

prospěch (jak doufám) budoucnosti – ale toto příští není budoucnost dějin, ani jejich utopická budoucnost, nýbrž je to nekonečné Teď, *nýn*, které již Platón odlišoval od přítomnosti, je to intenziv čili nečasovost, nikoli chvíle, nýbrž dění. A není to rovněž to, co Foucault označoval jako *aktuálně*? Jak je potom možné, že teď je pojem označen jménem aktuálního, zatímco Nietzsche jej nazýval neaktuálním (nečasovým)? Je to proto, že pro Foucaulta hraje ústřední roli diference přítomného a aktuálního. Nové, zajímavé je aktuální. Aktuální není to, co jsme, ale spíš to, čím se stáváme, co jsme tak, že se stáváme, to jest Jiné, naše stávání se jiným. Naopak přítomnost je to, co jsme, a tedy to, čím už přestáváme být. Je tedy třeba rozlišovat nejen moment minulosti a moment přítomnosti, nýbrž hlouběji moment přítomnosti a moment aktuality.<sup>60</sup> Nikoli však proto, že by aktualita byla nějakou, třeba i utopickou prefigurací budoucnosti, jež stále patří k našim dějinám, nýbrž je to „teď“ našeho dění. Když Foucault vyjadřuje svůj obdiv ke Kantovi za to, že problém filosofie uvedl nikoli do vztahu k věčnému, nýbrž do vztahu k „teď“, chce tím říci, že úkolem filosofie není nazírat věčné ani reflektovat dějiny, nýbrž diagnostikovat naše aktuální dění: revoluční dění, jež ani podle Kanta nelze ztotožnit s minulostí, přítomností a budoucností revolucí. Stávání se demokratickým, které nelze směřovat s tím, čím jsou právní státy, anebo se stáváním se Řekem, které není totéž, čím byli Řekové. A úkol *diagnostikovat* dění v každém okamžiku, který mšíj, připisoval Nietzsche filosofovi jako lékaři, „lékaři civilizace“ či vynálezci nových imanentních způsobů existence. Věčná filosofie, stejně jako dějiny filosofie, uvolňuje místo stávání se filosofickým. Jaká dění nás prostupují dnes, dění, která sice spadají do dějin, ale nepocházejí z nich, a jež z nich vzcházejí jen proto, aby je opouštěla? Včasné, Nečasové, Aktuální, to vše jsou příklady filosofických pojmů; jsou to exemplární pojmy... A pokud jeden myslitel nazývá Aktuálním to, co jiný nazval Neaktuálním, je to jen díky kombinaci pojmu, díky jeho blízkostem a složkám, jejichž nepatrné přesuny mohou způsobit, jak věděl již Péguy, modifikaci celého problému (časově věčné u Péguyho, věčnost dění podle Nietzscheho, Foucaultův vnějšek uvnitř).

## II *Filosofie, logika a umění*

<sup>60</sup> M. Foucault, *Archéologie du savoir*, Paris 1969, str. 172.

## 5. Funktivy a pojmy

Předmětem vědy nejsou pojmy, nýbrž funkce, které vystupují formou výroků v diskurzivních systémech. Prvky funkcí se nazývají *funktivy*. Vědecká entita je určena nikoli pojmy, nýbrž funkcemi čili výroky. Idea funkce je však značně variabilní a velmi složitá, jak je zřejmé už ze způsobu, jak s ní na jedné straně pracuje matematika a na druhé straně biologie; nicméně právě idea funkce umožňuje vědám reflektovat a komunikovat. Věda nepotřebuje ke své práci filosofii. Je-li však nějaký objekt, například geometrický prostor, vědecky zkonstruován pomocí funkcí, zbývá ještě hledat jeho filosofický pojem, který není dán funkcemi. Pojem navíc může mít jako své složky funktivy každé možné funkce, aniž by přesto měl sebemenší vědeckou hodnotu, a ukazuje pak přirozené rozdíly pojmů a funkcí.

První rozdíl spočívá v příslušném postoji vědy a filosofie k chaosu. Chaos není definován neuspořádaností, nýbrž nekonečnou rychlostí, s níž mizí každá forma, jež se v něm tvoří. Je to prázdno, které není nicotou, nýbrž *virtuálněm* zahrnujícím všechny možné částice a vytvářejícím všechny možné formy, jež se objevují, aby vzápětí zanikly, protože jsou bez konzistence, reference a konsekvence.<sup>61</sup> Je to nekonečná rychlost rození a zanikání. Filosofie si klade otázku, jak uchovat nekonečné rychlosti a zároveň nabýt určité soudržnosti, tedy jak dát *virtuálnímu jeho vlastní konzistenci*. Filosofické síto,

---

<sup>61</sup> I. Prigogine a I. Stengersová, *Entre le temps et l'éternité*, Paris 1988, str. 162–163 (autoři zde uvádějí příklad krystalizace přechlazené kapaliny, kapaliny o teplotě nižší, než je teplota krystalizace: „V takové kapalině se vytvářejí drobná jádra krystalů, ale tato jádra se vytvářejí a zanikají, aniž by to mělo nějaké důsledky.“)

jakožto rovina imanence protínající chaos, uskutečňuje selekci nekonečných pohybů myšlení a zaplňuje se pojmy tvořenými jako konzistentní částice, které se pohybují stejnou rychlostí jako myšlení. Věda má však zcela jiný způsob přístupu k chaosu, téměř zrcadlově převrácený: opouští nekonečno, nekonečné rychlosti, protože chce získat *referenci*, jež by byla schopna aktualizovat *virtuálno*. Filosofie, která uchovává nekonečno, dává virtuálnímu konzistenci pomocí pojmů; věda opouštějící nekonečno dává virtuální referenci, která je aktualizuje pomocí funkcí. Filosofie se rozvíjí v rovině imanence či konzistence; věda v rovině reference. Věda je jakoby zastavený obraz. Je to fantastické *zpomalení* a v tomto zpomalení se aktualizuje látka i vědecké myšlení schopné pronikat tuto látku svými výroky. Funkce je zpomalení. Věda ovšem stále zrychluje, a to nejen v katalýzách, nýbrž i v urychlovačích částic, v expanzích, v nichž se od sebe vzdalují galaxie. Primárním zpomalením však pro tyto fenomény není nějaký nulový okamžik, z něhož se vytrhují, nýbrž podmínka koextenzivní s celým jejich vývojem. Zpomalovat znamená ustavovat v chaosu mez, pod níž se odehrávají všechny rychlosti, takže rychlosti tvoří proměnnou, která je určena jako abscisa a současně je ona mez universální konstantou, již nelze překročit (například maximální stupeň kontrakce). Prvními funkcivami jsou tedy hranice a proměnná, reference je pak vztah mezi hodnotami proměnné, nebo ještě přesněji vztah proměnné jako abscízy rychlostí s hranicí.

Může se však stát, že konstanta-hranice se sama jeví jako vztah v celku universa, jemuž jsou pod nějakou konečnou podmínkou podřízeny všechny části (kvantita pohybu, síly, energie...). I zde musí existovat systém souřadnic, k nimž odkazují termíny vztahu: to je druhý smysl hranice, vnější rámování čili vnější reference. Proto-hranice, které jsou mimo všechny souřadnice, totiž nejprve vytvářejí abscízy rychlostí, na nichž se teprve ustavují koordinovatelné osy. Částice bude mít určitou pozici, energii, hmotnost, spinovou hodnotu jen tehdy, když získá existenci nebo fyzikální aktualitu, když „přistane“ v takových trajektoriích, jež lze uchopit souřadnicovými systémy. To jsou primární hranice ustavující zpomalování v chaosu nebo práh zadržování nekonečna, které fungují jako vnitřní reference a umožňují počítat: nejsou to vztahy, nýbrž čísla, celá teorie funkcí závisí na číslech. Takto se mluví o rychlosti světla,

absolutní nule, kvantu působení, Velkém třesku: absolutní teplotní nula je  $-273,15$  stupňů; rychlost světla  $299\,796$  km/s, kdy se vzdálenosti zkracují na nulu a hodiny se zastavují. Tyto hranice nemají hodnotu odvozenou z hodnoty empirické, již nabývají pouze ze souřadnicových systémů, nýbrž fungují jako podmínka primárního zpomalení, která je vztažena k nekonečnu a prochází celou škálou odpovídajících rychlostí, jejich podmíněnými zrychleními či zpomaleními. Není to jen různost těchto hranic, co vede k pochybnostem o sjednocující úloze vědy, neboť každá hranice vytváří svůj systém neredukovatelných, heterogenních souřadnic a ustavuje prahy diskontinuity v závislosti na blízkosti či vzdálenosti proměnné (například vzdálenost mezi galaxiemi). Problémem vědy není její vlastní jednota, nýbrž rovina reference, kterou tvoří všechny hranice či okraje, za nimiž čelí chaosu. Právě tyto okraje dávají rovině její reference, zatímco systémy souřadnic vyplňují či zabydlují rovinu reference samé.

#### Příklad 10

Není snadné pochopit, jakým způsobem se hranice bezprostředně zařezává do nekonečna, do neohraničeného. Hranici nevtiskuje nekonečnu ohraničená věc, nýbrž hranice umožňuje ohraničenou věc. Tak mysleli hranici Pythagoras, Anaximandros i Platón: hranice se stýká s nekonečnem a z tohoto vzájemného zaklesnutí vzcházejí věci. Každá hranice je iluzorní a každé určení je negací, není-li určení v bezprostředním vztahu s neurčitým. Na tom závisí teorie vědy a funkcí. Cantor pak z dvojího hlediska, vnitřního a vnějšího, dodává teorii matematické formulace. V prvním případě je množina nekonečná, pokud je ekvivalentní s jednou ze svých částí či podmnožin, přičemž množina a podmnožina mají stejnou mohutnost čili stejný počet prvků, kterou lze označit jako „alef 0“: to platí například pro množinu celých čísel. Podle druhého určení je množina všech podmnožin určité množiny nutně větší než původní množina: množina podmnožin s mohutností alef 0 tedy odkazuje k jinému transfinitivnímu číslu, alef 1, které má mohutnost kontinua čili odpovídá množině reálných čísel (pak se dále pokračuje alefem 2 atd.). Je zvláštní, že se toto pojetí tak často chápalo jako pokus znovu zavést do matematiky nekonečno: jde totiž spíš o krajní důsledek definice hranice číslem, přičemž toto číslo je první celé číslo, které následuje po všech konečných celých čís-

lech, z nichž žádné není maximem. Teorie množin zaznamenává hranici do nekonečna samého, protože bez toho by hranice neexistovala: v přísné hierarchizaci zavádí zpomalení neboli, jak říká Cantor, zastavení, „princip zastavení“, který říká, že vytvořit nové celé číslo je možné pouze tehdy, „když shrnutí všech předchozích čísel má mohutnost určité třídy čísel, která je dána v celém svém rozsahu“.<sup>62</sup> Bez tohoto principu zastavení či zpomalení bychom měli množinu všech množin, kterou odmítá již Cantor a která, jak ukazuje Russell, by nebyla ničím jiným než chaosem. Teorie množin ustavuje rovinu reference, jež zahrnuje nejen *vnitřní referenci* (vnitřní určení nekonečné množiny), nýbrž stejně tak i *vnější referenci* (vnější určení). Navzdory Cantorově explicitní snaze o sjednocení filosofického pojmu a vědecké funkce je tu však i nadále charakteristický rozdíl, protože jedno se rozvíjí v rovině imanence čili konzistence bez reference, zatímco druhé v rovině reference, jíž chybí konzistence (Gödel).

Jestliže mez vytváří zpomalením abscízu rychlostí, virtuální formy chaosu mají tendenci aktualizovat se podle nějaké souřadnice. Rovina reference funguje jako předchůdná selekce sdružující formy s hranicemi, či dokonce s oblastmi příslušných abscíz. Nicméně i formy tvoří proměnné nezávislé na těch, jež se pohybují po abscíze. To je něco úplně jiného než filosofický pojem: intenzivní ordináty již neoznačují neodlučitelné složky shromážděné v pojmu jakožto absolutním přehlížení (variaci), nýbrž odlišná určení, jež se v diskurzivní formaci musí sdružovat s jinými určeními jakožto extenzivními (proměnné). Intenzivní ordináty forem se musí koordinovat s extenzivními abscízami rychlosti tak, aby se rychlosti rozvoje a aktualizace forem vztahovaly k sobě navzájem jako odlišná a vnější určení.<sup>63</sup> Právě v tomto druhém ohledu je teď hranice počát-

<sup>62</sup> G. Cantor, *Fondements d'une théorie générale des ensembles*, in: *Cahiers pour l'analyse*, 10, 1969. Od samého začátku svého textu se Cantor stále dovolává platónské Hranice, Limity.

<sup>63</sup> O ustavení souřadnic u N. Oresma, o intenzivních ordinátách a jejich vztahu s extenzivními liniemi srv. P. M. M. Duhem, *Le système du monde*, Paris 1971, VII, kap. 6. A G. Châtelet, *La toile, le spectre, le pendule*, in: *týž, Les enjeux du mobile: mathématique, physique, philosophie*, Paris 1993; k problému „kontinuálního spektra a diskrétní sekvence“ i k Oresmovým diagramům.

kem systému souřadnic, složeného přinejmenším ze dvou nezávislých proměnných; ty ale vstupují do vztahu, na němž závisí třetí proměnná, totiž stav věcí či látka zformovaná v systému (tyto stavy věcí mohou být matematické, fyzikální, biologické...). To je nový smysl reference jakožto formy výroku, vztah stavu věcí k systému. Stav věcí je funkce: je to komplexní proměnná, která závisí na vztahu mezi přinejmenším dvěma nezávislými proměnnými.

Vzájemná nezávislost proměnných se v matematice objevuje tehdy, když jedna je ve vyšší mocnině než druhá. Proto i Hegel ukazuje, že variabilita ve funkci se neomezuje jen na hodnoty, které lze měnit (2/3 a 4/6), nebo na ty, které jsou neurčené ( $a = 2b$ ), nýbrž vyžaduje, aby jedna z proměnných byla ve vyšší mocnině ( $y/2x = P$ ). Pouze tehdy totiž může být vztah určen přímo jako vztah diferenciální  $dy/dx$ , kde jedinou hodnotou proměnných je zanikat či vznikat, přestože je tato hodnota vymaněna z nekonečných rychlostí. Na tomto vztahu pak závisí stav věcí či „derivovaná“ funkce: provedli jsme operaci depotencializace, která dovoluje porovnávat odlišné mocniny, z nichž se pak může vyvíjet nějaká věc či těleso (integrace).<sup>64</sup> Obecně vzato tedy stav věcí neaktualizuje chaotické virtuálně, aniž by od něj přejímal nějaký *potenciál*, který se pak distribuuje v systému souřadnic. Ve virtuálnu, jež aktualizuje, čerpá stav věcí potenciál, který si přivlastňuje. I zcela uzavřený systém má stále ještě nit stoupající k virtuálnu, odkud sestupuje pavouk. Víme-li, zda lze potenciál znovu stvořit v aktuálnu, zda může být obnoven a rozšířen, můžeme daleko přísněji rozlišit stavy věcí, věci a tělesa. Přecházíme-li od stavu věcí k věci samé, vidíme, že věc se vždy vztahuje zároveň k několika osám podle proměnných, které jsou navzájem funkcemi, třebaže vnitřní jednota je neurčená. Jakmile však věc sama prochází proměnami souřadnic, stává se *tělesem* ve vlastním slova smyslu, referencí funkce už není limita a proměnná, nýbrž invariant a grupa transformací (například eukleidovské geometrické těleso je konstituováno z invariantů ve vztahu ke grupě pohybů). „Těleso“ zde však není nějakou biologickou zvláštností, jeho matematické určení vychází z absolutního minima reprezen-

<sup>64</sup> G. W. F. Hegel, *Science de la logique*, II, Paris 1972, str. 277 (k depotencializaci a potencializaci funkce podle Lagrange) [*Wissenschaft der Logik*, Leipzig 1951].

tovaného racionálními čísly, která uskutečňují extenze nezávislé na tomto základním tělese, stále více omezující možné substitute až k bodu dokonalé individuace. Rozdíl mezi tělesem a stavem věcí (či věcí) vyplývá z individuace těla postupující kaskádou aktualizací. Na rovině těles je završen vztah mezi nezávislými proměnnými, i když musí získat potenciál či mocninu, obnovující jeho individualitu. Zejména je-li těleso živým tělem, které se rozvíjí diferenciací, a nikoli extenzí či přidáváním, objevuje se zde nový typ proměnných, vnitřních proměnných, určujících funkce ve vlastním smyslu biologické ve vztahu k vnitřním prostředím (vnitřní reference), a současně vstupujících do pravděpodobnostních funkcí s externími proměnnými vnějšího prostředí (vnější reference).<sup>65</sup>

Ocitáme se teď před novou řadou funkcí, souřadnicových systémů, potenciálů, stavů věcí, věcí, těles. Stavů věcí jsou uspořádané směsí velmi různých typů, které se dokonce mohou týkat pouze trajektorií. Věci jsou však interakce a tělesa komunikace. Stavů věcí odkazují ke geometrickým souřadnicím systémům, o nichž se předpokládá, že jsou uzavřené, věci k energetickým souřadnicím sdružených systémů a tělesa k inforatickým souřadnicím oddělených, nepropojených systémů. Dějiny věd nelze oddělit od konstrukce os, jejich povahy, jejich dimenzí a jejich zmnožování. Věda neusiluje o sjednocování Referentu, nýbrž produkuje všechny druhy bifurkací na rovině reference, která nepředchází svým větvením a rozvrhům. Jako by bifurkace vnikala do nekonečného chaosu virtuálně, hledala zde nové formy k aktualizaci a přitom způsobovala jistý druh potencializace látky: uhlík vnáší do Mendělejevovy tabulky bifurkaci, která svou tvárností produkuje stav organické látky. Problém jednoty či mnohosti vědy tedy nelze klást jako problém souřadnicového systému, který by v určitém momentu mohl být jediný; stejně jako v případě roviny imanence ve filosofii, i zde je třeba položit otázku, jakého statutu nabývá ono „předtím“ a „potom“, současně, v rovině reference s její časovou dimenzí a evolucí. Existuje jediná rovina reference, nebo je jich více? Odpověď bude jiná než v případě filosofické roviny imanence s jejími vrstvami či převrstvením.

<sup>65</sup> P. Vendryès, *Déterminisme et autonomie*, Paris. Vendryèsovy práce jsou zajímavé nikoli kvůli matematizaci biologie, nýbrž kvůli homogenizaci matematické funkce a funkce biologické.

Protože reference implikuje rozchod s nekonečnem, může jen propojovat řetězce funkcí, které se v určitém momentu nutně přerušují. Bifurkace, zpomalení a zrychlení tvoří trhliny, řezy a zlomy odkazující k jiným proměnným, k jiným vztahům a k jiným referencím. Pomocí stručných příkladů lze říci, že zlomek znamená rozchod s číslem celým, iracionální číslo s číslem racionálním a riemannovská geometrie s eukleidovskou. Ale v jiném, simultánním směru, ve směru od předtím k potom, se celé číslo jeví jako zvláštní případ zlomku a racionální číslo jako zvláštní příklad „řezu“ v lineární množině bodů. Platí tedy, že tento sjednocující proces, který působí retroaktivně, produkuje nutně jiné reference, jejichž proměnné jsou podřízeny nejen omezujícím podmínkám, jež plodí zvláštní případ, nýbrž jsou samy o sobě podřízeny novým zlomům a bifurkacím proměňujícím jejich vlastní reference. K tomu dochází například tehdy, je-li Newton odvozen z Einsteina nebo reálná čísla z řezu či eukleidovská geometrie z abstraktní metrické geometrie. Lze tedy s Kuhnem říci, že věda je *paradigmatická*, zatímco filosofie je syntagmatická.

