadě pravidly už stanovenými a nemůže být posuzován tím, čemu Kant říká soud určující, tak že na tento text, na toto dílo, budou aplikovány známé kategorie. Tato pravidla a tyto kategorie jsou tím, co dílo nebo text hledá. Umělec a spisovatel pracují tedy bez pravidel, a to proto, aby ex post byla stanovena pravidla toho, co *bude vytvořeno*. Tím je dáno, že dílo a text budou mít rysy události, a také to, že přicházejí pro svého autora příliš pozdě,

nebo, což je totéž, že jejich realizace začíná vždycky příliš brzy.“²⁸

A Lyotard rovněž a právě proto připisuje zásadní význam onomu vztahu ke světu, kterým je pocítování jako elementární forma vnímání. Což je další, nepřeslechnutelný signál něčeho nového: vychází-li myšlení z *pocitu*, je to zcela jistě něco jiného, než vychází-li z jistoty; je to proměna moderního myšlení (Descartes a věda, evidence a teorie poznání ještě i ve striktně chápané fenomenologii) v nějaké *jiné*.

Nejen Lyotard, nýbrž i mnozí jiní v četných knihách či esejích konstatují podezřelý přechod moderní doby ke kultuře a estetice, což je charakteristika času, který se obrací k minulému, k času reflexe, k času sovy, která vzlétá až za soumraku, tedy doby bytostně „nezanícené“, jak by řekl Kierkegaard, uzavřené do sebe, neboť kultura v takové době znamená dominanci muzeálnosti nad tvořivostí a otevřeností. „Kultura spočívá v rozhánění toho, co v bytí těla, individuálního i kolektivního, zbylo z osudovosti, bolesti a konečnosti. Je to estetika bez těla, předstíraná skrze zmírněná a filtrovaná *aisthéta*.“²⁹ Dovolávání se pocitu proti estetice, která se stala kulturou, proti myšlení, které se zabývá pouze tím, co již bylo socializováno, tedy dovolávání se před-predikativní zkušenosti (zhruba řečeno: té, která předchází jazykové artikulaci, jejímž základem je přisuzování něčeho něčemu), lze proto chápat rovněž jako cestu k zapomenutým pramenům *estetiky* a tato cesta může započít úvahou o protikladu *estetiky* a filozofie, který

²⁸ LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu*. Praha: Filosofia, 1993, s. 28.

²⁹ LYOTARD, Jean-François. *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann a synové, 2002, s. 192.

je charakteristický pro samo ustavení „estetiky“ jako samostatné disciplíny: filozofie je určování prostřednictvím pojmů – podmínky vkusu nelze určit v pojmech (nemá-li vkus, resp. umění pouze reprodukovat pravidla obecného vkusu a umění být podřízeno obecně uznávaným pravidlům). Tedy: sotva se estetika zrodila, popřela naději racionalistické filozofie na shrnutí veškeré zkušenosti do jediného, jednotného systému. Krása nějaké formy je pro rozumné vědomí záhadou. Ale že člověk může být smyslově zasažen „přítomností“ nějaké „věci“, kterou nelze smysly vyjádřit v žádné formě, to je tajemství, které je pro logické uvažování nepřijatelné. To, co tuto jednotu rozvrací, je to, co se nazývá *pocitem vznešeného*.⁵⁰ Neboť je to počitek/pocit, který přesahuje naše smyslové vnímání, aniž proto přestává být pocitem. Proto má umění důležitou roli korektivu: má *svědčit* o tom, že smyslové vnímání je něčím přesahováno a že to, co je přesahuje, nedokáže systém racionálních pojmů, kognitivní diskurzivita, pojmenovat, ač je to cosi, co je nezpochybnitelně (nějak) přítomné, co o sobě nějak (nezpochybnitelným způsobem) dalo/dává vědět. Odtud důležité poučení: počitek/pocit nelze redukovat na způsob poznávání, resp. podřazovat jej pod kognitivní funkci.

Pocit je však – blíže pozorováno – *pohnutí*.