Věda, stejně jako filosofie, se nespokojuje s pouhou lineární časovou sukcesí. Namísto stratifikovaného času, který vyjadřuje předtím a potom v řádu převrstvování, však rozvíjí věda čas ve vlastním smyslu seriální a větvený, v němž každé „předtím“ (to, co předchází) vždy označuje budoucí bifurkace a zlomy a každé „potom“ nové retroaktivní zřetězení: odtud také zcela jiná podoba vědeckého pokroku. Vlastní jména vědců se zaznamenávají do tohoto jiného času, do tohoto jiného živlu, kde označují body zlomu a body nového zřetězení. Je samozřejmě nejen možné, nýbrž občas i plodné vykládat dějiny filosofie analogicky k tomuto rytmu vědy, ale řekneme-li například, že Kant se rozchází s Descartem a že kartesiánské cogito se stává zvláštním případem kantovského cogito, není to zcela uspokojivé, protože právě tímto způsobem převádíme filosofii na vědu. (A ani obráceně by k ničemu nevedlo, kdybychom vztah mezi Newtonem a Einsteinem chápali v řádu převrstvování.) Funkcí vlastního jména vědce není to, aby nás znovu vedlo týmiž složkami, nýbrž nás toho zprošťuje, protože nás přesvědčuje, že jednou ušlou cestu není třeba opakovat: neprocházíme znovu rovnicí, která již má své jméno, ale používáme ji. Vlastní jméno vědce neoznačuje nějakou distribuci kardinálních bodů, které na rovině imanence orga-

nizují syntagmata, nýbrž rozvrhuje paradigmatata projektovaná do referečních systémů, jež jsou nutně nějak orientované. A konečně problémem není vztah vědy k filosofii, nýbrž mnohem bouřlivější vztah vědy k náboženství, jak je to patrné na všech pokusech o vědeckou uniformitu a universalizaci, hledá-li se nějaký jediný zákon, jediná síla, jediná interakce. Vědu sblíží s náboženstvím to, že funkctivy nejsou pojmy, nýbrž figury, jež jsou definovány spirituálním napětím, a nikoli prostorovým názorem. Ve funkctivech je cosi figurálního, co vede k *ideografii*, která je vědě vlastní a která mění vidění na četbu. Co však stále znovu stvrzuje opozici vědy vůči všemu náboženství a co našťástí zcela znemožňuje jednotnou vědu, je nahrazení vší transcendence referencí a funkcionální korespondence paradigmatu s určitým referenčním systémem, která nedovoluje žádné neurčitě náboženské využívání figury, protože výlučně vědeckým způsobem vymezuje, že tato figura musí být *konstruována, viděna a čtena* prostřednictvím funkctivů.<sup>66</sup>

První rozdíl mezi filosofií a vědou spočívá v tom, co předpokládá pojem a co předpokládá funkce: na jedné straně je rovina imanence či konzistence, na straně druhé je rovina reference. Rovina reference je zároveň jedna i mnohá, ale jiným způsobem než rovina imanence. Druhý rozdíl se pojmu a funkce týká přímo: nepodmíněnému pojmu je vlastní neodlučitelnost variací, zatímco funkci přísluší nezávislost proměnných ve vztazích, které lze podmiňovat. V jednom případě tedy máme množinu *neodlučitelných variací* podřízených „kontingentnímu rozumu“, jímž se pojem konstituuje z variací; ve druhém případě máme množinu *nezávislých proměnných* podřízených „nutnému rozumu“, konstituujícímu funkci z proměnných. Proto – z této perspektivy – má teorie funkcí dva póly: je-li dáno  $n$  proměnných, lze jednu chápat jako funkci  $n - 1$  nezávislých proměnných s  $n - 1$  parciálními derivacemi a totálním diferenciálem funkce, nebo jsou naopak  $n - 1$  velikosti funkcemi jedné a téže nezávislé proměnné bez totálního diferenciálu složené funkce. Stejně tak problém tan-

<sup>66</sup> Ke smyslu, jehož nabývá slovo *figura* (či obraz, Bild) v teorii funkcí srv. Vuilleminovu analýzu Riemanna: v projekci komplexní funkce figura „ukazuje průběh funkce a její různé afekce“, „ukazuje bezprostředně funkcionální korespondenci“ proměnné a funkce (J. Vuillemin, *La philosophie de l'algèbre*, Paris 1962, str. 320–326).

gent (diferenciace) vede k právě tolika proměnným, kolik je křivek, jejichž derivací je libovolná tangenta v libovolném bodě, zatímco opačný problém tangent (integrace) uvažuje pouze jedinou proměnnou, která je sama křivkou, jež má stejnou tangentu se všemi křivkami téhož řádu, pokud se mění souřadnice.<sup>67</sup> Analogická dualita se týká i dynamického popisu systému  $n$  nezávislých částic: okamžitý stav lze reprezentovat  $n$  body a  $n$  vektory rychlosti v trojrozměrném prostoru, ale stejně tak i jediným bodem ve fázovém prostoru.

Dalo by se říci, že věda a filosofie postupují dvěma protikladnými cestami, protože konzistencí filosofických pojmů jsou události, zatímco referencí vědeckých funkcí jsou stavy věcí či směsi: filosofie se prostřednictvím pojmů neustále snaží extrahovat ze stavu věcí konzistentní událost, jakoby smích bez kočky, zatímco věda prostřednictvím funkcí neustále aktualizuje událost ve stavu věcí, ve věci či tělese jakožto možných referentech. Z tohoto hlediska již předsokratkové věděli, co je při vymezení vědy podstatné (a toto jejich pochopení platí dodnes), když fyziku učinili teorií směsí a jejich různých typů.<sup>68</sup> A stoikové dovršili základní rozlišení mezi stavy věcí či směsí těles, v nichž se aktualizuje událost, a netělesnými událostmi, vystupujícími z těchto stavů věcí jako pára. Filosofický pojem a vědecká funkce se tedy liší dvěma navzájem spjatými rysy: neodlučitelné variace, nezávislé proměnné; události na rovině imanence, stavy věcí v referenčním systému (odtud vyplývá i statut intenzivních ordinát, které jsou v obou případech odlišné, protože jsou to vnitřní složky pojmu, avšak ve funkcích jsou pou-

<sup>67</sup> G. W. Leibniz, *D'une ligne issue de lignes a Nouvelle application du calcul* (franc. překl. *Œuvre concernant le calcul infinitésimal*, Paris 2000). Uvedené Leibnizovy texty se pokládají za základ teorie funkcí.

<sup>68</sup> I. Prigogine a I. Stengersová popisují „vnitřní směs“ trajektorií odlišných typů ve všech oblastech fázového prostoru systému se slabou stabilitou a dospívají k závěru: „Lze připomenout běžnou situaci, totiž čísel na ose, v níž je každé racionální číslo obklopeno iracionálními a každé iracionální číslo racionálními. Ale stejně tak lze připomenout způsob, jímž Anaxagoras [ukazuje jak] každá věc ve všech svých částech, a to včetně těch nejnepatrnějších, zahrnuje nekonečnou mnohost vnitřně smíšených zárodků, které jsou kvalitativně různé“ (*La nouvelle alliance: métamorphose de la science*, Paris 1979, str. 241).

hými koordinátami extenzivních abszcí a variace je pouze stavem proměnné). *Pojmy a funkce jsou tedy dvěma typy mnohostí či variet, které se ze své povahy liší. A přestože jsou typy vědeckých mnohostí samy velmi rozmanité, vylučují všechny mnohosti ve vlastním smyslu filosofické, které mají podle Bergsona zcela zvláštní statut definovaný trváním, „mnohostí fúze“, vyjadřující neodlučitelnost variací v protikladu k mnohostem prostoru, čísla a času, které pořadají směsí a odkazují k nezávislé proměnné či nezávislým proměnným.*<sup>69</sup> Platí však, že sám tento protiklad vědeckých a filosofických, diskurzivních a intuitivních, extenzionálních a intenzivních mnohostí umožňuje posuzovat i korespondenci vědy a filosofie, jejich případnou spolupráci a vzájemnou inspiraci.

A konečně je tu třetí velký rozdíl, který se netýká ani předpokladů, ani živlu v podobě pojmu či funkce, nýbrž *způsobu vypovídání*. Není pochyb o tom, že experimentování jako zkušenost myšlení se najde ve filosofii stejně jako ve vědě a že v obou případech může tato zkušenost, která má blízko k chaosu, působit ořesy. A i ve vědě dochází k tvoření stejně jako ve filosofii či v umění. Žádná tvorba se neobejde bez zkušenosti. A bez ohledu na rozdíly mezi vědeckým jazykem, filosofickým jazykem a mezi jejich vztahy k jazykům takzvaně přirozeným, nejsou funktivy (včetně os souřadnic), stejně jako pojmy, předem dány jako cosi hotového. Granger ukázal, že „styly“ odkazující k vlastním jménům existují ve vědeckých systémech nikoli jako nějaká vnější určení, nýbrž přinejmenším jako dimenze jejich vytváření, a že jsou dokonce v těsném dotyku se zkušeností či prožitkem.<sup>70</sup> Souřadnice, funkce a rovnice, zákony, fenomény či účinky jsou spjaty s vlastními jmény, stejně

<sup>69</sup> Teorie dvou druhů „mnohostí“ se u H. Bergsona objevuje již v *Les données immédiates*, Paris 1928, v kap. 2 [Čas a svoboda – O bezprostředních datech vědomí, Praha 1994]: mnohosti vědomí jsou definovány „fúzí“, „prostupováním“, což jsou výrazy, které najdeme i u Husserla, a to již ve *Philosophie de l'Arithmétique*, Paris 1972 [*Philosophie der Arithmetik*, in: *Gesammelte Werke – Husserliana*, XII, Den Haag 1970]. V tomto ohledu je podobnost obou autorů značná. Bergson vždy definuje předmět vědy časoprostorovou směsí a její hlavní výkon tendenci chápat čas jako „nezávislou proměnnou“, zatímco trvání na druhém pólu prochází všemi variacemi.

<sup>70</sup> G.-G. Granger, *Essai d'une philosophie du style*, Paris 1968, str. 10–11, 102–105.

jako nemoc je označena jménem lékaře, který dokázal izolovat, seskupit či přeskupit její proměnné znaky. Vidět, vidět, co se odehrává, mělo vždy podstatný význam, větší než důkaz, a to i v čisté matematice, kterou lze chápat jako vizuální, figurální, nezávislou na svých aplikacích: mnozí matematikové si dnes myslí, že počítač je skvělejší než axiomatika, zkoumání nelineárních funkcí přechází zpomaleními a zrychleními do řad pozorovatelných čísel. Je-li věda diskurzivní, neznamená to, že je deduktivní. Ve svých bifurkacích naopak prochází katastrofami, zlomy a novými zřetězeními, které jsou vždy vyznačeny vlastními jmény. Je-li tedy mezi filosofii a vědou rozdíl, jež nelze překlenout, pak spočívá v tom, že v jednom případě vyznačují vlastní jména juxta pozici reference a ve druhém převrstvování stránek: jde o protiklad, který vyplývá ze všech vlastností reference a konzistence. Nicméně filosofie a věda zahrnují na obou stranách (stejně jako umění se svou třetí stranou) jistě *nevím*, jež se stalo pozitivním a tvořivým, jež je dokonce podmínkou tvoření a jež spočívá ve vymezení *prostřednictvím* toho, co nevíme – jak řekl Galois: „naznačit postup kalkulu a předvídat výsledky, aniž bychom kdy byli schopni je uskutečnit“.<sup>71</sup>

Tím se dostáváme k druhému aspektu vypovídání, který se netýká vlastního jména vědce či filosofa, nýbrž jejich ideálních přímluvčích uvnitř uvažovaných oblastí: zkoumali jsme již filosofickou úlohu *pojmových osob* ve vztahu k fragmentárním pojmům v rovině imanence; věda dává naopak vyvstat *částečným pozorovatelům* ve vztahu k funkcím v referenčních systémech. To, že neexistuje žádný totální pozorovatel, který by byl jako Laplaceův „démon“ schopen propočítat budoucnost i minulost na základě daného stavu věcí, znamená, že Bůh není ani vědecký pozorovatel, ani filosofická osoba. Nicméně jméno démona má i nadále ve filosofii i ve vědě význačné místo, protože naznačuje nikoli cosi, co by přesahovalo naše možnosti, nýbrž společný druh těchto nezbytných přímluvčích jako „subjektů“ příslušných vypovídání: filosofický přítel, uchazeč, idiot, nadčlověk... jsou démoni stejně jako démon Maxwellův nebo Einsteinův či Heisenbergův pozorovatel. Nejde o to, čeho jsou

<sup>71</sup> Srv. hlavní Galoisovy texty k matematickému způsobu vypovídání; A. Dalmas, *Évariste Galois, Révolutionnaire et Geometre*, Paris 1956, str. 117–132.

schopni a čeho ne, nýbrž o způsob, jímž jsou dokonale pozitivní, a to z hlediska pojmu či funkce, a dokonce i v tom, co nevědí nebo nedokážou. V každém z těchto případů je mnoho variant, ne však tolik, aby se setřel přirozený rozdíl mezi těmito dvěma základními typy.

Máme-li pochopit, čím jsou částeční pozorovatelé, jimiž se hemží všechny vědy a všechny refereční systémy, nesmíme jim připisovat úlohu limity poznání či subjektivity vypovídání. Zjistili jsme již, že kartézské souřadnice privilegují body umístěné blízko počátku, zatímco souřadnice projektivní geometrie podávají „konečný obraz všech hodnot proměnné a funkce“. Perspektiva však připíná částečného pozorovatele jako oko k vrcholu kužele, takže vnímá obrysy, aniž by byl schopen vnímat reliéfy a kvalitu povrchu odkazující k jiné pozici pozorovatele. Pozorovatel zpravidla není ani nedostatečný, ani subjektivní: dokonce ani v kvantové fyzice neznamena Heisenbergův démon to, že nelze měřit současně rychlost a pozici částice kvůli subjektivní interferenci míry a měřeného, nýbrž přesně měří objektivní stav věcí, který eliminuje pozici dvou jeho částic z pole jeho aktualizace, přičemž je redukován počet nezávislých proměnných a hodnoty souřadnic mají stejnou pravděpodobnost. Subjektivistické interpretace termodynamiky, relativity i kvantové fyziky mluví o stejné nedostatečnosti. Vědecký perspektivismus či relativismus není nikdy vztažen k subjektu: nejde o relativitu pravdy, nýbrž naopak o pravdu relativního, to jest proměnných, jejichž případy uspořádává podle hodnot, jež z nich ve svém souřadnicovém systému extrahuje (např. řád kuželoseček je uspořádán podle řezů kuželem, na jehož vrcholu je umístěno oko). Je zjevné, že správně definovaný pozorovatel objevuje vše, co je schopen odhalit, vše, co lze v odpovídajícím systému najít. Stručně řečeno: úkolem částečného pozorovatele je *vnímat* a *zakoušet*, třebaže vjemy a afekce nejsou v běžném slova smyslu vjemy a afekcemi nějakého člověka, nýbrž náleží věcem, jež zkoumá. Tento člověk sice vnímá jejich účinek (co by to bylo za matematika, kdyby nezakoušel účinek řezu, ablace či adjunkce), ale tento účinek přejímá od ideálního pozorovatele, jehož sám zasadil jako nějakého golema do referenčního systému. Částeční pozorovatelé jsou poblíž singularit určité křivky, fyzikálního systému či živého organismu; dokonce ani animismus není tak vzdálen biologické vědě, jak se zdá, když zmnožuje malé

duše, které jsou imanentní orgánům a funkcím, ovšem jen pod podmínkou, že je zbaví veškeré jejich aktivní či účinné role a učiní z nich pouze ohniska molekulárních percepí a afekcí: těla jsou pak obývána nekonečným množstvím malých monád. Tuto oblast stavu věcí či těla, jak je uchopuje částečný pozorovatel, budeme nazývat místem (*situs*). Částeční pozorovatelé jsou síly, ale síla není to, co koná, nýbrž, jak věděl už Leibniz a Nietzsche, to, co vnímá a zakouší.

Pozorovatelé jsou všude tam, kde se bez přímého konání objevují čistě funkcionální vlastnosti rozpoznávání a selekce: tak je tomu v celé molekulární biologii, v imunologii, ale i v případě allosterických enzymů.<sup>72</sup> Již Maxwell předpokládal démona, který je schopen ve směsi oddělovat rychlé a pomalé molekuly s vysokou a nízkou energií. V systémech v rovnovážném stavu by byl sice tento Maxwellův démon spojený s plynem nutně omámen, je však schopen trávit dlouhou dobu v metastabilním stavu blízkém enzymu. Fyzika částic potřebuje bezpočet nekonečně nepatrných pozorovatelů. Lze si představit i pozorovatele, jejichž místo je tím menší, čím více se mění souřadnice stavu věcí. A konečně *ideální částeční pozorovatelé jsou vjemy či smyslové afekce funkcí samých*. Dokonce i geometrické tvary mají afekce a percepce (*pathémata* a symptomy, jak by řekl Proklos), bez nichž by byly i ty nejjednodušší problémy nepochopitelné. Částeční pozorovatelé jsou *sensibilia*, zdvojující funkty. Nemusíme klást do protikladu smyslové a vědecké poznání, nýbrž odhalovat *sensibilia*, jež zaplňují souřadnicové systémy a jsou vlastní vědě. Právě to dělal Russell, když mluvil o kvalitách zbavených veškeré subjektivity, o smyslových danostech odlišných od veškerého pociťování, o místech ustavených ve stavech věcí, prázdných perspektivách náležejících věcem samým, koncentrovaných kusech časoprostoru, které odpovídají celku či částem funkce. Russell je přirovnává k přístrojům a instrumentům,

<sup>72</sup> J. Monod, *Le hasard et la nécessité*, Paris 1970, str. 91: „Allosterické interakce jsou nepřímé, vycházejí výlučně z diferenčních vlastností stereospecifické identifikace proteinu ve dvou či více stavech, jež jsou pro něj dosažitelné.“ V procesu molekulární identifikace se mohou objevovat velmi odlišné mechanismy, prahy, místa i pozorovatelé, jako je tomu u identifikace mužského-ženského u rostlin.



jako je Michaelsonův interferometr nebo mnohem jednodušší fotografická deska, kamera, zrcadlo, zachycující to, pro co zde neexistuje nikdo, kdo by to viděl, a rozzařující tato nepocíťovaná sensibilia.<sup>73</sup> Neplatí však, že tato sensibilia jsou definována přístroji, protože ty čekají na nějakého reálného pozorovatele, který přijde a uvidí; přístroje naopak předpokládají ideálního částečného pozorovatele, který je situován ve věcech ve správném perspektivním bodě: nesubjektivní pozorovatel je právě ona smyslovost, která (často tisícovým způsobem) stanovuje vědecky určený stav věcí, věc či těleso.

Pojmové osoby jsou filosofická sensibilia, vjemy a afekce fragmentárních pojmů samých: díky nim jsou pojmy nejen myšleny, nýbrž i vnímány a pocíťovány. Nestačí však říci, že se odlišují od vědeckých pozorovatelů tak, jako se pojmy odlišují od funkcí, protože pak by nepřinášely žádné dodatečné určení: obě agens vypovídání se musí odlišovat nejen prostřednictvím vnímaného, nýbrž stejně tak i způsobem vnímání (v obou případech nepřirozeným). Nestačí, když s Bergsonem připodobníme vědeckého pozorovatele (například relativistického cestovatele na dělové kouli) k pouhému symbolu, jenž by označoval stavy proměnných, zatímco filosofická osobnost by měla privilegium *prožívání* (bytost, která trvá), protože by procházela variacemi.<sup>74</sup> Filosofická osoba není prožíváním více, než je vědecký pozorovatel symbolický. Oba mají ideální percepci a afekce, ale ty se značně liší. Pojmové osoby jsou vždy již na horizontu a fungují na základě nekonečné rychlosti, přičemž anergické difference rychlého a pomalého vycházejí pouze z povrchů, jež pojmové osoby přehlížejí, nebo ze složek, jimiž v jediném okamžiku prostupují; percepci neposkytují informace, nýbrž opisují afekt (sympatie či antipatie). Vědečtí pozorovatelé jsou naopak hlediska

<sup>73</sup> B. Russell, *The Relation of Sense-data to Physics*, in: *Mysticism and Logic*, New York 1929.

<sup>74</sup> H. Bergson staví v celém svém díle proti sobě vědeckého pozorovatele a filosofickou osobu, jež „prochází“ trváním; snaží se zejména ukázat, že vědecký pozorovatel předpokládá filosofickou osobu, a to nejen v newtonské fyzice (*Les donnés immédiates*, Paris 1928, kap. 3) [Čas a svoboda – O bezprostředních datech vědomí, Praha 1994], nýbrž i v teorii relativity (*Durée et simultanéité*, Paris 1968).

ve věcech samých, která předpokládají kalibraci horizontů a postupné rámování na základě zpomalování a zrychlování: afekty se stávají energetickými vztahy a percepci kvantitou informace. Tato učení zde nemůžeme dále rozvíjet, protože jsme dosud nechali stranou statut čistých perceptů a afektů vztahující se k existenci umění. Ale právě fakt, že existují percepci a afekce ve vlastním smyslu filosofické a vědecké, tedy sensibilia pojmu a sensibilia funkce, naznačuje už základ vztahu mezi vědou a filosofií na jedné straně a uměním na straně druhé, můžeme totiž říci, že funkce je krásná nebo že pojem je krásný. Zvláštní percepci a afekce vědy a filosofie se nutně přimykají k perceptům a afektům umění, a to vědecké právě tak jako filosofické.

Přímá konfrontace vědy a filosofie probíhá pod třemi hlavními typy protikladu, které seskupují řady funkcí na jedné straně a to, co přísluší pojmům, na straně druhé. Za prvé je to protiklad referenčního systému a roviny imanence; dále rozdíl nezávislých proměnných a neodlučitelných variací a konečně protiklad částečných pozorovatelů a pojmových osob. Jsou to dva typy mnohostí či multiplicit. Funkce může být dána, aniž by byl dán pojem, třebaže dán být může a musí; může být dána funkce prostoru, aniž by byl už dán i pojem tohoto prostoru. Funkce ve vědě určuje stav věcí, věc či těleso, které aktualizují virtuálně v rovině reference a v souřadnicovém systému; pojem ve filosofii vyjadřuje událost, která dává virtuální konzistenci v rovině imanence a v uspořádané formě. Příslušná pole tvoření jsou v obou případech vytyčena velmi odlišnými entitami, nicméně v jejich úlohách je určitá analogie: *problém* ve vědě či ve filosofii nespočívá v odpovědi na otázku, nýbrž v tom, že s vyšším „vkusem“ jakožto problematickou schopností adaptuje či koadaptuje odpovídající prvky během procesu určování (ve vědě například: zvolit dobré nezávislé proměnné, zasadit účinného částečného pozorovatele do určité dráhy, zkonstruovat co možná nejlepší souřadnice dané rovnice či dané funkce). Tato analogie pak vede k dalším dvěma úkolům. Jak se vyrovnat s praktickými přechody mezi oběma druhy problémů? A zejména: vylučují (teoreticky vzato) ony hlavní typy protikladu jakoukoli uniformitu, redukci pojmů na funkce a naopak? Není-li však žádná redukce možná, jak potom myslet množinu jejich vzájemných pozitivních vztahů?

## 6. Prospekty a pojmy

Logika je redukcionistická, a to nikoli nahodile, nýbrž ze své podstaty a nutně; v souladu s postupem naznačeným u Frega a Russella chce přeměnit pojem na funkci. Aby to však bylo možné, je především třeba nejen to, aby funkce byla definována matematickým či vědeckým výrokem, nýbrž musí rovněž charakterizovat obecnější řád výroku jako to, co vyjadřují věty přirozeného jazyka. Je tedy třeba vynalézt nový typ funkce ve vlastním smyslu logický. Výroková funkce „ $x$  je lidské“ označuje pozici nezávislé proměnné, jež nepatří k funkci jako takové, ale bez níž je funkce neúplná. Úplnou funkci tvoří jedna či více „uspořádaných dvojic“. Funkci definuje vztah závislosti či korespondence (nutný důvod), takže „být lidský“ není funkce, nýbrž hodnota  $f(a)$  pro proměnnou  $x$ . Je celkem vedlejší, že většina výroků má několik nezávislých proměnných nebo že pojem proměnné, pokud je spjat s neurčitým číslem, je nahrazen pojmem argumentu, který implikuje disjunktivní předpoklad v rámci limit či intervalu. Vztah k proměnné nebo k nezávislému argumentu výrokové funkce definuje *referenci* výroku čili pravdivostní hodnotu („pravda“, „nepravda“) funkce pro daný argument: Jan je člověk, ale Bill je kocour... Množina pravdivostních hodnot určité funkce, vymezujících pravdivé kladné výroky tvoří *extenzi* pojmu: objekty pojmu zaujímají místo proměnných či argumentů výrokové funkce, pro něž je výrok pravdivý neboli v nichž je jeho reference vyplněna. Pojem sám je tedy funkcí pro množinu objektů tvořících jeho extenzi. Každý úplný pojem je v tomto smyslu množinou a má určité číslo; objekty pojmu jsou *prvky* množiny.<sup>75</sup>

<sup>75</sup> Srv. B. Russell, *Principes de la mathématique*, Paris 1989, zvl. přílohu A [*The Principles of Mathematics*, London 1903]; a G. Frege, *Les Fon-*

Ještě však musíme stanovit podmínky reference, jež poskytují limity či intervaly, v nichž určitá proměnná vstupuje do pravdivého výroku:  $X$  je člověk, Jan je člověk, protože udělal to a to, protože vypadá tak a tak... Tyto podmínky referencí nejsou rozsahem pojmu, nýbrž jsou jeho intenzí. Jsou to logické prezentace či deskripce, intervaly, potenciály či „možné světy“, jak říkají logikové, osy souřadnic, stavy věcí či situací, *podmnožiny* pojmu: Večernice a Jitřenka. Např. pojem Napoleon I., pojem s jediným prvkem, má intenzi „vítěz od Jeny“, „poražený u Waterloo“... Je zřejmé, že zde není žádný přirozený rozdíl mezi intenzí a extenzí, protože obojí se týká reference, přičemž intenze je pouze podmínkou reference a tvoří vnitřní referenci výroku, zatímco extenze je vnější referencí. I když dospějeme až k podmínce reference, referenci neopouštíme: zůstáváme v extenzionalitě. Otázka spíše zní, jak můžeme skrze intencionální prezentace dospět k jednoznačnému určení objektů či prvků pojmu, výrokových proměnných, argumentů funkce z hlediska vnější reference (či reprezentace). To je problém vlastního jména a ve hře je identifikace či logická individuace, díky níž přecházíme od stavů věcí k věci či tělesu (objekt) na základě kvantifikace, která umožňuje stanovit podstatné predikáty dané věci jako to, co tvoří *rozsah* pojmu. Venuše (Večernice a Jitřenka) je planeta, jejíž doba oběhu je kratší, než je tomu u Země... „Vítěz od Jeny“ je popis čili prezentace, zatímco „generál“ je predikát Bonapartův, „císař“ predikát Napoleonův, třebaže pojmenování generál či císař jsou deskripce. „Výrokový pojem“ se tedy zcela rozvíjí uvnitř okruhu reference, protože logizuje funkctivy, jež se tímto způsobem stávají prospekty výroku (přechod od vědeckého výroku k výroku logickému).

Věty nemají auto-referenci, jak ukazuje paradox věty „lžu“. Ani performativy nejsou autoreferenční, nýbrž implikují vnější referenci výroku (jednání, které je vázané konvencí a které konáme, jakmile

*dements de l'arithmétique, recherche logico-mathématique sur le concept de nombre*, Paris 1970, § 48 a 54 [*Grundlagender Arithmetik*, Darmstadt 1961]; *Ecrits logiques et philosophiques*, Paris 1971, zvl. kap. „Funkce a pojem“, „Pojem a objekt“ a ke kritice proměnné „Co je funkce?“. Srv. komentáře C. Imberta v těchto dvou knihách a P. de Rouilhan, *Frege, les paradoxes de la représentation*, Paris 1988.

výrok vyslovujeme) a vnitřní referenci (postavení či situace, v níž je vhodné formulovat výpověď, například intenze pojmu ve výpovědi „přísahám“ může být svědek u soudu, dítě, jemuž něco vyčítáme, milenec, který se vyslovuje atd.).<sup>76</sup> Pokud na druhé straně přiznáváme větě auto-konzistenci, pak může spočívat jen ve formální bezrozpornosti výroku či výroků mezi sebou. To ale znamená, že materiálně výroky nemají ani vnitřní, ani vnější konzistenci. Pokud kardinální číslo náleží výrokovému pojmu, výroková logika potřebuje vědecký důkaz konzistence aritmetiky celých čísel na základě axiómů; ve shodě se dvěma aspekty Gödelova teorému však nelze podat důkaz konzistence aritmetiky uvnitř daného systému (neexistuje vnitřní konzistence) a systém nutně naráží na pravdivé výpovědi, které ovšem nelze dokázat, které jsou nerozhodnutelné (neexistuje zde vnější konzistence neboli konzistentní systém nemůže být úplný). Stručně řečeno: *jakmile se pojem stává výrokovým pojmem, ztrácí všechny rysy, které měl jako pojem filosofický, protože ztrácí autoreferencii, vnitřní a vnější konzistenci. Režim nezávislosti nahradil režim neodlučitelnosti (nezávislost proměnných, axiómů a nerozhodnutelných výroků). Dokonce i možné světy jako podmínky reference jsou odtrženy od pojmu Druhého, který jim dával jejich konzistenci (takže logika je zvláštním způsobem bezbranná proti solipsismu). Pojem obecně nemá kombinaci, ale aritmetické číslo; nerozhodnutelnost nenaznačuje neodlučitelnost intencionálních složek (oblast nerozlišitelnosti), nýbrž naopak nutnost rozlišit je v zájmu reference, díky níž je veškerá konzistence (auto-konzistence) „nejistá“. Číslo samo označuje obecný princip oddělení: „pojem písmeno slova Zahl odděluje Z od a, a od h atd.“ Funkce čerpají svou sílu z reference, ať již ke stavu věcí, k věcem či k jiným výroům: redukce pojmu na funkci nevyhnutelně zbavuje pojem všech jeho specifických charakteristik odkazujících k jiné dimenzi.*

Akty reference jsou konečné pohyby myšlení, jimiž věda ustavuje či modifikuje stavy věcí a tělesa. Lze také říci, že historický člověk sice vykonává tyto modifikace, ale vychází přitom z prožívání,

<sup>76</sup> O. Ducrot podrobil kritice autoreferenční vztah připisovaný performativním výpovědím (to, co konáme, říkáme-li: soudím, slibuji, nařizují...). *Dire et ne pas dire*, Paris 1972, str. 72 n.

v němž jsou funkтивы nahrazeny percepce, afekce a jednáními. To ale neplatí pro logiku: protože chápe prázdnou referenci samu jako jednoduchou pravdivostní hodnotu, může ji aplikovat pouze na stavy věcí či tělesa, která jsou již ustavena, a to buď ve vědeckých výpovědích nebo ve výpovědích faktických (Napoleon je poražený od Waterloo), či v prostých míněních („X myslí, že...“). Všechny tyto typy výroků jsou *prospekty* s určitou informační hodnotou. Logika má tedy paradigma, je dokonce třetím případem paradigmatu, které není paradigmatem náboženství či vědy, nýbrž má podobu *rozpoznání pravdivosti* v prospektech či informativních výrociích. Technický výraz „meta-matematika“ velmi dobře ukazuje přechod od vědecké výpovědi k logickému výroku formou rozpoznání. Projekce tohoto paradigmatu působí, že logické pojmy samy jsou pouhými figurami a logika ideografií. Výroková logika potřebuje určitou metodu promítání, Gödelův teorém sám nalézá určitý projektivní model.<sup>77</sup> Je to řízená, nepřímá deformace reference vzhledem k jejímu vědeckému statutu. Logika je, zdá se, věčným zápasem se složitou otázkou své odlišnosti od psychologie; a přesto není obtížné jí přiznat, že jakožto model buduje obraz myšlení *de iure*, které není psychologické (aniž by však bylo normativní). Problém totiž spočívá spíš v hodnotě tohoto obrazu *de iure* a v tom, co chce tvrdit o mechanismu čistého myšlení.

Ze všech konečných pohybů myšlení je forma rozpoznávání nepochybně tou, která má nejmenší dosah, je nejchudší a dětinská. Filosofie vždy čelila nebezpečí, jež spočívá v tom, že se myšlení vnucuje řešení zcela nezajímavých situací, například říká-li někdo „dobry den, Theodore“, když kolem prochází Theaitétos; klasický obraz myšlení nebyl uchráněn před těmito podniky, jejichž základem je rozpoznávání pravdy. Jen stěží uvěříme, že by se problémy myšlení ve filosofii i ve vědě měly týkat těchto případů: problém jakožto tvorba myšlenky nemá nic společného s tázáním, které je pouze suspendovaným výroem, bezkrevným dvojníkem afirmace, která je předpokládanou odpovědí (kdo je autorem románu *Waverley*?, „Je Scott autorem románu *Waverley*?“). Logika vždy poráží samu sebe, a to bezvýznamností případů, jimiž se živí. Ve své snaze

<sup>77</sup> K projekci a ke Gödelově metodě E. Nagel a J. R. Newman, *Le théorème de Gödel*, Paris 1989, str. 61–69 [*Gödel's Proof*, London 1959].

nahradit filosofii zbavuje výroky všech jejich psychologických rozměrů, přitom však zachovává všechny postuláty, které myšlení omezují a podřizují je požadavkům rozpoznávání pravdy ve výrocích.<sup>78</sup> A když se logika odvažuje pracovat s kalkulem problémů, modeluje jej podle výrokového kalkulu jako cosi s ním izomorfního. Není to ani šachová hra či hra s jazykem, ale spíš televizní kvíz. Problémy však nikdy nemají povahu výroků.

Spíš než zřetězení výroků by se měl preparovat tok vnitřního monologu nebo zvláštní bifurkace zcela běžné konverzace; kdybychom je totiž oddělili od jejich psychologických a sociologických vazeb, dalo by se ukázat, že myšlení jako takové vytváří cosi *interesantního*, když se ocitne v nekonečném pohybu, který je osvobozuje od pravdivosti jakožto jeho údajného paradigmatu, a když znovu nabude imanentní tvořivosti. Pak by ovšem bylo třeba, aby myšlení vstoupilo dovnitř konstituujících se vědeckých stavů věcí a těles a dokázalo proniknout do konzistence, to jest do oblasti virtuality, která se ve stavech a tělesech pouze aktualizuje. *Bylo by třeba jít nazpět cestou, po níž sestupuje věda*, a na jejímž úpatí rozbíjí své tábory logika. (Totéž platí i pro Dějiny; zde by bylo třeba dospět až k nehistorické mlze, která přesahuje aktuální faktory a v níž se může tvořit nové.) Tuto sféru virtuálna, toto Myšlení-Přírodu, je logika schopna pouze *ukazovat*, jak říká slavná věta, aniž by kdy byla s to uchopit ji ve výrocích nebo ji uvést do vztahu k referenci. Logika se tedy odmlčuje, je zajímavá jen tehdy, mlčí-li. Jakožto paradigma paradigmatu se pak stává druhem zenového buddhismu.

Protože směšuje pojmy s funkcemi, postupuje logika tak, jako by se věda zabývala již pojmy či tvořila pojmy první oblasti. Musí však sama zdvojit vědecké funkce logickými, které mají tvořit novou třídu čistě logických pojmů, pojmů druhé oblasti. Logiku v jejím soupeření s filosofií či vůli nahradit ji živí skutečná nenávisť. Zabývá

<sup>78</sup> K pojetí tázacího výroku u G. Frega viz jeho *Recherches logiques*, in: *Ecrits logiques et philosophiques*, Paris 1971, str. 175. Zde rovněž ke třem momentům: uchopení myšlenky čili akt myšlení; rozpoznání pravdy myšlenky čili soud; manifestace soudu či tvrzení. A dále B. Russell, *Principes de la mathématique*, Paris 1989, § 477 [*Principles of Mathematics*, London 1903].

pojmem dvakrát. Ale pojem se znovu rodí, protože to není vědecká funkce a protože to není logický výrok: nepatří k žádnému diskurzivnímu systému, nemá žádnou referenci. Pojem se ukazuje, nechá se pouze ukázat. Pojmy jsou skutečné přízraky, které se znovu rodí ze svých ruin.

Logika sama někdy dává znovu vznikat filosofickým pojmům, ale v jaké formě a v jakém stavu? Protože pojmy obecně získaly ve vědeckých a logických funkcích pseudorigorózní statut, filosofie dědí *pojmy třetí oblasti*, které jsou mimo čísla a netvoří jasně vymezené a definované množiny, jež by bylo možné vztáhnout ke směsím, které by se daly označit jako fyzicko-matematické stavy věcí. Jsou to spíš neurčité či rozmyté množiny, prosté agregace percepce a afekce, jež se tvoří v prožívání jakožto imanentní subjektu, vědomí. Jsou to kvalitativní či intenzivní mnohosti jako „červená“ či „plešatost“, u nichž nelze rozhodnout, zda jisté prvky k množině patří či nikoli. Žité množiny se vyjadřují ve třetím druhu prospektů, což už nejsou vědecké výpovědi ani logické výroky, nýbrž čistá a prostá mínění subjektu, subjektivních hodnocení či vkusových soudů: toto je už červená, je téměř plešatý... Ani nepřítel filosofie však nemůže hledat útočiště filosofických pojmů v těchto empirických soudech. Je třeba odhalit funkce, jichž jsou tyto rozmyté množiny, tyto žité obsahy pouze proměnnými. V tomto bodě pak stojíme před následující alternativou: *bud'* se nám nakonec podaří znovu pro tyto proměnné vytvořit vědecké či logické funkce, a potom už bude zcela zbytečné odkazovat k filosofickým pojmům,<sup>79</sup> *nebo* musíme vynalézt nový, specifický filosofický typ funkce, třetí oblast, v níž se zdá být vše podivným způsobem převrácené, protože jejím úkolem bude nést ony dvě zbyvajících.