Zde je možné vložit vysvětlující exkurz. Jean-Luc Nancy je rovněž autorem stručné analýzy právě toho, co se označuje jako „pohnutí“, a to v článku, který se dovolává nejen francouzštiny, nýbrž i němčiny. Článek se jmenuje jednoduše „Rühren,

⁵⁰ LYOTARD, Jean-François. *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann a synové, 2002, s. 192 a 196.

Berühren, Aufruhr“⁵¹. Slova (obtížně přeložitelná, nicméně v našem kontextu snad: pohnutí, dotýkání, vzepětí – *uprising* –, v němčině ale společný kořen „ruhr“ naznačuje jejich větší blízkost) vlastně nějak označují *e-motio*, což je ale důležité v souvislosti s „Berührung“: dotýkání, v angličtině *touch*, *tact*, *contact*. Spojíme-li toto vše s Lyotardem, pak je ono unifikání z (re)prezentace, tj. vztah přes diferenci, možné popsat právě jako dotýkání, dotek. Nancy však vidí i další aspekt: dotek *uvádí do pohybu*, třeba i velmi nepatrně, dotek je cosi jako přiblížení a oddálení současně (dotýkám se sebe sama i ne-sebe). Nancy jde až tak daleko, že tento fenomén zkoumá „geneticky“: dítě v lůně, dítě, které saje (první dotek ve vlastním smyslu), tedy oddělení je podmínkou možnosti dotýkání, teprve teď je možné cosi jako „rühren“, protože pouze oddělené tělo je schopno dotýkat se; což je ale současně přesahování sebe (přesah přes „bytí v sobě“). Další poučení: kontakt neruší separaci; a zadruhé: primární schopnost existující bytosti je schopnost být afikován (*dynamis tou pathein*). Lidská existence je primárně tato *otevřenost*, vystavenost pro *afekce* (naproti tomu metafyzika vycházela z předpokladu původní jednoty, která byla ztracena).

Mé celé bytí je „kontakt“, „stýkání“, dotýkání jak ve smyslu dotýkat se, tak ve smyslu být dotýkán, být dotčen. Jak říká Nancy: existování je *ex-peau-sition*, kůže, do které se vepisují afekce, je znakem naší vystavenosti, naší *ex-pozice* do vnějšku. Kdybychom do tohoto kontextu zasadili pojem duše, bylo by třeba říci: duše, která cítí, je sama pocitováním, cítí, že cítí. To jsme ale mimo model re-prezentace, protože *motion* je totéž co

⁵¹ NANCY, Jean-Luc. „Rühren, Berühren, Aufruhr“. In *SubStance, Plus d'un toucher: Touching Worlds*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011, roč. 40, č. 3, s. 10–17.

emotion, nelze oddělovat vztah od toho, co se k sobě vztahuje. Proto Nancy spíše mluví o vibraci a oscilaci – ale právě toto je to, co označuje slovo „já“.

„To, co nazýváme ‚duší‘, se neliší od vzrušení a receptivity pro pohyb a pohnutí (*emotion*). Duše je tělo, které je dotýkané, které vibruje, přijímá a odpovídá. Jejím odpovědí je sdílení doteku, probuzení pro dotek. Duše *rührt sich auf*, tj. vzpírá se uzavření, vzpírá se smrti.“⁹² (Překlad M. P.)

Nancyho úvahu lze číst jako „navázání“ na Lyotarda a jeho esej „Anima minima“. Esej, který říká: *anima*, tento subjekt-tělo, existuje pouze v pohnutí, a kdyby jí nic nepohnulo, byla by neživá. *Anima*, řečeno jinak, je existování jakožto vystavenost, *ex-positio*. To říká Lyotard téměř doslova, když píše:

„*Anima* existuje jen v pohnutí. Příjemný nebo nechutný počitek tak *animě* oznamuje, že kdyby jí nic nepohnulo, vůbec by nebyla, byla by neživá. Duše je pouze upozornění na možnost pohnutí a bez patřičné pohnutky, bez zvuku, barvy či vůně, bez vzrušení smyslové události, nijak nereaguje. Duše nedochází k pohnutí sama od sebe, musí jí k tomu povzbudit něco, zvenčí. ... Existovat znamená být z nicoty bez pohnutí probuzen nějakým smyslově vnímatelným zásvětím ... Počitek se vloupává do netečného bytí ... To, čemu říkáme život, vzchází z násilí ... *Anima* existuje jen z donucení ... Zvuk, vůně či barva ožívují v neutrálním kontinuu horký tep pocitu.“⁹³

⁹² NANCY, Jean-Luc. „Rühren, Berühren, Aufruhr“. In *SubStance, Plus d'un toucher: Touching Worlds*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2011, roč. 40, č. 3, s. 16.

⁹³ LYOTARD, Jean-François. *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann a synové, 2002, s. 198.

„*Aisthétón* je jistá událost; duše existuje jen tehdy, pokud ji stimuluje; jakmile jí chybí, rozpouští se v nicotě bezduchého.“⁹⁴

Klasický pojem subjektu, zejména v novověké filozofii po Kantovi, je spjat s paradigmatem reflexe; primární je reflexivní vztah k sobě, evidence subjektu pak garantuje evidenci jeho výkonů; Husserlova fenomenologie je v tomto ohledu vyvrcholením této (metafyzické) tradice, která spočívá na evidenci obsahů vědomí (jevů) nazíraných ve fenomenologickém postoji (nic než to, co se samo dává jako obsah prožívání). Je vyvrcholením, protože jejím základem je jak paradigma reflexe, tak paradigma *vidění* (s ním spjaté pojetí evidence). Za hranicí metafyziky jsou již akcenty jinde: jak Lyotard, tak Nancy se od vidění vracejí k vnímání a od vnímání k *aisthésis*, jejímž paradigmatickým případem není vidění, nýbrž dotýkání, *pohnutí* (odtud pak i význam pocitu, pocitování) – nikoli aktivita pohledu, nýbrž ambivalence (aktivita stejně jako pasivita, oscilace mezi obojím, jedno v druhém), *e-motion*; „subjekt“ existuje pouze v pohnutí, je to cosi jako duše-tělo, avšak duše-tělo pouze jako *živé*, otevřené pro přijímání afekcí (odtud odpovídání, odpovědnost). Což vše je význačný znak *konečnosti* lidské existence, myšlení po metafyzice.

Ale potom je rovněž třeba říci: smysl není žádná danost, nýbrž cosi, co vyžaduje aktivní převzetí. Smysl není nic, co můžeme mít.

⁹⁴ LYOTARD, Jean-François. *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann a synové, 2002, s. 200.

přes překážky, které stojí v cestě zraku, je nějak všude, naslouchání je současné s událostí zvuku, která přichází, doléhá, atakuje – protože ucho nemá víčko –, která prostupuje celým tělem atd.); proto je mnohost smyslů, jak říká Nancy, *singulární plurál*. Singulární plurál smyslů je artikulován jakožto ne-totalizovatelný.

Liotard se ocitá u tohoto základu, avšak přichází k němu tak, že od estetiky jako filozofické disciplíny sestupuje k jejím základům – rovněž k *aisthésis*. Jakkoli jsou však východiska odlišná (u Lyotarda je to vizualita, sestup pod „viditelné“, inspirace výtvarným uměním, snaha konfrontovat duši, která souhlasí se zdáním, proti duši, která „celá roztrěsená ožívá zjevením“⁸⁸), na konci se Nancy a Lyotard v mnohém shodují. Například právě tam, kde jeden i druhý mluví o „duši“ (vlastně o duši-těle-životě). Duše, jak o ní mluví Lyotard, vlastně není nic jiného než popis bytosti, která je odevzdána svému existování, tj. otevřenosti k tomu, co přichází, je to popis života, který je právě tak aktivitou jako pasivitou.

Viz závěr Lyotardovy eseje „Anima minima“:

„Duše probuzená do *bytí* skrze smyslové vnímání jistě nezná svou minulost v tom smyslu, v němž se myšlení chápe nějakého dřívějšího předmětu, aby jej učinilo znovu aktuálním ... to, co se děje, přichází v podobě návratu. Právě proto každé gesto vždy vyvolává nostalgii a současně motivuje anamnézu.“⁸⁹

⁸⁸ NANCY, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris: Éditions Galilée, 2002.

⁸⁹ LYOTARD, Jean-François. *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann a synové, 2002, s. 204.