Je-li svět prožívání jako země, jež má zakládat či nést vědu a logiku stavů věcí, je jasné, že pro výkon tohoto prvního založení je

<sup>79</sup> Například mezi pravdivým a nepravdivým (1 a 0) se zavedou stupně pravdivosti, které nemají pravděpodobnostní povahu, nýbrž fraktalizují hřebeny pravdy a doliny nepravdy, takže rozmyté množiny se opět stanou numerickými, ale pod zlomkovým číslem mezi 0 a 1. Podmínkou ovšem je, že rozmytá množina je podmnožinou normální množiny, která odkazuje k pravidelné funkci. Srv. A. Kaufmann, *Introduction à la théorie des sous-ensembles flous*, Paris 1977 a P. Engel, *La norme du vrai: philosophie de la logique*, Paris 1989, který „vágnosti“ věnuje jednu kapitolu.

zapotřebí pojmů zjevně filosofických. Filosofický pojem pak vyžaduje, aby „náležel“ subjektu, a nikoli množině. Filosofický pojem samozřejmě nelze zaměňovat s prostým prožitkem, ani kdybychom tento prožitek definovali jako splyvající mnohost či jako proud imanentní subjektu; prožitek poskytuje pouze proměnné, zatímco pojmy musí definovat skutečné funkce. Referencí těchto funkcí bude prožívání, podobně jako stavy věcí jsou referencí vědeckých funkcí. Filosofické pojmy budou funkcemi prožitku, stejně jako jsou vědecké pojmy funkcemi stavů věcí; řád či derivace však nyní mění smysl, protože funkce prožívání se stávají primárními. Transcendentální logika (ale lze ji nazvat rovněž dialektikou) zahrnuje zemi a vše, co nese, a je původní půdou vzhledem k určité formální logice a odvozeným regionálním vědám. Je tedy třeba, abychom uvnitř imanence prožitku vzhledem k určitému subjektu objevili akty transcendence tohoto subjektu, *schopné utvářet nové funkce proměnných či pojmových referencí*: subjekt v tomto smyslu již není solipsistický a empirický, nýbrž transcendentální. Viděli jsme, že Kant již začal tento úkol naplňovat, když ukázal, jak se filosofické pojmy nutně vztahují k prožívané zkušenosti prostřednictvím apriorních výroků či soudů jakožto funkcí celku možné zkušenosti. Tento úkol však završil teprve Husserl, když v nikoli numerických mnohostech čili v imanentních perceptivně-afektivních fúzních množinách objevil trojí kořen aktů transcendence (myšlení), jimiž subjekt nejprve konstituuje smyslový svět zaplněný předměty, poté svět intersubjektivní obývaný druhými a nakonec společný ideální svět zahrnující vědecké, matematické a logické útvary. Četné fenomenologické či filosofické pojmy (například „bytí na světě“, „tělo“, „idealita“ atd.) jsou výrazy těchto aktů. Nejsou to jen prožitky imanentní solipsistickému subjektu, nýbrž reference subjektu, který je vzhledem k prožívání transcendentální; nejsou to perceptivně-afektivní proměnné, nýbrž velké funkce, jež mají v těchto proměnných své příslušné trajektorie pravdy. Nejsou to vágní či rozmyté množiny, podmnožiny, nýbrž totalizace přesahující veškerou mohutnost množin. Nejsou to jen empirické soudy či mínění, nýbrž původní víry, Ur-doxa, *původní mínění jakožto výroky*.<sup>80</sup> Nejsou to obsahy, po-

<sup>80</sup> Ke třem transcendentám, jež se objevují v poli imanence (primordiální, intersubjektivní a objektivní) srv. E. Husserl, *Méditations cartésiennes*,

stupně se vynořující v toku imanence, nýbrž akty transcendence, které procházejí tímto tokem a unášejí jej tím, že určují „významy“ potenciální totality prožitku. Pojem jako význam je toto vše naráz, je to imanence prožitku vzhledem k subjektu i akt transcendence subjektu ve vztahu k variacím prožitku, totalizace prožitku či funkce těchto aktů. Jako by filosofické pojmy mohly být zachráněny jen tak, že se stanou speciálními funkcemi a znetvoří imanenci, kterou ještě potřebují: protože imanence je už jen imanencí prožitku, je nevyhnutelně imanencí vzhledem k subjektu, jehož akty (funkce) pak budou pojmy relativními k tomuto prožitku – jak jsme to viděli už tehdy, když jsme sledovali znetvořování roviny imanence.

I když je pro filosofii nebezpečné, má-li záviset na šlechtnosti logiků nebo na jejich stescích, lze si přesto klást otázku, zda by nebylo možné najít nějakou křehkou rovnováhu mezi vědecko-logickými pojmy a pojmy fenomenologicko-psychologickými. Gilles-Gaston Granger navrhuje takové členění, v němž pojem, který je zprvu určen jako vědecká a logická funkce, přesto ponechává určité místo třetí, autonomní oblasti filosofických pojmů, funkcí či významů prožitku jakožto virtuální totality (zdá se, že mezi těmito oběma formami pojmů prostředkují rozmyté množiny).<sup>81</sup> Věda se tedy zmocnila pojmu, přesto se však v homeopatických dávkách tolerují i pojmy nevědecké, tedy fenomenologické. Odtud pak ony podivné hybridy, které se dnes rodí z fregovského husserliánství, či dokonce z wittgensteinovského heideggeriánství. V této situaci je už delší dobu filosofie v Americe se svou velkou katedrou logiky a vel-

Paris 1969, zejména § 55–56. [Karteziánské meditace, Praha 1993.] K Ur-doxa *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pure*, Paris 1950, zvl. § 103–104 [*Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, in: *Gesammelte Werke – Husserliana*, III, 1, Den Haag 1976]; *Expérience et jugement*, Paris 1970 [*Erfahrung und Urteil*, Hamburg 1985].

<sup>81</sup> G.-G. Granger, *Pour la connaissance philosophique*, Paris 1988, kap. 6 a 7. Poznání filosofického pojmu je redukováno na referenci k prožitku, pokud se prožitek konstituuje jako „virtuální totalita“: to implikuje transcendentální subjekt, takže se zdá, že Granger dává „virtuálnímu“ kantovský smysl celku možné zkušenosti (str. 174–175). Všimněme si hypotetické úlohy, již v přechodu od vědeckých pojmů k filosofickým připisuje Granger „rozmytým pojmům“.

mi malou katedrou fenomenologie, ačkoli obě strany tu spolu velmi často vedly válku. Připomíná to skřivánčí paštiku, ale díl fenomenologických skřivánků není nejvybranější, je to spíš ona část, kterou logický kuň přenechává filosofii. Jako nosorožec a pták, který žije z jeho parazitů.

Lze tedy říci, že s pojmem souvisí celá řada nedorozumění. Je pravda, že je rozmytý, vágní, ale ne proto, že by neměl obrys: je to proto, že má povahu tuláka, že není diskurzivní, že se přesouvá po rovině imanence. Je intencionální či modulární, ale nikoli proto, že má podmínky reference, nýbrž proto, že se skládá z neoddělitelných variací, jež procházejí oblastmi nerozlišitelnosti a přitom mění své obrysy. Nemá žádnou referenci, a to ani směrem k prožitku, ani směrem ke stavům věcí, nýbrž má konzistenci definovanou svými vnitřními složkami: pojem, který není denotací stavu věcí ani označováním prožitku, je událostí jakožto čistý smysl bezprostředně procházející složkami. Nemá ani číslo, ať už celé či zlomkové, aby počítal věci představující jeho vlastnosti, nýbrž má kombinaci kondenzující a shrnující složky, jimiž prochází a jež přehlíží. Pojem je forma či síla, nikdy však žádná funkce, ať už v jakémkoli z možných smyslů. Stručně řečeno: v rovině imanence jsou pouze filosofické pojmy a vědecké funkce či logické výroky pojmy nejsou.

Prospekty označují prvky výroku (výroková funkce, proměnné, pravdivostní hodnota...), ale stejně tak i typy různých výroků či modalit soudu. Směšuje-li se filosofický pojem s funkcí či výrokem, pak nikoli v rámci nějakého vědeckého, či dokonce logického druhu, nýbrž na základě analogie jako funkce prožívání či výrok mínění (třetí typ). Je tedy třeba vytvořit pojem, který přihlíží k následující situaci: to, co tvrdí *mínění*, je určitý vztah mezi nějakým vnějším vjemem jako stavem subjektu a vnitřní afekcí jako přechodem od jednoho stavu k jinému (vnější a vnitřní reference). Vyjímáme kvalitu, o níž se předpokládá, že je společná více objektům, které vnímáme, a afekci, o níž se předpokládá, že je společná více subjektům, které ji zakoušejí a které spolu s námi tuto kvalitu uchopují. Mínění je tedy pravidlem korespondence mezi jedním a druhým, je to funkce či výrok, jehož argumenty jsou percepce a afekce, a v tomto smyslu jde o funkci prožitku. Uchopujeme například nějakou vjemovou kvalitu společnou kočkám nebo psům a určitý pocit, na jehož základě psy či kočky milujeme nebo nenávidí-

me: pro danou skupinu objektů můžeme vždy extrahovat řadu různých kvalit a vytvářet mnoho skupin velmi odlišných, atraktivních či repulzivních subjektů („společnost“ těch, kdo milují kočky, nebo těch, kdo si je oškliví...), takže mínění jsou v podstatě předmětem zápasu či směny. Toto je pojetí filosofie rozšířené v západní demokracii, kde filosofie přichází s nabídkou příjemné či bojovné konverzace u oběda s panem Rortym. Což nejsou soupeřící mínění u jídelního stolu věčné Athény, náš způsob, jak být ještě Řeky? Tři charakteristiky, jimiž filosofie souvisela s řeckou obcí, byly právě společenství přátel, stůl imanence a střetávání mínění. Lze namítnout, že řečtí filosofové vždy mínění popírali a stavěli proti němu epistémé jako to vědění, které jediné je přiměřené filosofii. Ale to je dost složitá věc a filosofové, kteří byli pouze přáteli, a nikoli mudrci, se mínění vzdávali jen velmi nesnadno.

*Doxa* je typ výroku, který se představuje následujícím způsobem: z dané perceptivně-afektivně prožívané situace (například na jídelní stůl je přinášén sýr) někdo extrahuje čistou kvalitu (například zápach) a zároveň s tím, jak abstrahuje tuto kvalitu, identifikuje se s obecným subjektem zakoušejícím společnou afekci (společenství těch, kdo si oškliví sýr – a soupeří tak s těmi, kdo sýr milují, obvykle na základě nějaké jiné jeho kvality). „Diskuse“ se tedy týká volby abstraktní vjemové kvality a mohutnosti afikovaného obecného subjektu. Například: oškliví-li si někdo sýr, znamená to, že není bonviván? Je ale „bonvivánství“ afekce, již lze obecně závidět? Není naopak třeba říci, že milovníci sýrů a všichni bonviváni sami páchnou? Nepáchnou-li ovšem nepřátelé sýra. Připomíná to Hegelův příběh o obchodnici, které kdosi říká: „Tvoje vejce jsou zkažená“ a která odpovídá: „Sám jsi zkažený, stejně jako tvoje máti i babička“. Mínění je abstraktní myšlenka a urážka hraje v této abstrakci účinnou roli, protože mínění vždy vyjadřuje obecné funkce konkrétních stavů.<sup>82</sup> Mínění vyzdvihuje z percepce abstraktní kvalitu a z afekce určitou obecnou potenci: v tomto smyslu je každé mínění politické. Proto lze mnoho diskusí shrnout následovně: „já jakožto muž tvrdím, že všechny ženy jsou nevěrné“, „já jakožto žena soudím, že muži jsou lháři“.

<sup>82</sup> K abstraktnímu myšlení a lidovému způsobu souzení srv. krátký Hegelův text *Wer denkt abstrakt?*, in: *Werke*, II, Frankfurt a. M. 1970, str. 575–581.

Mínění je myšlenka utvářená formou rozpoznávání: rozpoznávání kvality ve vjemu (kontemplace), rozpoznávání nějaké skupiny v afekci (reflexe), rozpoznávání soupeře v možnosti jiných skupin a jiných kvalit (komunikace). Mínění dává rozpoznávání pravdy extenze a kritéria, která jsou svou povahou kritéria „ortodoxie“: pravdivé mínění bude to, které je zajedno s míněním skupiny, k níž člověk náleží díky tomu, že toto mínění pronáší. Jasně je to vidět při soutěžích: musíte vyjádřit své mínění, ale „vyhrajete“ (řekli jste pravdu), pokud jste řekli totéž, co většina těch, kdo se této soutěže účastní. Mínění je ve své podstatě vůle většiny a mluví už jménem nějaké většiny. Dokonce i člověk „paradoxů“ se vyjadřuje svým pomrkáváním a svou hloupou sebejistotou jen proto, že se snaží vyjádřit tajné mínění všech, a být tak mluvčím ve věci, kterou se druzí neodvažují říci. Ale to je pouze první krok vlády mínění: mínění triumfuje, jakmile zvolená kvalita přestane být podmínkou ustavování skupiny a je už jen obrazem či „značkou“ skupiny ustavené, která sama určuje perceptivní a afektivní model, kvalitu a afekci, kterou musí mít každý. Tehdy se jeví jako pojem marketing: „My, kdo koncipujeme...“. Žijeme ve věku komunikace, ale každá ušlechtilá duše prchá a snaží se vyklouznout, jakmile ji někdo nabízí malou diskusi, kolokvium, prostý rozhovor. V každé konverzaci je vždy v sázce osud filosofie a mnoho filosofických diskusí nepřekračuje to, co se odehrává při diskusi o síru, včetně urážek a světonázorových střetů. Filosofie komunikace se vyčerpává při hledání nějakého liberálního universálního mínění, konsensu, za nímž objevujeme zase jen cynické percepce a afekce kapitalisty ve vlastní osobě.

#### Příklad 11

Do jaké míry se tato situace týká i Řeků? Často se říká, že od doby Platónovy kladou Řekové proti sobě filosofii jako *vědění*, zahrnující i vědy, a *mínění-doxa*, vlastní sofistům a rétorům. Viděli jsme však, že tento protiklad nebyl takto zřetelně vyhrocen. Jak by filosofové, kteří nemohou a nechtějí restaurovat vědění mudrců a kteří jsou pouhými přáteli, mohli mít vědění? A jak by mínění, jakmile nabývá hodnoty pravdy, mohlo kdy být věcí sofistů?<sup>83</sup>

<sup>83</sup> M. Detienne ukazuje, že filosofové usilují o vědění, které není totéž, co stará moudrost, a o mínění, které nemá nic společného s míněním sofistů,

Navíc se zdá, že Řekové měli zcela jasnou představu o vědě, která se nesměšovala s filosofií: bylo to poznání příčiny, definice, tedy již určitý druh funkce. Problém byl tedy následující: jak dospět k definicím, k těmto premisám vědeckého a logického sylogismu? Pomocí dialektiky: zkoumání, jež se v daném tématu snažilo určit mezi míněními ta, která byla nejpravděpodobnější na základě extrahované kvality, a ta, která byla nejmoudřejší na základě subjektů, které je pronášely. Dialektika mínění, jejíž pomocí se určovaly možné vědecké výroky, byla nutná i u Aristotela a u Platóna je „pravdivé mínění“ požadavkem vědění i věd. Ale již Parmenidés nechápal vědění a mínění jako dvě disjunktivní cesty.<sup>84</sup> Ať už byli Řekové demokraty či nikoli, nekladli vědění a mínění do protikladu, nýbrž o míněních debatovali a v živlu čistého mínění spolu navzájem zápasili a soupeřili. Filosofové nevyčítali sofistům, že se přidržují *doxa*, nýbrž to, že špatně volí kvalitu, kterou je třeba extrahovat z vjemů, a obecný subjekt, který je třeba získat z afekcí, takže nejsou s to dospět až k tomu, co je v daném mínění „pravdivé“: sofisté jsou podle filosofů vězni variací prožitku. Filosofové vyčítali sofistům, že se buď ve vztahu k individuálnímu člověku, nebo ve vztahu k lidstvu či ve vztahu k *nomos* obce (tři výklady Člověka jako moci či „míry všech věcí“) spokojují s libovolnou smyslovou kvalitou. Platónští filosofové však sami měli výjimečnou odpověď, která jim, jak si mysleli, umožňovala vybírat mezi míněními. *Je třeba volit tu kvalitu, která je jakoby rozvíjením Krásna v konkrétní prožívané situaci*, a obecným subjektem učinit Člověka inspirovaného Dobrem. Věci se musí rozvíjet v krásnu a jejich uživatelé se musí inspirovat dobrem, má-li mínění dospět až k Pravdě. To ale nebylo vždy snadné. Krásno v přírodě a dobro v myslích definují filosofii jako funkci proměnného života. Řecká filosofie je tedy momentem krásy; krásna a dobro jsou funkce a mínění je jejich pravdivostní hodnota. K dosažení pravého mínění bylo třeba dovést vnímání až ke krásě vnímaného (*dokúnta*) a afekci až k zakoušení dobra (*dokimós*): potom už mínění nebude proměnlivé a arbitrární, nýbrž to bude *původní mínění, proto-mínění*,

*Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris 1973, kap. 6, str. 131 n. [*Mistři pravdy v archaickém Řecku*, Praha 2000].

<sup>84</sup> Srv. známou analýzu u Heideggera a Beaufretea, in: *Le poème de Parménide*, Paris 1986, str. 31–34.

jež nám vrátí ztracenou vlast pojmu, což je podle velké platónské trilogie láska *Symposionu*, šílenství *Faidra* a smrt *Faidóna*. Naopak tam, kde se smyslovost ukazuje bez krásy, redukována na iluzi, a duch bez dobra, protože je oddán pouhé libosti, bylo mínění sofistické a nepravé – možná sýr nebo bláto, srst... Nevede však platoniky toto nadšené hledání pravého mínění k aporii, a to právě k té aporii, která je vyjádřena v nejpodivuhodnějším dialogu, v *Theaitétovi*? Je třeba, aby vědění bylo transcendentní, aby se přidalo k mínění a odlišilo se od něj, aby jej učinilo pravdivým, avšak je třeba, aby vědění bylo imanentní, aby mínění bylo pravdivé jako mínění. Řecká filosofie je stále ještě spjata s touto starou Moudrostí, která je vždy znovu připravena rozvinout transcendenci, třebaže z ní filosofie má už jen přátelství, afekci. Imanence je nezbytná, ale musí být imanentní něčemu transcendentnímu, idealitě. Krása i dobro nás i nadále vrací k transcendenci. Jako by právě mínění stále ještě vyžadovalo vědění, jehož se však už zbavilo.

Není fenomenologie novým pokusem o cosi analogického? I ona totiž vychází ze zkoumání původních mínění, jimiž jsme spjati se světem jako s naší vlastí (Země). A rovněž potřebuje krásno a dobro, aby je nebylo možné zaměnit s proměnlivým empirickým míněním a aby percepce i afekce mohly dosahovat své pravdivostní hodnoty: v tomto případě jde však o krásu v umění a konstituci lidství v dějinách. Fenomenologie potřebuje umění stejně jako logika vědu; Erwin Strauss, Merleau-Ponty či Maldiney potřebují Cézanna nebo čínskou malbu. Prožívání mění pojem pouze v empirické mínění jako v určitý psycho-sociologický typ. Je tedy třeba, aby imanence prožívání vzhledem k transcendentálnímu subjektu učinila z mínění proto-mínění, na jehož konstituci se podílí umění a kultura a které se vyjadřuje jako akt transcendence tohoto subjektu v prožívání (komunikace), takže utváří společnost přátel. Neskryvá však husserlovský transcendentální subjekt evropského člověka, jehož privilegiem je ustavičné „poevropšťování“, stejně jako úkolem Řeka bylo „pořečťovat“, to jest přesahovat hranice jiných kultur, jež se chápou jako psychosociální typy? Nedostáváme se tak prostě jen k mínění průměrného kapitalisty, k mínění většiny, k modernímu Odysseovi, jehož vjemy jsou klišé a afekce značky ve světě komunikace, který se stal marketingem a před nímž nemohl uniknout ani Van Gogh a Cézanne? Rozlišení původního a odvozeného nestačí k tomu, abychom mohli opustit

prostou oblast mínění, a Urdoxa nás nepozdvihne až k pojmu. Podobně jako v platónské aporii, také fenomenologie potřebuje vyšší vědění, „přísnou vědu“ nejvíce právě tehdy, když nás nabádá, abychom se jich vzdali. Fenomenologie chtěla obrodit naše pojmy tím, že nám dala percepce a afekce, které nám umožnily narodit se do světa: nikoli jako nemluvnata nebo hominidé, nýbrž jako právoplatné bytosti, jejichž proto-mínění jsou základy tohoto světa. Nelze však bojovat proti perceptivním a afektivním klišé, když zároveň nebojujeme proti stroji, který je produkuje. Fenomenologie, která ohlašuje návrat k původnímu prožívání a vykládá imanenci jako imanenci vzhledem k subjektu, není s to zabránit tomu, aby subjekt vytvářel pouze taková mínění, jež z nových percepce a slibných afekce vyjímají už jen klišé. I nadále bychom se vyvíjeli formou rozpoznávání; dovolávali bychom se umění, aniž bychom však dospěli k pojům schopným čelit uměleckému afektu a perceptu. Řekové se svými obcemi a fenomenologové s našimi západními společnostmi jistě zcela důvodně chápou mínění jako jednu z podmínek filosofie. Najde však filosofie cestu k pojmu, bude-li se dovolávat umění jako nástroje prohlubování mínění a odhalování mínění původních, najde cestu, která vede k pojmu, nebo je naopak třeba spolu s uměním mínění převrátit, pozdvihnout ho až k nekonečnému pohybu, který ho nahradí pojmem?

Záměna pojmu s funkcí je pro filosofický pojem v mnoha ohledech zhoubná. Vytváří z vědy pojem par excellence, jehož výrazem jsou vědecké výroky (první prospekt). Nahrazuje filosofický pojem pojmem logickým, jehož výrazem jsou faktické výroky (druhý prospekt). Filosofický pojem pak má jen redukovanou či znetvořenou úlohu, kterou získává v oboru mínění (třetí prospekt) tím, že si zahrává se svým přátelstvím k vyšší moudrosti či přísné vědě. Ale pojem nemá své místo v žádném z těchto tří diskurzivních systémů. Pojem není ani funkcí prožitku, ani funkcí vědeckou či logickou. Neredukovatelnost pojmu na funkce neobjevíme tehdy, budeme-li je stavět neurčitým způsobem proti sobě navzájem, nýbrž budeme-li srovnávat, co tvoří referenci jedněch a konzistenci druhých. *Stavy věcí, objekty* či *tělesa, prožitky* jsou referencemi funkce, zatímco *události* jsou konzistencí pojmu. Toto jsou termíny, o nichž je třeba uvažovat z hlediska možné redukce.



## Příklad 12

Zdá se, že v současném myšlení tomuto srovnávání odpovídá velmi zajímavý pokus A. Badioua. Snaží se na vzestupné linii uspořádat řadu faktorů, přecházejících od funkcí k pojmům. Základ je neutralizován jak vzhledem k pojmům, tak vzhledem k funkcím: je to jakákoli mnohost či multiplicita, jež se prezentuje jako Množina, kterou lze donekonečna povyšovat. Prvním momentem je *situace*, kdy se množina vztahuje k prvkům, jež jsou zcela jistě multiplicitami, ale jsou podřízeny pravidlu „platí jako jeden“ (těla či objekty, situační jednotky). Na druhém místě jsou *situační stavy*, což jsou podmnožiny, které vždy přesahují prvky množiny či objekty situace; toto přesahování stavu však nelze hierarchizovat jako u Cantora, je „nepřipsatelné“, sleduje „bludnou linii“, jak to odpovídá vývoji teorie množin. Musí však být re-prezentováno v situaci, a to jako „nerozpoznatelné“, jakmile se situace stává téměř úplnou: bludná linie tvoří čtyři figury, čtyři smyčky jakožto *obecné funkce* (vědecká, umělecká, politická či doxická, zamilovaná čili žitá), jimž odpovídají jako produkce „pravd“. Takto se však zřejmě dospěje ke konverzi imanence situace, ke konverzi přesahu do prázdna, která sem opět zavede cosi transcendentního, totiž *událostní místo*, jež se drží okraje prázdna v situaci a neobsahuje žádné jednotky, nýbrž singularity jakožto prvky závislé na předchozích funkcích. A konečně *událost* sama se jeví (či mizí) nikoli jako singularita, nýbrž jako oddělený aleatorní bod, který se přičítá k místu, nebo se od něj odčítá, a to v transcendenci prázdna či určité pravdy jakožto prázdna, aniž by se dalo rozhodnout, zda událost patří k situaci, v níž se nalézá její místo (nerozhodnutelnost). A možná se na tomto místě naopak objevuje jistá intervence jako vrh kostek, která událost kvalifikuje a vpouští ji do situace, tedy schopnost událost „udělat“. Proto je událost pojmem či je filosofie jako pojem, který se odlišuje od čtyř předchozích funkcí, ačkoli filosofie od nich přejímá své podmínky, a naopak jim své podmínky vnucuje – umění je v zásadě „básní“, věda je množinová, láska je Lacanovým nevědomím a politika se vytrhuje z oblasti mínění-doxa.<sup>85</sup>

<sup>85</sup> A. Badiou, *L'être et l'événement*, Paris 1988, a *Manifeste pour la philosophie*, Paris 1989. Badiouova teorie je velice komplexní; obáváme se, že ji zde příliš zjednodušujeme.

Badiou vychází z neutralizovaného základu, z množiny označující libovolnou multiplicitu a rýsuje jedinou, i když velmi složitou linii, na níž budou funkce a pojem umístěny tak, že pojem bude vždy nad funkcemi: filosofie se jakoby vznáší v prázdné transcendenci, jako v nepodmíněném pojmu, který totalitu svých obecných podmínek (věda, poezie, politika a láska) shledává ve funkcích. Není to však návrat ke starému pojetí svrchované filosofie pod převlekem mnohosti? Zdá se nám, že teorie multiplicit se nesnáší s hypotézou libovolné multiplicity (dokonce i matematici mají už dost libovolné množiny). Od začátku musí existovat přinejmenším dvě multiplicity, dva typy. Nikoli ale proto, že by dualismus byl lepší než jednota, nýbrž proto, že multiplicita je to, co se odehrává mezi dvojím. Ony dva typy tedy nebudou jeden nad druhým, nýbrž vedle sebe, jeden proti druhému, tváří v tvář či zády k sobě. Funkce a pojmy, aktuální stavy věcí a virtuální události jsou dva typy multiplicit, které nejsou umístěny na bludné linii, nýbrž se vztahují ke dvěma křížícím se vektorům: k jednomu, podle něhož stavy věcí aktualizují události, a k druhému, podle něhož události absorbují (či spíše ad-sorbují) stavy věcí.

Stavy věcí opouštějí virtuální chaos za podmínek tvořených limitou (reference): jsou to aktuality, i když to ještě nejsou tělesa či věci, jednotky či množiny. Jsou to masy nezávislých proměnných, částice-trajektorie či znaky-rychlosti. Jsou to *směsi*. Tyto proměnné určují singularity, pokud se ocitají v souřadnicích, a jsou zachyceny ve vztazích, podle nichž jedna z nich závisí na velkém počtu jiných, nebo naopak mnoho z nich závisí na jedné. K tomuto stavu věcí se připojuje potenciál či síla (význam leibnizovské rovnice  $mv^2$  tkví v tom, že do stavu věcí zavádí potenciál). Znamená to, že stav věcí aktualizuje chaotickou virtualitu, protože s sebou nese prostor, který už sice přestal být virtuálním, ale stále ještě svědčí o svém původu a je nepostradatelným korelátém stavu. Například v aktualitě atomového jádra má nukleon stále ještě velmi blízko k chaosu a je obklopen mrakem ustavičně emitovaných a znovu absorbovaných virtuálních částic; na další rovině aktualizace je však elektron ve vztahu k potenciálnímu fotonu, který je v interakci s nukleonem, čímž dává jaderné hmotě nový stav. *Stav věcí nelze oddělit od potenciálu, skrze nějž působí a bez nějž by nebyl aktivní a nevyvíjel by se (např. katalýza)*. Právě skrze tento potenciál může čelit akcidentům, přidávání a odní-

mání, či dokonce projekcím, jak je to zřejmé již v případě geometrických figur; nebo ztrácet a získávat proměnné, šířit singularity až do těsného sousedství nových; nebo sledovat bifurkace, které jej transformují; nebo procházet fázových prostorem, jehož dimenze zvyšují svůj počet s dodatečnými proměnnými; nebo, a to zejména, individuovat tělesa v poli, které spolu s potenciálem vytváří. Žádný z těchto výkonů se neuskutečňuje izolovaně, všechny tvoří „problémy“. Privilegiem živého je to, že zevnitř reprodukuje připojený potenciál, v němž aktualizuje svůj stav a individualizuje své tělo. V každé oblasti však představuje podstatný moment právě přechod od nějakého stavu věcí k tělesu prostřednictvím potenciálu či síly nebo prostřednictvím dělení individuovaných těles do subsistujícího stavu věcí. Zde se přechází od směsi k *interakci*. A konečně interakce těles podmiňují citlivost, proto-vnímavost a proto-afektivitu, jež se vyjadřují už v částečných pozorovatelných, přidružených k určitému stavu věcí, a to i přesto, že dosahují své aktualizace teprve v živém. To, co se nazývá „vjemem“ (percepce), není stavem věcí, nýbrž stavem těla, který je způsoben nějakým jiným tělem, a „afekce“ je přechodem od jednoho stavu k druhému jakožto zvětšení či zmenšení potenciálu-síly vlivem jiných těl: žádné není pasivní, vše je interakce, dokonce i tíže. Taková byla již Spinozova definice „*affectio*“ a „*affectus*“ v případě těla, které je uchopeno nějakým stavem věcí, což pak znovu objevil Whitehead, když každou věc pochopil jako „prehenzi“ jiných věcí a přechod od jedné prehenze ke druhé jako pozitivní či negativní „*feeling*“. Interakce se stává *kommunikací*. Stav věcí („*public*“) je směs daností aktualizovaných světem v jeho předchozím stavu, zatímco tělesa jsou nové aktualizace, jejichž „*privátní*“ stavy obnovují stavy věcí pro nová těla.<sup>86</sup> Dokonce i neživé a neorganické věci mají prožívání, protože jsou to percepce a afekce.

Když se filosofie srovnává s vědou, stává se, že podává příliš jednoduchý obraz vědy, jemuž se vědci smějí. Ale i když má filosofie právo představovat vědu způsobem, jemuž chybí vědecká hodnota (prostřednictvím pojmů), nemůže nic získat tím, bude-li vědě připisovat hranice, které vědci svými nejjednoduššími postupy stále překračují. Jestliže tedy filosofie ponechává vědě to, co je

<sup>86</sup> Srv. A. N. Whitehead, *Process and Reality: An Essay in Cosmology*, New York 1978, str. 22–26.

„hotové“, a pro sebe vyhrazuje to, co se „samo tvoří“, jako je tomu u Bergsona či ve fenomenologii, například u Erwina Strausse, pak hrozí nejen to, že se filosofie připodobní pouhému prožívání, nýbrž i to, že z vědy zbude špatná karikatura: Paul Klee to viděl mnohem správněji, když řekl, že předmětem matematiky a fyziky, když se zabývají funkcí, je nikoli hotová forma, nýbrž formování samo.<sup>87</sup> Porovnáme-li navíc filosofické a vědecké multiplicity, mnohosti pojmové a funkcionální, bylo by až příliš povrchní definovat funkcionální multiplicity množinami. Množiny, jak jsme viděli, jsou zajímavé pouze jako aktualizace limity; závisejí na funkcích, a nikoli naopak – funkce je pravým objektem vědy.

Funkce jsou za prvé funkcemi stavů věcí, takže tvoří vědecké výroky jako první typ prospektů: jejich argumenty jsou nezávislé proměnné, na něž působí koordinace a potencializace, určující jejich nutné vztahy. Za druhé jsou funkce funkcemi věcí, individuovaných objektů či těles tvořící logické výroky: jejich argumenty jsou singulární termíny jakožto nezávislé logické atomy, na něž působí deskripce (logický stav věcí) určující jejich predikáty. Za třetí mají funkce prožívání jako své argumenty percepce a afekce a vytvářejí mínění (doxa jako třetí typ prospektu): máme mínění o všem, co vnímáme a co na nás působí, takže vědy o člověku lze chápat jako nesmírně širokou doxologii – věci samy jsou však obecná mínění, protože mají molekulární percepce a afekce v tom smyslu, že si i ten nejjednodušší organismus vytváří určité proto-mínění o vodě, uhlíku a solích, na nichž závisí jeho stav a síla. To je tedy cesta, která sestupuje od virtuálna ke stavům věcí a k jiným aktualitám: na této cestě se nikde nesetkáme s pojmem, ale vždy s funkcemi. *Věda postupuje od chaotické virtuality ke stavům věcí a k tělesům, jež ji aktualizují*; neinspirovuje ji snaha sjednocovat se do uspořádaného aktuálního systému, nýbrž touha nevzdálit se příliš od chaosu, vyslídit potenciály, aby bylo možné zachytit a odnést si nějakou část toho, co ji pronásleduje, tajemství chaosu za ní, tlak virtuálna.<sup>88</sup>

<sup>87</sup> P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, Paris 1980, str. 48–49.

<sup>88</sup> Věda má nejen potřebu chaosu uspořádat, ale vidět jej, dotknout se jej, vytvořit jej: srv. J. Gleick, *La théorie du chaos*, Paris 1989. [*Chaos, vznik nové vědy*, Brno 1996]. G. Châtelet ukazuje, jak se matematika a fyzika snaží podržet něco z oblasti virtuálna v *Les enjeux du mobile: mathématique, physique, philosophie*, Paris 1993.

Postupujeme-li však po této linii opačným směrem, totiž vzhůru, směřujeme-li od stavů věcí k virtuálu, není to už stejná linie, protože to není totéž virtuálno (a potom můžeme po této linii také sestupovat, aniž bychom ji zaměňovali s linií předchozí). Virtuálno teď už není chaotickou virtualitou, nýbrž virtualitou, jež se stala konzistentní, je to entita, jež se utváří v rovině imanence, která protíná chaos. Právě to nazýváme Událostí; je to ona část, která se vymyká své vlastní aktualizaci ve všem, co se přihází. Událost není nějakým stavem věcí, aktualizuje se ve stavu věcí, v tělese, v prožitku, ale současně má zastíněnou a tajnou stránku, která se stále odečítá od své aktualizace, nebo se k ní stále přičítá: na rozdíl od stavu věcí nezačíná ani nekončí, nýbrž získává či podržuje nekonečný pohyb, jemuž dává konzistenci. Je to virtuálno odlišné od aktuálního, avšak virtuálno, které už není chaotické, jež se v rovině imanence, která je vytrhuje z chaosu, stalo konzistentním či reálným. Je reálné, aniž by bylo aktuální, ideální, aniž by bylo abstraktní. Dalo by se říci, že je transcendentní, protože přehlíží stav věcí, ale schopnost povznést se nad sebe v sobě a v rovině mu dává právě imanence. To, co je transcendentní, co je trans-descendencí, je spíše stav věcí, v němž se toto virtuálno aktualizuje, ale právě v tomto stavu věcí je čistou imanencí toho, co se neaktualizuje nebo co je vzhledem k aktualizaci indiferentní, protože na ní nezávisí jeho realita. Událost je imateriální, netělesná, nelze ji žít: je to čistá *rezerva*. Blanchot a Péguy jsou dva myslitelé, kteří nejvíce pronikli do události; první říká, že je třeba odlišovat na jedné straně stav věcí, který je dovršený nebo je schopen dovršení, který je přinejmenším v potenciálním vztahu k mému tělu, ke mně samému, a na straně druhé událost, kterou ani její vlastní realita nemůže přivést k dovršení, ono nezadržitelné, jež nekončí ani nezačíná, nikam nesměruje a odnikud nepřichází, které je mimo vztah ke mně, stejně jako mé tělo je mimo vztah k ní, nekonečný pohyb – zatímco druhý, Péguy, říká, že je třeba rozlišovat mezi stavem věcí, jímž my i naše těla procházíme na straně jedné, a událostí, do níž se hroužíme či navracíme, tím, co stále začíná, aniž kdy započalo či skončilo, a co nazývá imanentní včasné na straně druhé.<sup>89</sup>

<sup>89</sup> Ch. Péguy, *Clio*, Paris 1932, str. 230, 265; M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris 1968, str. 104, 155, 160 [Literární prostor, Praha 1999].

Skrz náskrz stavem věcí, dokonce mrakem či tokem se snažíme v tom či onom okamžiku izolovat nějaké proměnné, zahlédnout, kdy na základě nějakého potenciálu vznikají nové, do jakých vztahů závislosti mohou vstupovat, jakými singularitami procházejí, jaké prahy překračují, po jakých bifurkacích postupují. Sledujeme funkce stavů věcí: difference mezi lokálním a globálním patří do oblasti funkcí (například podle toho, zda je možné eliminovat všechny nezávislé proměnné kromě jedné). K funkcím rovněž patří *difference mezi tím, co patří do oboru fyzikálně-matematického, logického a prožívaného* (podle toho, zda jsou tělesa uchopena v singularitách stavu věcí nebo jako singulární termíny samy, nebo vzhledem k singulárním prahům mezi percepce a afekce). V každém případě se však aktuální systém, stav věcí či obor funkce definují jako čas mezi dvěma okamžiky nebo jako časy mezi mnoha okamžiky. Proto také Bergson neopouští oblast funkcí a pouze do ní zavádí cosi z prožívání, když říká, že mezi dvěma, jakkoli blízkými okamžiky, je vždycky čas.

Postupujeme-li však směrem k virtuálnímu, obracíme-li se k virtualitě, jež se aktualizuje ve stavu věcí, odhalujeme realitu zcela jinou, v níž už nemusíme hledat, co se odehrává mezi jedním a druhým bodem, od jednoho okamžiku ke druhému, protože tato realita přesahuje každou možnou funkci. Řečeno běžnými výrazy, jichž by mohl použít vědec, událost „se nestará o to, kde je, a je jí jedno, od kdy existuje“, takže umění, a dokonce i filosofie ji mohou chápat lépe než věda.<sup>90</sup> Čas už není to, co leží mezi dvěma okamžiky, událost je mezitím: toto mezitím nepatří ani k věčnosti, ale ani k času, patří dění. Ono mezitím, událost je čas vždy mrtvý; to, kde se nic neodehrává, nekonečné očekávání, které je již nekonečně minulé, čekání a rezerva. Tento mrtvý čas nenásleduje po tom, co se odehrává, nýbrž koexistuje s okamžikem či časem akcidentu, koexistuje však jako nesmírnost prázdného času, v níž jej ve zvláštní indiferenci intelektuálního názoru vidíme jako to, co je na přechodu, a přitom se už odehrálo. Všechna mezitím se překládají přes sebe, zatímco časy následují po sobě. V každé události je řada heterogenních složek, jež jsou vždy simultánní, protože každá z nich je mezitím,

<sup>90</sup> J. Gleick, *La théorie du chaos*, Paris 1989, str. 236 [Chaos, vznik nové vědy, Brno 1996].

všechny jsou v mezi-čase, díky němuž spolu komunikují prostřednictvím oblastí nerozlišitelnosti a nerozhodnutelnosti: jsou to variace, modulace, intermezza, singularity nového nekonečného řádu. Každá složka události *se aktualizuje či uskutečňuje* v okamžiku a událost v čase, který mívá mezi těmito okamžiky; nic se však neodehrává ve *virtualitě*, jejímiž složkami jsou pouze mezičasy a událost jako složené dění. Nic se tu neodehrává, ale všechno nastává, takže událost má privilegium toho, co začíná znovu, když je čas minulý.<sup>91</sup> Nic se neodehrává, a přesto se všechno mění, protože dění ustavičně prochází svými složkami a událost, jež se aktualizuje jinde, stále přivádí k jinému momentu. Když čas mívá a bere s sebou okamžik, vždy je tu mezičas, který restituuje událost. Událost, její nastávání, její neodlučitelné variace uchopuje *pojmem*, zatímco funkce vystihuje stav věcí, čas a proměnné i jejich vztahy, které závisejí na čase. Pojem má schopnost opakování, která se liší od diskurzivní schopnosti funkce. Pojem má ve své produkci i reprodukci realitu virtuálna, netělesnosti a necitelnosti, na rozdíl od funkcí aktuálního stavu, funkcí tělesa a prožívání. Vypracovat pojem není totéž, co vysledovat funkci, třebaže na obou stranách je pohyb, třebaže v jednom i v druhém případě běží o transformace a tvoření: oba typy mnohostí se protínají.