Medialita médií

Na prahu 21. století, tedy v době, které ve stále větší míře vládnou informační technologie, se může zdát, že jí nemůže být nic tak vzdáleného jako úvahy o pocíťování, duši (jakkoli minimální) a existování jako vystavenosti smyslu. Jako by již byla za hranicí metafyziky mnohem dále, než kam je současná filozofie vůbec schopna dohlédnout. A to tím spíše, že myšlení se teď velice často obrací k pojmu média a k samotné mediálnosti médií. Pozornější pohled však může odhalit, že právě i pojem média, jakkoli třeba z opačné strany, velice dobře osvětluje tvrzení, které říká, že smysl není nic, co bychom mohli mít či vlastnit. Pokud totiž v počátcích současného myšlení hraje důležitou roli napřed obrat k jazyku a poté obrat k textu a intertextualitě a pokud se slovem text napříště míní otevřené pole „dění smyslu“, místo produkce, pak cosi analogického formuluje teorie médií v okamžiku, kdy se vzdává představy média jako neutrálního prostředku, jenž je podřízen účelům toho, kdo s ním zachází, a kdy pojem média radikálně koriguje: médium není pasivní nosič informací, nýbrž cosi, co aktivně působí na způsob, jímž kultura přijímá, produkuje, zpracovává, uchovává a šíří informace, což ale znamená, že kultura je sama rovněž zrcadlem daných kulturních technik. Což je tvrzení, které je v době počítačů a sociálních sítí sotva třeba nějak podrobněji dokládat.

„... složitější umělecká struktura, vytvářená z jazykového materiálu, umožňuje předávat takový objem informací, který není možné předávat prostředky elementární jazykové struktury ve vlastním smyslu. Tím, že převyprávíme báseň v běžné řeči, rozrušujeme její strukturu,

a následkem toho nepředáváme příjemci takový objem informací, jaký obsahovala.“⁴⁰ (Překlad M. P.)

Právě v době, která obrátila naši pozornost k médiím, bylo však možné jasně zformulovat i jejich základní paradox: média sdělují, umožňují dorozumívat se, dokonce vnímat – a při tom všem velmi diskrétně ustupují do pozadí, jsou neviditelná, takže velmi snadno podléháme iluzi, že se přímo vztahujeme k realitě a setkání s ní média pouze nějak otevírají. A nevidíme dvojnásobnost, která je v tomto přesvědčení skryta: média jsou uprostřed, ale zastírají, že tato pozice implikuje distanci, či ještě lépe řečeno derridovské diferování: nejen rozlišování jako podmínka možnosti artikulace, ale stejně tak i odkládání definitivní artikulovanosti na později.

„Média jsou rozlišení, která nastolují rozdíl. Kde jsou média, tam musí být i distance. Média představují herní prostor možných formací.“⁴¹

Neviditelnost média vede k tomu, že si nejsme vědomi, do jaké míry je nejrůznějšími způsoby (nejen kulturně) „zprostředkováno“ nejen naše vědění o světě, ale i samo naše vnímání. A snad právě proto by bylo možné posledních několik desetiletí popsat také jako postupné zviditelňování média, které se stalo objektem zkoumání, počínaje již známým Nietzscheovým výrokem o tom, že na našich myšlenkách pracují nástroje, jimiž píšeme, přes Harolda Innise, který obrátil pozornost k materiálním podmínkám komunikace a ke vztahu mezi

⁴⁰ LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Struktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990, s. 35.

⁴¹ TOLEN, George Christoph. „Medium“. In *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia, 2016, s. 47.

médiem a mocí, či Marshalla McLuhana (*medium is message*) až k Vilému Flusserovi, který vytvořil pojem telematická společnost, Paulu Viriliovu a Friedrichu A. Kittlerovi (systémy záznamu) a nakonec až k filozoficky orientované mediální vědě (*Medienwissenschaft*) Lorenze Engella, Sybilly Krämer a Dietera Mersche.