Událost není přirozeně utvořena jen z neodlučitelných variací, sama je neodlučitelná od stavu věcí, těl a prožívání, v nichž se aktualizuje či uvádí ve skutek. Můžeme však říci i opak: stav věcí již není oddělitelný od události, která všude přesahuje svou aktualizací. Je třeba vystoupit až k události, která dává pojmu jeho virtuální konzistenci, a sestoupit až k aktuálnímu stavu věcí, jenž dává funkci její reference. Ze všeho, co subjekt může prožívat, z těla, jež mu náleží, z těles a objektů, jež se od jeho těla liší, i ze stavu věcí či fyzikálně-matematického pole, které je určují, se uvolňuje pára, která je jim nepodobná a která se zmocňuje bitevního pole, boje i zranění jako složek či variací čisté události, v níž už přetrvává jen odkaz k tomu, co se týká našich stavů. Filosofie jako gigantická

<sup>91</sup> K mezičasu a „mezitím“ srv. velmi hutný článek B. de Groethuysena, *De quelques aspects du temps*, in: *Recherches philosophiques*, V, 1935–1936: „Celá událost je jakoby v čase, v němž se nic neodehrává...“ V tomto mezitím se také odehrávají všechny romány A. Lerneta-Holenii.

aluze. Událost je aktualizována či uvedena ve skutek, kdykoli je chtě nechtě zasazena do nějakého stavu věcí, ale je *zneskutečněna*, kdykoli ji abstrahujeme ze stavů věcí, abychom z ní extrahovali pojem. Událost má svou důstojnost, která vždy neoddělitelně patřila k filosofii jako „amor fati“: vyrovnat se události, stát se potomkem svých vlastních událostí – „moje zranění existovalo přede mnou, zrodil jsem se, abych je ztělesnil“.<sup>92</sup> Jsem zrozen, abych je ztělesnil jakožto událost, protože jsem je dokázal odtělesnit jako stav věcí či jako prožívanou situaci. Není jiná etika než amor fati filosofie. Filosofie je vždycky mezičas. Ten, který zneskutečňuje událost. Mallarmé jej nazýval Mimem, protože se vymaňuje ze stavu věcí a „zůstává ustavičnou narážkou, aniž by rozbíjel zrcadlo“.<sup>93</sup> To je mim, který nereprodukuje stav věcí, stejně jako neimituje prožitek, nepodává žádný obraz, nýbrž konstruuje pojem. V tom, co se přihází, nehledá žádnou funkci, nýbrž extrahuje událost čili část toho, co nelze aktualizovat, realitu pojmu. Nechtít to, co se přihází s onou špatnou vůlí, která nařiká, brání se a ztrácí se v gestikulacích, nýbrž přivést stěžování si a hněv až k bodu, kde se obracejí proti tomu, co se přihází, aby vystopovaly událost, osvobodily ji a extrahovaly v živém pojmu. Filosofie nemá jiný cíl než to, aby se stala hodnou události, a právě pojmová osoba je tím, kdo zneskutečňuje událost. Mim je dvojnásobně jméno. Ale právě tato pojmová osoba uvádí do chodu nekonečný pohyb. Chtít válku proti budoucím i minulým válkám, agonii proti všem smrtím, zranění proti všem jizvám, a to ve jménu dění, a nikoli věčnosti: jen v tomto smyslu lze říci, že pojem shrnuje.

Od virtualit sestupujeme k aktuálním stavům věcí, od stavů věcí vystupujeme k virtualitám, aniž bychom mohli jedno izolovat od druhého. A přitom tento vzestup a sestup není táž linie: aktualizace a zneskutečňování nejsou dva úseky téže linie, nýbrž jsou to linie odlišné. Omezíme-li se na vědecké funkce stavů věcí, můžeme říci, že nemohou být odděleny od virtuálna, které aktualizují. Virtuálno se však zprvu prezentuje jako mrak či mlha, nebo dokonce jako chaos, je to spíš chaotická virtualita než realita události uspořádané

<sup>92</sup> J. Bousquet, *Les Capitales*, Paris 1955, str. 103.

<sup>93</sup> S. Mallarmé, *Mimique*, in: *Œuvres complètes*, Paris 1945, str. 310.

v pojmu. Právě proto se vědě často zdá, že filosofie obsahuje naprostý chaos, takže věda pak říká: můžete volit jen mezi mnou, vědou, a chaosem. Linie aktuality vytyčuje rovinu reference, která protíná chaos: bere z něj stavy věcí, jež sice i ve svých souřadnicích aktualizují virtuální události, ale během aktualizace z nich podržují jen potenciály, které jsou součástí funkcí. Uvažujeme-li však naopak o filosofických pojmech událostí, pak jejich virtualita odkazuje k chaosu, ale v rovině imanence, která protíná chaos a extrahuje z něj pouze konzistenci či realitu virtuálního. Příliš hutné stavy věcí jsou adsorbovány, zneskutečněny událostí, zatímco v rovině imanence a v události z nich zůstávají jen narážky. Obě linie jsou tedy neoddělitelné, ale nezávislé, každá je sama v sobě úplná: jako obaly dvou velmi odlišných rovin. Filosofie může mluvit o vědě pouze v narážkách a věda je s to vyjadřovat se o filosofii jen jako o mraku. Obě linie jsou neoddělitelné, zároveň jsou však obě soběstačné; filosofické pojmy nezasahují do ustavování vědeckých funkcí a funkce nezasahují do ustavování pojmů. Pojmy a funkce se kříží teprve tehdy, když jsou úplně zralé, a nikoli během svého ustavování, protože každý je utvářen jen svými vlastními prostředky – což je v obou případech určitá rovina, určité prvky a určitá agens. Je proto nešťastné, když se vědci pokoušejí o filosofii bez vskutku filosofických nástrojů nebo filosofové o vědu bez účinných prostředků vědy (o nic podobného zde také neusilujeme).

Pojem nereflektuje funkci a funkci nelze aplikovat na pojem. Pojmy a funkce se musí protínat, přičemž však jedno i druhé sleduje svou linii. Například riemannovské funkce prostoru nevytvářejí nic o riemannovském pojmu prostoru, který je vlastní filosofii: pojem funkce máme pouze tehdy, když je filosofie schopna takový pojem vytvořit. Podobně se iracionální číslo definuje pomocí funkce jako společná limita dvou řad racionálních čísel, z nichž jedna nemá maximum a druhá minimum; pojem se však nevztahuje k řadám čísel, nýbrž k posloupnosti idejí, jež se znovu propojují nad určitou mezerou (místo aby se spojovaly prodlužováním). Smrt lze přirovnat k nějakému vědecky určitelnému stavu věcí, např. jako funkci nezávislých proměnných nebo jako funkci žitého stavu. Zároveň se však jeví jako čistá událost, jejíž variace jsou koextenzivní se životem: oba tyto velmi odlišné aspekty najdeme u Bichata. Goethe vytváří velkolepý pojem barvy pomocí neoddělitelných variací svět-

la a stínu, oblastí nerozlišitelnosti a procesu intezifikace, což ukazuje, do jaké míry se i ve filosofii vyskytuje experiment, zatímco Newton konstruoval funkci nezávislých proměnných čili frekvenci. Jestliže filosofie zásadním způsobem potřebuje vědu, která je s ní současná, je to proto, že věda se stále protíná s možností pojmů a pojmy nutně odkazují k vědě, což nejsou ani příklady, ani aplikace, ani reflexe. Existují i funkce pojmů, a to funkce ve vlastním smyslu vědecké? To je totéž, jako bychom si kladli otázku, zda věda (jak jsme ostatně přesvědčeni) právě tak a naléhavě potřebuje filosofii. Ale na tuto otázku mohou odpovědět pouze vědci.

## 7. Percept, afekt a pojem

Mladík na plátně se bude usmívat tak dlouho, dokud bude plátno trvat. Krev tepe pod kůží této ženské tváře a vítr třese větví, skupinka lidí se chystá odejít. V románu nebo ve filmu se mladík sice přestane smát, ale znovu začne, jakmile se vrátíme k této stránce či k tomuto momentu. Umění uchovává, a je to na světě to jediné, co se uchovává. Uchovává a uchovává se v sobě (*quid juris?*), třebaže fakticky netrvá déle než jeho nositel a jeho materiály (*quid facti?*), kámen, plátno, chemická barva atd. Dívka zachovává postoj, který zaujala před pěti tisíci lety, je to gesto, které již nezávisí na tom, kdo je udělal. Vzduch podržuje chvění, dech i světlo, které měl tento den loňského roku, a nezávisí už na tom, kdo jej toho jitra dýchal. Jestliže však umění uchovává, pak nikoli po způsobu průmyslu, který proto, aby dal věci trvání, přidává nějakou substanci. Věc se od samého počátku stala nezávislou na svém „modelu“, ale stejně tak je nezávislá na jiných případných osobách, jež samy jsou věcmi-umělci, malířskými osobami, jež dýchají tento vzduch malby. A stejně tak je nezávislá i na aktuálním diváku či posluchači, kteří ji mohou zakoušet až později, mají-li na to sílu. A co tvůrce? Je nezávislá na tvůrci, a to na základě sebe-kladení stvořeného, jež se uchovává samo v sobě. To, co se uchovává, věc či umělecké dílo, je *blok počítků, to jest složenina z perceptů a afektů*.

Percepty nejsou percepce, vjemy, jsou totiž nezávislé na stavu těch, kdo je zakoušejí; afekty nejsou pocity či afekce, přesahují sílu těch, kdo je podstupují. Počítky, percepty a afekty, jsou *bytosti*, jež mají hodnotu samy v sobě a překračují každý prožitek. Lze říci, že existují v nepřítomnosti člověka, poněvadž i člověk, jak je zachycen v kameni, na plátně či ve slovech, je sám složeninou perceptů a afektů. Umělecké dílo je bytost počítků a nic jiného: existuje v sobě.

Akordy jsou afekty. Akordy tónů či barev, souladné i nesouladné, jsou afekty hudby či malířství. Rameau tvrdil, že mezi akordem a afektem je identita. Umělec tvoří bloky perceptů a afektů, jediným zákonem tvorby je však to, že složené musí stát na vlastních nohou. Ale právě to, aby ho umělec přiměl *stát na vlastních nohou*, je nesmírně obtížné. Často je k tomu třeba to, co se z hlediska předpokládaného modelu, z hlediska prožívaných vjemů a afekcí jeví jako značná geometrická nepravděpodobnost, fyzická nedokonalost či organická anomálie, ale tyto vznešené omyly se stávají uměleckou nutností, jsou-li to vnitřní prostředky, jak něco postavit na vlastní nohy (usadit anebo uložit). Existuje tedy cosi jako možnost obrazu, která nemá nic společného s fyzickou možností a která i těm nejakrobatičtějším postojům dává sílu stability. A naopak mnoho děl, která chtějí být uměleckými, nestojí ani na okamžik pevně na vlastních nohou. Stát na vlastních nohou znamená neznat ani nahore, ani dole, není to pouhá napřímenost (i domy se mohou opile kymáčet a stát křivě), nýbrž je to akt, jímž se stvořená složenina počítků sama v sobě zachovává. Je to monument, ale monument může spočívat v několika tazích či rádcích jako báseň Emily Dickinsonové. Kresba starého unaveného osla: „jaký zázrak! je to vytvořeno dvěma tahy, ale stojí to na nehybných základech“, kde počitek svědčí o spoustě let „vytrvalé, úporné, opovrhované práce“.<sup>94</sup> Mollová tónina v hudbě je velmi podstatnou zkouškou, protože hudebníka vybízí, aby ji vytrhl z jejich prchavých kombinací a učinil ji pevnou a trvalou, takovou, aby se sama uchovávala i v akrobatických pozicích. Zvuk musí trvat ve svém zanikání i ve svém tvoření a vývoji. Při svém obdivu k Pissarovi a Monetovi vytykal Cézanne impresionistům jejich optickou směs barev, která není s to vytvořit složeninu dostatečně „pevnou a trvalou, jako je umění v muzeích“, jako je Rubensovo „trvání krve“.<sup>95</sup> To jsou ale jen slova, protože Cézanne nepřipojuje nic, co by uchovávalo impresionismus, nýbrž hledá jinou pevnost, jiné opory a jiné bloky.

<sup>94</sup> E. Wharton, *Les metteurs en scène*, Paris 1986, str. 263. (Jde o akademického a módního malíře, který se vzdává malby, když objeví malý obraz jednoho ze svých zneuznaných současníků: „Já ale nevytvořil žádné ze svých děl, prostě jsem je převzal...“)

<sup>95</sup> *Conversations avec Cézanne*, vyd. P. M. Doran, Paris 1978, str. 121.

Na otázku, zda drogy pomáhají umělci při tvorbě těchto početkových bytostí, jsou-li součástí vnitřního instrumentáře, vedou-li skutečně k „branám vnímání“ a odhalují percepty a afekty, je obecná odpověď asi taková, že složeniny vytvořené pod vlivem drogy jsou velmi často mimořádně křehké, nejsou schopny se uchovávat, rozpadají se v okamžiku, kdy vznikají a kdy se na ně díváme. Stejně tak lze obdivovat i dětské kresby, dojímat se jimi; ale jen zřídka kdy strojí na vlastních nohou; Kleeovi či Miróovi se podobají jen tehdy, nepozorujeme-li je příliš dlouho. Malby šílenců jsou naopak často velmi soudržné, ale jen potud, pokud jsou přeplněné a nikde v nich nezbyvá prázdnota. Bloky však potřebují kapsy vzduchu a prázdnoty, protože i prázdno je počitek, každý počitek se slučuje s prázdnem, jakmile se slučuje sám se sebou, všechno se opírá o zemi i o vzduch a zachovává prázdno, uchovává se v prázdnotě, jakmile se uchovává samo v sobě. Plátno může být plné, takže do něj už nepronikne ani vzduch, ale uměleckým dílem je pouze tehdy, když, jak říká jeden čínský malíř, uchovává dost prázdneho prostoru, aby zde mohli skákat koně (třeba jen tím, že tu jsou různé roviny).<sup>96</sup>

Maluje se, sochá, skládá i píše pomocí počitků. Počitky se malují, sochají, skládají i píší. Počitky jakožto percepty nejsou percepce, jež by odkazovaly k nějakému objektu (reference): podobají-li se něčemu, je to podobnost vytvořená jejich vlastními prostředky: úsměv na plátně je tvořen výhradně barvami, tahy, stínem a světlem. Jestliže podobnost pronásleduje umělecké dílo, je to jen proto, že se počitek vztahuje ke své látce: je to percept či afekt látky samé, úsměv oleje, gesto vypálené hlíny, vzmach kovu, hřbet románského kamene a vzos kamene gotického. Ve všech těchto případech je látka tak rozmanitá (podklad plátna, působení štětce či štětky, barva v tubě), že je obtížné říci, kde počitek končí a kde začíná; součástí počítka je zjevně i příprava plátna či stopa vlasu štětce, a navíc i mnoho jiného. Jak by se také mohl počitek uchovávat bez látky schopné trvat. A ať už je tento čas jakkoli krátký, je to čas, který se chápe jako trvání; uvidíme ještě, jak rovina látky nezadržitelně stoupá vzhůru a proniká do roviny kompozice počitků samých, takže je nakonec její součástí a je od ní nerozeznatelná. V tomto smyslu

<sup>96</sup> Srv. F. Cheng, *Vide et plein: le langage pictural chinois*, Paris 1979, str. 63 (cituje malíře Hunag Pin-Hunga).

pak lze říci, že malíř je malířem, a ničím jiným než malířem, „je-li tu barva, která je uchopena tak, jak je právě vytlačena z tuby, je-li tu otisk každého vlasu štětce“, a je-li tu tato modř, která není modří vody, ale „modří tekuté malby“. A přesto, přinejmenším de iure, není počitek totéž co látka. Neboť to, co se de iure uchovává, není látka, která je pouze faktickou podmínkou, nýbrž to, co se v sobě uchovává, je-li tato podmínka splněna (plátno, barva či kámen se nerozpadly v prach), je percept či afekt. I kdyby látka trvala jen několik vteřin, dala by počítka schopnost existovat a uchovávat se v sobě *ve věčnosti, jež koexistuje s tímto krátkým trváním*. Pokud látka trvá, počitek v těchto okamžicích zažívá věčnost. Počitek se uskutečňuje v látce zároveň s tím, jak látka plně vstupuje do počítka, do perceptu či afektu. Celá látka se stává expresivní. Afekt je kovový, krystalický, kamenný atd. a počitek není zabarvený, nýbrž je, jak říká Cézanne, „zabarvující“. Proto ten, kdo není než malířem, je také víc než malířem, poněvadž „nechává před námi, před nehybným plátnem“ vystupovat nikoli podobnost, nýbrž čistý počitek „trýzněné květiny, okleštěné, mučené a lisované krajiny“, takže „vodu malby vrací přírodě“.<sup>97</sup> Od jednoho materiálu k druhému, stejně jako od houslí ke klavíru, od jednoho druhu štětce k druhému, či od oleje k pastelu, se přechází jen potud, pokud to vyžaduje složenina počitků. Ať už je umělcův zájem o vědu jakkoli silný, složenina počitků nebude nikdy totéž co „směsí“ materiálu, které věda určuje ve stavech věcí, jak o tom velmi názorným způsobem svědčí „optická směs“ impresionistů.

Umění se prostřednictvím látky snaží vytrhnout percept z percepce objektu a ze stavů vnímajícího subjektu, vytrhnout afekt z afekce jakožto přechodu od jednoho stavu k druhému. Extrahovat blok počitků, čisté bytí počítka. K tomu je však zapotřebí metody, která je u každého autora jiná a která je součástí díla: stačí srovnat Prousta a Pessou, který při hledání počítka jakožto bytí vynalézá

<sup>97</sup> A. Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société*, Paris 1947, str. 74, 82: „Jako malíř a nic jiného než malíř užíval van Gogh čistě malířských prostředků a nikdy se je nesnažil překročit... nejužasnější na tom však je, že tento malíř, který zůstává pouhým malířem, je přitom ve všech rozených malířů jediným, kdo nám dává zapomenout, že máme co do činění s malířstvím“ [in: *Texty*, I, Praha 1995, str. 279 a 284].

jiné postupy.<sup>98</sup> V tomto ohledu na tom spisovatelé nejsou jinak než malíři, hudebníci, architekti. Zvláštní látkou spisovatelů jsou slova a syntaxe, stvořená syntaxe, která nezadržitelně vstupuje do jejich díla a přechází do počítka. Na to, abychom mohli vystoupit z prožívaných vjemů, zjevně nestačí paměť, jež pouze vyvolává staré vjemy, ani paměť bezděčná, která přidává upomínku jako faktor uchovávací něco z přítomnosti. Pro paměť je v umění jen málo místa (dokonce a zejména u Prousta). Každé umělecké dílo je sice *monument*, ale monument zde není to, co připomíná minulost, nýbrž je to blok přítomných počítků, jež za své uchovávání vděčí jen samy sobě a jež dávají události složeninu, která ji oslavuje. Výkonem monumentu není paměť, nýbrž fabulace. Spisovatel nepíše prostřednictvím vzpomínek z dětství, nýbrž pomocí bloků dětství, jež jsou přítomným stáváním se dítětem. Hudba je toho plná. Na to není třeba paměti, nýbrž komplexní látky, kterou nenajdeme v paměti, ale ve slovech, ve zvucích: „Nenávidím tě, paměti.“ K perceptu i afektu dospíváme jen jako k autonomním a soběstačným bytostem, jež za nic nevděčí těm, kdo je zakoušejí či zakusili: Combray, jak nikdy nebylo, není a nebude prožito, Combray jako katedrála či jako monument.

Jakkoli se metody liší, a to nejen podle druhů umění, nýbrž i podle každého z autorů, přesto lze charakterizovat velké monumentální typy čili „variety“ složenin počítka: *vibrace* charakterizuje prostý počíteč (je však již trvalá či složená, protože vystupuje či klesá, implikuje rozdíl konstitutivní roviny, sleduje neviditelnou nit, která je spíš na straně nervů než mozku); *sevření či zaklesnutí* (když dva počítky rezonují jeden ve druhém a přitom se objímají tak těsně, že na sebe narážejí už jen „energie“); *ústup, dělení, distenze* (když se naopak dva počítky od sebe vzdalují, uvolňují, takže je už spojuje jenom světlo, vzduch či prázdnota, jež mezi ně vnikají nebo se do nich zatloukají jako klín, který je zároveň tak hutný a tak lehký, že se roztahuje do všech stran, jakmile se zvětší distance, a vytváří blok, který už nepotřebuje žádnou oporu). Způsobit vibraci počítka – sdružit počíteč – rozevřít či rozlomit, vyprázdnit počíteč. So-

<sup>98</sup> J. Gil věnuje celou kapitolu právě těm postupům, jimiž Pessoa extrahuje percept na základě prožívaných vjemů, zejména v *L'ode maritime*, in: *Fernando Pessoa ou la métaphysique des sensations*, Paris 1988, kap. 2.

chařství předvádí tyto typy téměř v čistém stavu pomocí počítků kamene, mramoru či kovu, jež vibrují podle silného či slabého rytmu, skoky a výdutěmi, v mocných zaklesnutích, která je provazují, rozprostíráním velkých prázdnot mezi skupinami i uvnitř skupiny, kde si už nejsme jisti, zda to, co sochu tvoří nebo to, z čeho se socha tvoří, není svého druhu světlo či vzduch.

K perceptu se často povznesl i román: nikoli vjem vřesoviště, nýbrž vřesoviště jako percept u Hardyho; oceánské perceptu Melvilloy; městské perceptu či perceptu zrcadla u Virginie Woolfové. Krajina *vidí*. Obecně řečeno: který velký spisovatel nebyl s to vytvořit tyto počítkové bytosti, jež v sobě uchovávají nějakou denní hodinu, okamžitou teplotu (Faulknerovy vrchy, step Tolstého či Čechova)? Percept je krajina před člověkem, krajina v nepřítomnosti člověka. Je ale vůbec možné takto mluvit, když přece krajina není nezávislá na předpokládaných vnímáních určitých osob a jejich prostřednictvím na vjemech a vzpomínkách autora? Jak by mohlo být město bez člověka či před člověkem, zrcadlo bez staré ženy, jež se v něm odráží, přestože se do něj ne dívá? Právě to je (tak často komentovaná) záhada Cézannova: „člověk chybí, a přece je cele v krajině“. Osoby mohou existovat a autor je může tvořit jen proto, že nevnímají, ale proměnily se v krajinu a jsou samy součástí složeniny počítků. Achab sice má vjemy moře, ale má je pouze proto, že se ocitl ve vztahu k Moby Dickovi, díky němuž se stává velrybou a vytváří počítkové kompozitum, které už nikoho nepotřebuje: to je Oceán. A je to také paní Dallowayová, která vnímá město jen díky tomu, že se ocitla ve městě jako „nůž procházející vším“, a sama se stává nevnímátnou. *Afekty jsou právě tato ne-lidská stávání se člověka, zatímco perceptu (včetně města) jsou ne-lidské krajiny přírody*. „Právě miji jedna minuta světa“, říká Cézanne, a můžeme ji uchovat jen tehdy, staneme-li se „jí samou“.<sup>99</sup> Nejsme ve světě, nýbrž stáváme se současně se světem, stáváme se tím, že jej kon-

<sup>99</sup> *Conversations avec Cézanne*, vyd. P. M. Doran, Paris 1978, str. 113 [Krátké ukázky z Cézannových textů a rozhovorů v čes. překl. in: *Myšlenky moderních malířů*, uspořádal M. Lamač, Praha 1968]. Srv. E. Strauss, *Du sens des sens*, Paris 1989, str. 519: „Všechny velké krajiny mají v sobě cosi vizionářského. Vize je to, co se stává viditelným z neviditelného... Krajina je neviditelná, protože čím víc do ní pronikáme, tím víc se v ní ztrácíme.



templujeme. Všechno je vize, nastávání. Stáváme se universem. Živočišná, rostlinná, molekulární nastávání, nulové dění. Zjevně nejvíce psal afekty Kleist, jenž jich používal jako kamení či zbraní, přičemž je uchopoval v pohybu náhlého zkamenění či nekonečného zrychlení, např. v tom, jak se Penthesilea stává psem a v jejich halucinačních percepcích. To ale platí o všech uměních: jaká zvláštní dění například uvolňuje hudba svými „melodickými krajinami“ a „rytmickými osobami“, jak říká Messiaen, když skládá molekulární a kosmické, hvězdy, atomy i ptáky v jedinou počítkovou bytost? A jaká hrůza pronásleduje Van Goghovu hlavu, když se stává slunečnicí? V každém případě je zapotřebí stylu – spisovatelovy syntaxe, hudebníkových tónin a rytmů, čar a barev malířových –, aby se prožívané vjemy daly povýšit na percept a prožívané afekce na afekt.

Soustředíme se tu na umění románu, protože to je častým pramenem nedorozumění: řada lidí si myslí, že je možné napsat román z vlastních vjemů a vlastních afekcí, z vlastních vzpomínek a archivů, z vlastních cest a fantazmat, z vlastních dětí a rodičů, ze zajímavých postav, s nimiž má člověk možnost se setkat, a zejména ze zajímavé postavy, kterou je nevyhnutelně sám (ale kdo není?), a konečně z vlastních mínění, která to všechno propojí. Je-li třeba, připomínají se velcí autoři, jimž prý stačilo jen vyprávět vlastní život, Thomas Wolfe nebo Henry Miller. Obecně tak získáme složitá díla, v nichž je sice hodně pohybu, ale jen kvůli hledání otce, jehož každý najde pouze sám v sobě: žurnalistický román. Protože zde skutečně umělecká práce zcela chybí, nejsme ušetřeni ničeho. Krutost toho, co jsme spatřili, zoufalství, jímž jsme prošli, nemusí být příliš změněny na to, aby vzniklo zase jen další mínění, které zcela obecně vzniká z obtížné komunikace. Rosselini v tom viděl důvod, proč se umění vůbec vzdát: umění připustilo, aby do něj vtrhl přílišný infan-

Chceme-li dospět do krajiny, musíme pokud možno obětovat všechna časová, prostorová, objektivní určení; toto odevzdání nezasahuje jen cíl, nýbrž stejnou měrou *zasahuje nás samé*. V krajině přestáváme být historickými bytostmi, to jest bytostmi, které se samy mohou objektivovat. Pro krajinu *nemáme paměť*, ale v krajině ji nemáme ani pro nás samé. Sníme s otevřenými očima uprostřed jasného dne. Jsme vytrženi z objektivního světa i z nás samých. To znamená počítovat.“

tilismus a krutost, současně krutá i bolestná, ufnukaná a uspokojená, takže je lépe umění opustit.<sup>100</sup> Ještě zajímavější je, že to samé pozoroval Rosselini i v malířství. Především je to však literatura, která stále setrvává v tomto dvojznačném vztahu k prožitku. Je docela možné, že autor má skvělou pozorovací schopnost a dostatek imaginace, lze však psát pomocí vjemů, afekcí a mínění? Dokonce i v těch nejméně autobiografických románech se střetávají a kříží mínění spousty osob, přičemž každé mínění je sice funkcí vjemů a afekcí každé z nich a je v souladu s její sociální situací i s jejími individuálními osudy, ale celek je stržen mocným proudem názoru samotného autora; ten se však musí rozdělit, aby se mohl odrážet v postavách, nebo se musí skrýt, aby si čtenář mohl vytvořit názor vlastní: takto začíná i velká Bachtinova teorie románu (naštěstí však nezůstal zde; je to totiž „parodický“ základ románu...).

Tvůrčí fabulace nemá nic společného s rozvláčně vyprávěnou vzpomínkou, ani s žádným fantazmatem. Umělec včetně romanopisce totiž překračuje percepční stavy a afektivní přechody prožitku. Je to kdosi vidoucí, stávající se. Jak by mohl vyprávět, co se mu přihodilo nebo co si představuje, když je sám jen stínem? Viděl v životě cosi příliš velkého a také příliš nesnesitelného, viděl život obemknutý tím, co ho ohrožuje, takže se onen kus přírody, jež vnímá, či určité městské čtvrti a postavy v nich stávají vizí, která skrže ně komponuje percepty tohoto života, tohoto okamžiku: prožívané vjemy se po způsobu kubismu či simultaneismu lámou a ukazují se kruté světlo či soumrak, purpur či modř, které nemají jiný objekt či subjekt než samy sebe. „Stylem,“ říkal Giacometti, „se nazývají vidění, ustrnulá v čase a prostoru.“ Pokaždé je třeba osvobodovat život tam, kde je vězněn, nebo se o to alespoň v nejistém zápase snažit. Smrt dikobraza u Lawrence, smrt krka u Kafky jsou téměř nesnesitelné činy romanopisce; a často je třeba ulehnout na zem, jak to dělá i malíř, aby pronikl k „motivu“, to jest k perceptu. Percepty mohou být teleskopické či mikroskopické, postavám i krajinám dávají gigantické rozměry, jako by byly nadmuty životem, jež nemůže dosáhnout žádné žité vnímání. V tom je velikost Balzacova. Nezáleží na tom, *jsou-li* postavy prostřední či nikoli: *stávají se* obry jako Bouvard a Pécuchet, Bloom a Molly, Mercier a Ca-

<sup>100</sup> R. Rosselini, *Le cinéma révélé*, Paris 1984, str. 80–82.

mier, aniž by přestaly být tím, čím jsou. Právě díky prostřednosti, dokonce hlouposti či bezectnosti se mohou stávat nikoli jednoduchými (postavy nikdy nejsou jednoduché), nýbrž gigantickými. Dokonce i trpaslíci a neduživci: každá fabulace je konstrukcí obrů.<sup>101</sup> Ať průměrní, či velkolepí, v každém případě jsou příliš živí, než aby mohli být žiti či prožívání. Thomas Wolfe extrahoval ze svého otce obra a Miller z města temnou planetu. Wolfe popisuje lidi ze staré Catawha pomocí jejich stupidních názorů a jejich posedlosti spory; přitom však buduje skrytý monument jejich samoty, jejich pouště, jejich věčné země a jejich zapomenutých, nepovšimnutých životů. Podobně by mohl zvolat i Faulkner: „Ach, vy lidé z Yoknapatawphy...“ Říká se, že velký spisovatel „se inspiruje“ prožitkem, a je to jistě pravda; pan de Charlus se velmi podobá Montesquiouovi, ale mezi Montesquiouem a panem de Charlus je nakonec, když se všechno sečte, zhruba stejný vztah jako mezi štěkajícím psem jakožto zvířetem a Psem jako souhvězdím na obloze.

Jak dát nějaké chvíli světa trvání a způsobit, aby existovala sama sebou? Virginia Woolfová dává odpověď, která platí jak pro literaturu, tak pro malířství a hudbu: „Nasytit každý atom“, „vyloučit vše zbytečné, mrtvé a povrchní“, vše, co lpí na našich obyčejných a žitých vjemech, všechnu tu potravu průměrného romanopisce a uchovávat jen to nasycení, jež nám dá percept, „zahrnout do okamžiku absurditu, fakta, špinavost, ale v průhledném stavu“; „snést sem prakticky vše, a přitom usilovat o jeho nasycení“.<sup>102</sup> Když romanopisec nebo malíř dosáhli perceptu jako „posvátného pramene“, když spatřili Život v živém či Živoucí v prožitém, vrací se bez dechu a s červenými očima. Jsou to atleti, nikoli však atleti, kteří formují svá těla a pěstují prožitek, třebaže mnoho spisovatelů nedokázalo sportům odolat a vidělo v nich způsob, jak umění a život

<sup>101</sup> Ve 2. kapitole *Le deux sources de la morale et de la religion*, Paris 1932, analyzuje H. Bergson fabulaci jako schopnost vidění odlišnou od imaginace, spočívající ve vytváření bohů a obrů, „zpola lidských mocí či silných přítomností“. Její místo je původně v náboženství, ale svobodně se rozvíjí v umění a literatuře [*Dvojitý pramen mravnosti a náboženství*, Praha 1936].

<sup>102</sup> V. Woolf, *Journal d'un écrivain*, I, Paris 1984, str. 230 [*The Diary of Virginia Woolf*, London 1980, str. 209 nn.].

posílit, nýbrž daleko spíš bizarní atleti typu „umělce v hladovění“ či „velkého plavce“, který neumí plavat. Je to atletismus, který nesouvisí s organismem a svaly, ale jeho neorganický dvojnák, „afektivní atletismus“, atletismus nastávání, jež odhaluje síly, které nepatří jemu, „tvárný příznak“.<sup>103</sup> Umělci jsou v tomto ohledu jako filosofové; ta trocha zdraví, kterou mají, je křehká, ale příčinou nejsou jejich nemoci či neurozy, nýbrž to, že v životě spatřili cosi, co je pro každého příliš velké, co je příliš velké i pro ně a co jim vtisklo neznatelné znamení smrti. Ale toto něco je rovněž pramenem či dechem, z něhož v nemocech prožitku žijí (a právě to nazýval Nietzsche zdravím). „Možná jednou pochopíme, že to nebylo žádné umění, nýbrž jen a jen lékařství...“<sup>104</sup>

Afekt nepřesahuje afekce stejně jako percept nepřesahuje percepce. Afekt není přechod z jednoho žitého stavu do jiného, nýbrž stávání se člověka ne-lidským. Achab nenapodobuje Moby Dicka a Penthesileia si „nehraje“ na fenu: není to nápodoba, prožívaná sympatie ani imaginární identifikace. Není to podobnost, ačkoliv jistá podobnost tu je. Ale je to podobnost vytvořená. Spíš extrémní přílehlost v sevření dvou počítků bez podobnosti nebo naopak v distanci světla, které zachycuje oba jediným odrazem. André Dhôtel dokázal zasadit své postavy do zvláštního vegetativního dění, stávání se stromem či astrou: to neznamená, jak říká, že jedno se mění v druhé, nýbrž cosi prochází od jednoho k druhému.<sup>105</sup> Toto něco nelze precizovat jinak než jako počitek. Je to oblast neurčitelnosti, nerozpoznatelnosti, jako by věci, zvířata a lidé (Achab a Moby Dick, Penthesileia a fena) stále dosahovali onoho bodu v nekonečnu, který bezprostředně předchází jejich přirozenému rozlišení. Právě to nazýváme afektem. V knize *Pierre čili dvojznačnosti* dosahuje Pierre oblasti, v níž už není s to odlišit se od své nevlastní

<sup>103</sup> A. Artaud, *Le théâtre et son double*, in: *Œuvres complètes*, IV, Paris 1964, str. 154.

<sup>104</sup> J.-M. G. Le Clézio, *HAI*, Paris 1991, str. 7 („jsem indián..., i když neumím pěstovat kukuřici ani vyrobit člun z jediného kmene...). O „zdraví“, jež je vlastní umění, mluvil v jednom známém textu i H. Michaux: viz doslov k *Mes propriétés*, in: *La nuit remue*, Paris 1935, str. 193.

<sup>105</sup> A. Dhôtel, *Terres de mémoire*, Paris 1979, str. 225–226.

sestry Isabelly, a stává se ženou. Jenom život tvoří takové oblasti, v nichž víří živé bytosti, a jenom umění je s to jich dosáhnout a svou schopností spolutvoření jimi prostupovat. Jakmile totiž látka vejde do počitku, jak je tomu třeba v Rodinových sochách, umění samo žije z těchto oblastí neurčitosti. Jsou to bloky. Malířství potřebuje víc než jen obratnost kreslíře, který by zaznamenával podobnosti lidské a zvířecí formy a umožňoval nám pozorovat jejich proměny: naopak je třeba síly, která je zásadně schopna formy rozpouštět a zakládat existenci takové oblasti, v níž už nepoznáváme, co je zvířecí a co lidské, protože se tu rýsuje cosi jako triumf či monument jejich nerozlišitelnosti; tak je tomu u Goyi, a dokonce u Daumiera či Redona. Umělec musí stvořit syntaktické postupy a tvárné látky, jež jsou nezbytné k tomuto velkému úkolu, totiž všude znovu vytvořit prvotní bažiny života (Goya používá kyseliny a akvatinty). Afekt ovšem není návratem k počátkům, v němž bychom, jako cosi podobného, znovu nalézali to, co pod civilizovaným člověkem trvá z člověka zvířecího či primitivního. Právě v mírném prostředí naší civilizace se daří rovníkovým či ledovcovým pásmům, jež se vymykají rozlišení rodů, pohlaví, řádů a říší. Jde o nás, zde a nyní; ale najednou už není rozlišeno to, co je v nás zvířecího, rostlinného, minerálního či lidského – třebaže my sami právě zde nabýváme rozlišení. Maximální určení vzchází z tohoto bloku sousedství jako blesk.