Poněkud paradoxním, avšak naprosto konsekventním vyústěním tohoto postupného zviditelňování médií je „negativní teorie média“ Dietera Mersche, která přes propast staletí vlastně navazuje na Aristotelův postřeh: to, co vnímání umožňuje (právě „medium“, to diafánés, doslova: to, co je průhledné, průhlednost), je samo nevnímání. Nevidíme světlo, které nám umožňuje vidět věci kolem nás, nevnímáme vlnění, díky kterému slyšíme tóny či slova.

Zcela obecně je tedy médium cosi jako „střed“ (prostředek), cosi jako meziprostor, skrze který může dospět do svého jevu to, co se nám ukazuje a co je pak možné diskurzivně reprezentovat (označovat, klasifikovat, organizovat, analyzovat atd.). Odtud teoretický problém, který Dieter Mersch ve svém úvodu do teorie médií formuluje následujícím způsobem: jestliže vše, co jest, co je nám nějak dáno, je dáno v médiích a skrze média, je nasnadě otázka, jak je potom dáno samo médium? Jak o něm víme, co k němu ukazuje? Odpověď, která má v současné filozofii sice různé podoby, ale v zásadě stejný základ: indexikální znaky v nejširším významu tohoto slova, tedy např. to, co Derrida chápe jako stopu, ale do jisté míry i to, čím je u Lyotarda pocit a s čím bychom mohli spojit i Nancyho pojetí smyslu: význam smysl nevyčerpává, ale dotýká se jej. V případě média to znamená: můžeme je zahlédnout např. tehdy, pokud k sobě samo obrátí pozornost svou dysfunkcí, anebo jako trhliny či nečekané synkopy v textu, odkazující k ne-myšlenému a ne-reprezentovatelnému, anebo skrze intervence do jeho fungování.

Do této souvislosti by pak patřil i Vilém Flusser (fotografování *protiřecící* tomu, jak je fotoaparát naprogramován). A ovšem: umělecká praxe jako tvorba různých mediálních paradoxů.

„Svoboda je strategie, jak podřídit náhodu a nutnost lidskému záměru. Svoboda je hra proti aparátu... [Experimentující fotografové] se vědomě snaží vytvářet nepředvídané informace ... Vědí, že hrají proti aparátu.“⁴²

Média prostředkují, aniž jsou s to zprostředkovat sebe samé. To je důležitý poukaz: média primárně není možné chápat jako objekty (jako nástroje záznamu či reprodukce, jak je tomu v klasické teorii, stejně jako u Friedricha Kittlera), protože prvořadá je sama „mediálnost“ médií. Slovy Dietera Mersche:

„Mediálnost se ukazuje jako ona neurčitost, již lze zpřístupnit jedině neustále novým skicováním a jejíž obrysy se rodí především v performancích, jež jdou napříč, v přerušeních, jež přicházejí ze strany, zasahují do struktur a odhalují skoky a rozpory, aby se tak dostaly k paradoxu mediálna, k jeho mizení ve zjevování, prostřednictvím mediálních paradoxů ..., které prolamují zdánlivou imanenci mediálna.“⁴³ (Překlad M. P.)

Negativní teorie médií je reakcí právě na zmíněné „negativní“ způsoby vztahování se k „prostředkům“; které spočívají, jak říká Dieter Mersch, na *strategiích difference*, tedy na překračování hranice média (usilujícího o to, aby byl jeho vnějšek

⁴² FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Praha: Fra, 2013, s. 72.

⁴³ MERSCH, Dieter. *Medientheorien. Zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 2006, s. 224.

nemyslitelný), na vymaňování mediálnosti samé z její uzavřenosti v imanenci média; média, jak doporučoval již Walter Benjamin, je třeba „hladit proti srsti“. Právě proto je privilegovaným modelem současné teorie mediálnosti umělecká praxe⁴⁴ jako specifický způsob zpřítomňování toho, co přítomnost toho či onoho umožňuje, aniž se samo kdy prezentuje, jako způsob indukování pozornosti.

V knize *Ereignis und Aura* (Událost a aura) toto vše Dieter Mersch propojuje s pojmem „aura“, jak jej vymezuje Benjaminova estetika; aura, která je „jedinečným zjevením dálky, byť by byla sebebližší“, je tedy současně setkáním i loučením s tím, s čím se setkáváme; stává se viditelnou v okamžiku svého mizení. Avšak aura je rovněž stopou, třebaže takovou, že to, čeho je stopou, se nás samo zmocňuje. Právě to je však ona rovina *aisthesis*, kterou má na mysli Lyotard: vnímání je nejprve *událostí*, setkáním s něčím „vně mne“, které je schopno prolomit dosud spolehlivá významová schémata: „můj pohled *nesměřuje* k něčemu, nýbrž je zasažen *jiným* ... jde o událost, která předchází významům“⁴⁵ (překlad M. P.). Oběma směry otevřený pohled označuje stav, který je již ztracen, očekávání, že pohled bude opětován, vychází naprázdno. A oba body, tj. důraz na uměleckou praxi a důraz na jiný pojem přítomnosti, se spojují v pojmu *performativity*. Pro Derridovy texty, stejně jako pro různé jiné způsoby intervence do schematizovaných způsobů vnímání či označování, platí, že tím, co říkají, něco ukazují, aniž to, co ukazují, je totožné s významem řečeného.

„Negativní teorie médií“ tedy na jedné straně sestupuje až k „auratickému základu vnímání“, které se setkává s „jiným“,

⁴⁴ Od Lichtensteinových obrazů, zviditelňujících bodový rastr komiksových obrázků, přes experimentující videoart až k estetickému využívání digitálních chyb (glitch art).

⁴⁵ MERSCH, Dieter. *Ereignis und Aura*. Berlin: Suhrkamp, 2002, s. 28.

jež je však, jakožto cosi singulárního, zcela bez lokalizace, a takto na straně druhé zpřístupňuje cosi, co se vymyká mému „mohu“, tedy sám fakt, že „(něco) jest“. Jinak řečeno: je vstupem do zcela originálního, „problémového“ pole – pole „posthermeneutiky“. Posthermeneutika, která obrací pozornost k tomu, co je ve znacích neznakového a co je neredukovatelné na kodifikované procesy označování, má již svým východiskem nikoli rozumění jakožto zasazování do pohybu tradice, nýbrž přiházení se události. Dieter Mersch jako *příklad par excellence* využívá dadaismus, a to jak tvorbu, tak manifesty, jako svého druhu performativní akty: dada představuje radikální sebe-zrušení (umění) – odpírání jakéhokoli smyslu, a to v médiu paradoxu. *Aisthesis* odkazuje k „materialitě“, protože právě ta je tím, co rezistuje a uniká; právě proto je tento moment v tradiční reflexi na umění eliminován; takto ale vzniká paradoxní situace: máme-li moci setkat se s uměleckým (stejně jako jakýmkoli jiným) znakem, musí být *vnímatelný*, a právě to je odsunuto stranou. Materialita je takto to, co je vzhledem k umění jiné. Intervence do uzavřených, zdánlivě imanentních struktur jakožto odkazující k tomuto „jinému“ je současně odkazem k tomu, že to, s čím se takto setkáváme, co vychází najevo, třebaže vzápětí zmizí, je cosi, co nese jakýkoli vztah k čemukoli: vztahujeme-li se totiž k něčemu, pak je tento vztah nesen právě oním „že (něco) jest“ – a jen proto se můžeme ptát, „co“ jest to, k čemu se vztahujeme a co identifikujeme, poznáváme. V tomto smyslu je rovina *aisthesis* rovina ontologická, která předchází rovině poznávání, epistemologii. Paradox (který je v základech paradoxu mediálnosti) spočívá v tom, že ono „že jest“, které nese vztah k tomu, co jest, samo nemůže být v tomto vztahu nikdy zahrnuto.

Pozoruhodné na této úvaze je, že vlastně není ničím více než rozvinutím výchozí „negativní teorie médií“, jejího „ontologického základu“. Ten však umožňuje překračovat ji (na druhé

straně) až tam, kde stojí po boku pozdního Derridy či Levina-se. I toto překročení je implikované v Merschově „příkladu“ dadaismu, v sebezrušení reprezentace něčeho jako něčeho. Ono „vyloučené“, prezentující se v médiu paradoxu, lze zahlédnout pouze v mezerách či trhlinách „symbolična“ (které chce gadamerovská hermeneutika univerzalizovat); tyto mezery jsou však dílem náhody, *Zu-fall*; to, k čemu se takto obrací (je obrácena) pozornost, je „toto zde“, to, „že“ toto zde „jest“ a že to je „toto zde“: jedinečnost, nenahraditelnost, nesměnitelnost jakožto dávající se ve své přítomnosti, avšak současně z ní jakožto cosi ne-identifikovatelné (ono cosi, co vnímáme, aniž jsme schopni plně je zdomácnit tím, že je připodobníme něčemu jinému) unikající.

„Náhoda a přítomnost jsou korelativní, protože obojí vylučuje volbu, tj. rovněž rozhodování, hodnocení, hierarchizaci. Takto se vysvětluje *etický* projekt dadaismu. Neboť náhoda manifestuje momenty *neopakovatelné singularity*. Je bez záměru, přichází bez předchozí úmluvy a nezávisle na tom, je-li vítána, či chtěna. Takto princip náhody, který se vzpírá principu smyslu, významu a vyložitelnosti, otevírá cestu k asketičnosti non-výrazu. Odkazuje pouze k vynoření onoho, že *ex-sistence* samé. Neboť na náhodě není relevantní to, co vyjevuje anebo nabízí, nýbrž pouze to, že *jest*. Znamená darování daru.“⁴⁶ (Překlad M. P.)

Protiklad intencionality (záměrnosti) a performativity je neredukovatelný, a proto neopakovatelnost, jedinečnost aktu

⁴⁶ MERSCH, Dieter. *Posthermeneutik*. Berlin: Akademie Verlag, 2010, s. 36.

(provedení) je momentem každého „označování“, jakkoli se označování vzpírá, odpírá se významu. Ale právě v tom spočívá reflexivní potenciál performativního umění: třebaže nevyslovuje, přesto ukazuje nekalkulovatelné, vzdorující, unikající.

Klasická filozofická reflexe není s to reflektovat to, co musí předpokládat, aby její postup nebudil pochybnosti. Performativita umění těmto předpokladům, které jsou současně podmínkami možnosti, umožňuje, aby se ukázaly, třebaže jen v tom, jak vzdorují svému ukázání, jak unikají z jevu.

Poznámka ke konci

Proč číst filozofické knihy? Nikoli kvůli tomu, abychom se nějak poučili z toho, co říkají, a rozšířili své znalosti, nýbrž proto, aby nám dávaly smysl. Stává se to jen zřídka, protože se musí setkat se zkušeností svého čtenáře a s jeho přítomností, aby je mohl kontra-aktualizovat (jak by řekl Gilles Deleuze), ale stojí to za to. Ale bez toho, že bychom je četli, se to nestane. Pokud k tomu dojde, mohou se stát novým smyslovým orgánem, který otevírá cestu k jinému vztahu ke světu. Neboť, jak je třeba stále opakovat, myslíme jen tehdy, jsme-li k tomu donuceni.

Pro vysvětlení této záhadné věty bychom se mohli obrátit ke Camusově knize o revoltujícím člověku, což je člověk, který celý život dostával rozkazy a náhle usoudí, že ten další je už nepřijatelný; má prostě pocit, že už toho bylo dost. A že tento pocit nebyl až tak výjimečný, dokládá Jan Hanč, který konstatuje: „Aniž bych mohl říci proč, domnívám se, že to takhle dál nemůže jít. Mám bezpochyby pravdu. Ale jde to.“⁴⁷

Hranice je třeba překračovat, víme-li proč a není-li zbylí.

Miroslav Petříček

Co je nového ve filozofii

A:
T:
T:
St:
A:
Zl:
R:
D:
Ja:
K:
Pa:

Vydala: Nová beseda, z. s.

Redakce: Františka Jirousová, Andrea Slováková

Jazykové korektury: Jan Mazanec

Faktografická redakce: Klára Lang

Produkce: Anna Štičková

Rejstřík: Miroslav Petříček, Lubica Slováková

Grafická úprava: Belavenir

Sazba: Ludmila Nováková

Fotografie: Karel Cudlín

Tisk: Těšínské papírny

1. vydání

Praha 2018

ISBN 978-80-906751-8-6

www.novabeseda.cz