Právě proto, že mínění jsou funkcemi prožitku, předstírají, že mají určitou znalost afekcí. Mínění převládají nad lidskými vášněmi a jejich věčností. Jak už ale konstatoval H. Bergson, máme dojem, že mínění nerozumí afektivním stavům, že je seskupuje či odděluje nesprávně.<sup>106</sup> A nestačí ani, jak je tomu v psychoanalýze, dávat registrovaným afekcím zakázané objekty či nahrazovat oblasti neurčitosti jednoduchými ambivalencemi. Velký romanopisec je především umělec vynalézající neznámé či zneuznané afekty; vynáší je na světlo jakožto dění svých postav: soumračné stavy rytířů v románech Chrétiens de Troyes (ve vztahu k existujícímu pojetí rytířství), stavy bezmála katatonického „spočinutí“, které podle paní de Lafayette splývají s povinností (ve vztahu k pojmu kvietismu)..., až ke stavu beckettovskému, k afektům tím větším, čím více jim chybí

<sup>106</sup> H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris 1934, str. 1293–1294.

afekce. Když Zola upozorňuje své čtenáře: „pozor, mé postavy netrpí výčitkami svědomí“, neměli bychom v tom vidět výraz nějaké fyziologické teze, nýbrž záznam nového afektu, který v naturalismu vystupuje spolu s utvářením postav: Průměrnost, Zvrhlost, Animalita (a to, co Zola nazývá instinktem, se neliší od stávání se zvířetem). Když Emily Brontëová sleduje pouto mezi Heathcliffem a Catherine, vynalézá násilný afekt, cosi jako bratrství mezi dvěma vlky, který nesmíme zaměňovat s láskou. Když se zdá, že Proust nesmírně podrobně popisuje žárlivost, vynalézá afekt, protože neustále převrací řád, který mínění předpokládá v afekcích, řád, podle něhož by žárlivost měla být nešťastným důsledkem lásky; u Prousta je naopak žárlivost cílem, určením, takže je-li třeba milovat, pak proto, aby-chom mohli být žárliví, neboť žárlivost je smyslem znaků, je to afekt jakožto sémiologie. Když Claude Simon popisuje úžasně trpnou lásku ženy-země, hněte afekt z jílu a může říci: „toto je má matka“; věříme mu, protože to říká, ale je to matka, jež se stala počitkem a již Simon staví pomník natolik originální, že tato matka již nemá žádný vztah ke svému skutečnému synovi, nýbrž vztahuje se na dálku k jiné stvořené postavě, k Faulknerově Eule. Takto, od jednoho spisovatele k druhému, mohou velké tvořivé afekty navazovat na sebe nebo se od sebe naopak rozbíhat ve složeninách počitků, jež se proměňují, vibrují, sdružují či naopak štěpí: tyto počitkové bytosti vysvětlují vztah umělce k publiku, vztah mezi různými díly téhož umělce, nebo dokonce i případnou vzájemnou blízkost umělců.<sup>107</sup> Umělec vždy přidává ke světu nové odrůdy. Počitkové bytosti jsou *odrůdami* (varietami) stejně jako jsou pojmové bytosti variacemi a bytí funkcí proměnnými.

O umění vůbec tedy platí: umělec ukazuje afekty, vynalézá afekty a tvoří afekty ve vztahu k perceptům či viděním, jež nabízí. Netvoří je však pouze ve svém díle, nýbrž dává nám je, my se stáváme spolu s nimi, jsme součástí složeniny. Van Goghovy slunečnice jsou dění stejně jako Dürerovy bodláky nebo Bonnardovy mimózy. Redon nadepsal jednu litografii: „V květině je možná první pokus o vidění.“ Květina vidí. Čistá a jednoduchá hrůza: „Vidíš tu slunečnici,

<sup>107</sup> Tyto tři možnosti se často objevují u Prousta: zvl. *Le temps retrouvé*, III, Paris 1989, str. 895–896 (o životě, vidění a umění jako tvoření universa).

kteřá se dívá dovnitř oknem ložnice? Pozoruje místnost celý den.<sup>108</sup> Florální dějiny malířství jsou jako neustále prodlužovaná, kontinuální tvorba afektů a perceptů květin. Umění je řeč počitků, ať pracuje slovy, barvami, zvuky, či kamenem. Umění nemá žádná mínění. Umění likviduje trojí organizaci vjemů, afekcí a mínění, kterou nahrazuje monumentem složeným z perceptů, afektů a počitkových bloků, které zaujímají místo řeči. Spisovatel užívá slova, ale tak, že tvoří syntaxi, která slova převádí do počitku a která působí, že běžná řeč zadržává, chvěje se či křičí, nebo dokonce zpívá: to je styl, „tón“, řeč počitků neboli podivný jazyk v jazyce, jazyk, který volá příští lid: ó lidé staré Catawby, lidé Yoknapatawphy. Spisovatel řeč krouť, rozechvívá ji, zmocňuje se jí a štěpí ji, aby mohl vytrhnout percept z percepce, afekt z afekce, počitek z mínění – a to, jak doufáme, pro onen lid, který tu ještě není. „Moje paměť není z lásky, nýbrž z nenávisti, nechce minulost opakovat, nýbrž zbavit se jí... Co chtěla říci moje rodina? nevím. Od narození zadržávala v řeči, a přece chtěla něco říci. Mne i mnoho mých současníků tíží vrozená koktavost. Nenaučili jsme se mluvit, nýbrž koktat a jenom díky tomu, že jsme naslouchali rostoucímu hluku století a protože nás vybělila pěna na hřebenu vln, naučili jsme se jazyku.“<sup>109</sup> Právě to je však úkol každého umění: stejně tak i malířství a hudba vytrhávají z barev a zvuků nové akordy, plastické či melodické krajiny, rytmické osoby, které povyšují barvy a zvuky na zpěv země či křik člověka, na to, co utváří tón, zdraví, stávání se, vizuální a znělý blok. Monument nepřipomíná, neoslavuje něco, co minulo, nýbrž svěruje uchu budoucnosti trvalé počitky, které ztělesňují událost: stále se vracející utrpení člověka, jeho znovu a znovu vznášené protesty, jeho znovu a znovu zahajovaný boj. Bude toto vše marné, protože utrpení je věčné a revoluce nepřechází okamžik, kdy vítězí? Úspěch revoluce však spočívá pouze v ní samé, ve vibracích, sevřeních a otevřeních, které poskytla lidem právě tehdy, když probíhala, a které jsou o sobě stále se dějícím monumentem jako ony mohyly, k nimž každý nový poutník přidává kámen. Vítěz-

<sup>108</sup> M. Lowry, *Au-dessous du volcan*, Paris 1959, str. 203 [*Under the Volcano*, Harmondsworth 1963].

<sup>109</sup> O. Mandelstam, *Le bruit du temps*, Paris 1972, str. 77.

ství revoluce je imanentní, spočívá v nových vazbách mezi lidmi, jež zakládá, třebaže tyto vazby netrvají déle než její splynutá látka a záhy ustupují před dělením, zrazováním.

Estetické figury (a styl, který je vytváří) nemají nic společného s rétorikou. Jsou to počitky: percepty a afekty, krajiny a tváře, vize a dění. Ale nedefinujeme snad děním rovněž filosofický pojem, a to téměř stejným způsobem? Estetické figury však nejsou identické s pojmovými osobami. Možná do sebe tím či oním směrem navzájem přecházejí jako Igitur nebo jako Zarathustra, ale jenom potud, pokud lze mluvit o počitcích pojmu a pojmech počitků. Není to totéž dění. Smyslové dění je akt, jímž se něco či někdo neustále stává jiným (aniž by přestal být tím, čím je), slunečnice nebo Achab, zatímco pojmové dění je akt, jímž obecná událost sama uniká tomu, čím je. Pojmové dění je heterogenita v absolutní formě; smyslové dění je jinakost zachycená v látce výrazu. Monument neaktualizuje virtuální událost, nýbrž ztělesňuje ji: dává jí tělo, život, universum. Proust definoval umění-monument právě tímto životem nadřazeným „prožitku“, jeho „kvalitativními diferencemi“ a „university“, jež utvářejí své vlastní hranice, své dálky i své blízkosti, své konstelace a bloky počitků, jež uvádějí do pohybu, například universum-Rembrandt či universum-Debussy. Tato universa nejsou ani virtuální ani aktuální, jsou možná: možnost jakožto estetická kategorie („možnost, nebo se udusím“), existence možného, zatímco události jsou realitou virtuálního, jsou to formy myšlenky-Přírody přehlížející všechna možná universa. To ale neznamená, že pojem *de iure* předchází počitku: dokonce i počitkový pojem musí být vytvořen svými vlastními prostředky a počitek existuje ve svém možném universu, aniž by pojem nutně existoval ve své absolutní formě.

Lze připodobnit počitek původnímu mínění, *Urdoxa* jako základu světa, jeho nehybnému podkladu? Fenomenologie nachází počitek v perceptivních a afektivních „materiálních a priori“, transcendentních prožívaných percepce a afekce: Van Goghova žluť či vrozené Cézannovy počitky. Viděli jsme však, že fenomenologie se musí stát fenomenologií umění, protože imanence prožitku vzhledem k transcendentálnímu subjektu se musí vyjadřovat v transcendentních funkcích, které neurčují pouze zkušenost vůbec, nýbrž zde a teď prostupují prožitkem samým, ztělesňují se v něm tvořice živé počitky. Bytí počitku, blok perceptu a afektu se bude jevit jako

jednota či zvrzatost cítícího a pocífovaného, jako jejich vnitřní provázanost na způsob rukou, které se navzájem tisknou: ze žitého těla, vnímaného světa a intencionálního vztahu mezi obojím, který je stále ještě příliš vázán na zkušenost, se osvobozuje *tělo z masa a kostí* – tělo, jež nám dává bytí počítka a nese původní mínění odlišné od zkušenostního soudu. Tělesná látka světa a tělesná látka těla jako koreláty, jež se směňují v ideální koincidenci.<sup>110</sup> Zvláštní obrat k tělesnému inspiruje tuto poslední proměnu fenomenologie a vrhá ji do mystéria inkarnace; je to pojetí zároveň zbožné i smyslové, směs senzuality a náboženství, bez níž by tělo asi nemohlo stát na svých nohou (sklouzlo by po kostech jako na Baconových obrazech). Otázku, zda je tělo z masa a kostí vhodné pro umění, lze tedy formulovat následovně: je schopno nést percept a afekt, tvořit bytí počítka, nebo naopak musí být samo neseno a stát se součástí jiných potencií života?

Tělo z masa a kostí není počítkem, přestože se podílí na jeho vyjevování. Mluvili jsme příliš zkratkovitě, když jsme řekli, že počitek ztělesňuje. Malířství tvoří tělesnost těla buď tělovou barvou (převrstvení červené a bílé), nebo lomenými tóny (juxtapozice komplementárních barev v nestejných poměrech). Ale to, co ustavuje počitek, je stávání se zvířetem, rostlinou atd., které jako zvíře stažené z kůže či oloupaný plod vystupuje pod povrchem tělové barvy v nejpůvabnější a jemné nahotě: Venuše před zrcadlem. Anebo které vystupuje ve splnutí, spečení, slití lomených tónů jako oblast nerozlišitelnosti zvířete a člověka. Možná by to byla změt a chaos,

<sup>110</sup> M. Dufrenne se v knize *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris 1967, 1953<sup>1</sup>, pokusil o analýzu perceptivních a afektivních apriori, jež jsou základem počítka jako vztahu těla a světa. Nevzdánil se zde příliš od E. Strausse. Existuje ale nějaké bytí počítka, které by se manifestovalo v těle z masa a kostí? Touto cestou se vydal M. Merleau-Ponty v knize *Le visible et l'invisible: suivi de notes travail*, Paris 1979 [*Viditelné a neviditelné*, Praha 1998]. M. Dufrenne uvedl řadu výhrad, které se týkají takové ontologie těla (*L'Oeil et l'oreille*, Montréal 1987). D. Franck se před časem vrátil k Merleau-Pontyho tématu a ukázal rozhodující význam těla u Heideggera, a dokonce již u Husserla, in: *Heidegger et le problème de l'espace, Chair et corps*, Paris 1986. Stejný problém hraje ústřední roli i ve fenomenologii umění. Je možné, že dosud nevydaná Foucaultova kniha *Les aveux de la chair* nám řekne něco o nejobecnějších počátcích pojetí těla a o jeho významu v paratistice.

kdyby tu nebyl druhý moment, který drží tělesnost těla. Tělesné tělo je pouze teploměrem dění. Tělo z masa a kostí je příliš křehké. Onen druhý moment není kost či kostra, je to spíš dům či ležení. Tělo se rozvíjí v domě (nebo v nějakém ekvivalentu, v prameni či háji). To, co definuje dům, jsou „stěny“, to jest kusy odlišně orientovaných rovin, které dávají tělesnosti její rámeček: pozadí a popředí, horizontální, vertikální stěny, vpravo a vlevo, kolmé a šikmé, rovné a oblé...<sup>111</sup> Jsou to stěny zdí, ale také podlahy, dveře, okna, skleněné dveře, zrcadla, jež právě dávají počítka schopnost držet se na vlastních nohou v autonomních *rámečcích*. To jsou strany bloku počítka. A génia, stejně jako pokoru velkých malířů, poznáme podle dvou znaků: na jedné straně je to úcta, téměř hrůza, s nimiž přistupují k barvě a vstupují do ní, a na straně druhé péče, s níž propojují stěny či roviny, na nichž závisí typ hloubky. Bez této úcty a péče je malba nicotná, je bez práce a bez myšlenky. Obtížné totiž není spojovat ruce, nýbrž skloubit roviny. Nechat skloubené roviny vyčnívat, nebo je naopak zanořit, oříznout. Často se směšují dva problémy: architektura rovin a režim barvy. Skloubení horizontálních a vertikálních rovin u Cézanna: „roviny v barvě, roviny! Barevné místo, v němž splývá duše rovin...“ Neexistují dva velké malíři nebo dvě velké díla, která by postupovala stejným způsobem. Lze ovšem sledovat tendence u jediného malíře: například u Giacomettiho vybočují ustupující horizontální roviny doprava a doleva a zdá se, že se spojují ve věci (tělesnost malého jablka), ale jako klíšťky, které by ji vtáhly do pozadí a nechaly ji zmizet, kdyby ji v posledním okamžiku nezadržela vertikální rovina, z níž vidíme jenom vláknou bez tloušťky, a nedala jí trvalou existenci v podobě dlouhé jehlice, která jí prochází, a neučinila tak z ní nitku. Dům se účastní veškerého dění. Je to život, „neorganický život věci“. To, co definuje dům-počitek ve všech možných způsobech, je skloubení rovin, jež jsou orientovány tisícovým způsobem. Dům sám (nebo nějaký jeho ekvivalent) je konečné skloubení barevných rovin.

<sup>111</sup> Jak ukazuje G. Didi-Huberman, tělesnost plodí „pochybování“, má velmi blízko k chaosu; proto je nezbytná komplementarita „růžové“ a „stěny“, což je stěžejním tématem článku *La peinture incarnée*, který je přetištěn a rozvinut v jeho knize *Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990.

Třetím momentem je universum, kosmos. Neboť nejen otevřený dům komunikuje s krajinou prostřednictvím okna či zrcadla, nýbrž i dům zcela uzavřený je otevřen do určitého universa. Po Monetově domu se ustavičně sápu rostlinné síly nespoutané zahrady, kosmos růží. Universum-kosmos není tělesná látka, ale nejsou to ani stěny, kusy spojujících se ploch, různě orientované roviny, i když jej může tvořit nekonečná harmonie všech rovin. Universum se však limitně zpřítomňuje jako barevná plocha, jediná velká rovina, barevné prázdno, monochromní nekonečno. Skleněné dveře u Matisse se například otevírají jen do černé plochy. Tělesná látka či figura neobývají místo, dům, nýbrž universum, které dům nese (dění). *Je to jako přechod z konečného do nekonečna*, ale stejně tak z teritoria k deteritorializaci. Moment nekonečna: donekonečna variovaná nekonečna. U Van Gogha, Gauguina nebo dnes u Bacona pozorujeme rodící se bezprostřední napětí tělesnosti a barevné plochy, toků lomených barev a nekonečného pásma homogenní, živé a nasycené čisté barvy („místo abych maloval banální zeď ubohého pokoje, maluji nekonečno, snažím se, aby jednoduché pozadí modře bylo co nejbohatší, nejintenzivnější...“).<sup>112</sup> Je pravda, že monochromní barevná plocha je něco jiného než pozadí. A chce-li malířství začínat v nulovém bodu buď tím, že konstruuje percept jako minimum před prázdňem, nebo tím, že jej vede až k maximu pojmu, využívá monochromie osvobozené od všech domů a vši tělesnosti. Zejména modrá se sytí nekonečnem a mění percept v „kosmickou senzibilitu“, v to, co je v přírodě nejpojmovější nebo co v ní má nejbližší k „výroku“; je to barva bez přítomnosti člověka, protože ten se stal

<sup>112</sup> V. Van Gogh, dopis Theovi, *Correspondance complète*, III, Paris 1990, str. 165. Lomené tóny ve vztahu k barevné ploše jsou častým tématem korespondence. Podobně mluví i Gauguin v dopise Schuffeneckerovi z 8. října 1888, in: *Lettres*, Paris 1946, str. 140: „Udělal jsem Vincentovi autoportrét... Myslím, že je to jedna z mých nejlepších věcí: je absolutně nepochopitelný (například), natolik je abstraktní .. Jeho kresba je úplně zvláštní, naprostá abstrakce ... Barva je co nejméně přírodní: představte si neurčitou vzpomínku na hliněné nádoby zkroucené prudkým ohněm. Červené, fialové barvy rýhované ohnivými plameny jako pec žhnoucí do očí, místo myšlenkových zápasů malíře. To celé na chromovém pozadí posetém dětskými kvítky. Světlice čisté dívky.“ To je idea „arbitrárního kolorismu“ podle Van Gogha.

barvou; jestliže je modř (nebo černá či bílá) na obraze dokonale identická nebo je-li identická na různých obrazech, stává se malíř modrým – „monochromní Yves“ – v souladu s čistým afektem, který pohupuje universem v prázdnu tak, že vynikající malíř nemá co na práci.<sup>113</sup>

Barevné, lépe řečeno barvící prázdno je už silou. Většina velkých monochromů moderního malířství už se nepotřebuje uchýlovat k malým nástěnným kvítkům, ale předvádí nepostřehnutelné jemné variace (které nicméně utvářejí percept). Je to proto, že jsou buď oddělené nebo na jedné straně lemované nějakým pásem, stužkou či stěnou jiné barvy nebo jiného tónu, které svou blízkostí či vzdáleností mění intenzitu barevné plochy, nebo proto, že sledem tónů předvádějí téměř virtuální lineární či kruhové figury, nebo proto, že jsou provrtané či potřhané: i zde se jedná o problém skloubení, byť je v tomto případě zvláštním způsobem rozšířený. Barevná plocha vibruje, svírá se nebo láme, protože nese tušené síly. Abstraktní malířství činí v první řadě toto: svolat síly, zabydlet barevnou plochu silami, které nese, ukázat v nich neviditelné síly, naznačit zdánlivě geometrické figury, jež jsou ale pouze silami, silami gravitace, tíže, rotace, víření, exploze, expanze, klíčení, silami času (tak, jako lze o hudbě říci, že umožňuje slyšet znělou sílu času, například u Messiaena, nebo o literatuře, například u Prousta, že umožňuje číst a chápat nečitelnou sílu času). Není právě toto definice perceptu samého: způsobit, že cítíme nepostřehnutelné síly, které obývají svět, působí na nás a vedou nás k dění? To, co Mondrian získává prostými rozdíly mezi stranami čtverce, Kandinsky lineárními „tenzemi“ či Kupka rovinami, jež se ohýbají kolem bodu. Z hloubky věků k nám přichází to, co Worringer nazval půlnoční, abstraktní a nekonečnou linií, linií universa utvářející stuhy a pruhy, kola a turbíny, celou „živou geometrii“ „povznášející k názoru mechanické síly“ tvořící mohutný neorganický život.<sup>114</sup> Věčný objekt malířství: malovat síly jako Tintoretto.

<sup>113</sup> Srv. *Monochromes*, in: *Artstudio*, 16, Paris 1990 (Kleinovi jsou věnovány články G. Monnier a D. Riouta; k „současným proměnam monochromu“ viz článek P. Sterckxe).

<sup>114</sup> W. Worringer, *L'art gothique*, Paris 1967 [*Formprobleme der Gothik*, München 1911].

Nacházíme tu snad opět dům, tělo? Nekonečná barevná plocha je často tím, do čeho se otevírá okno či dveře; nebo je to zeď téhož domu či podlaha. Van Gogh i Gauguin rozhazují po barevné ploše malé kytice, aby z ní vytvořily tapetu, od níž se odráží tvář v lomených tónech. Dům nás totiž nechrání před kosmickými silami, nanejvýš je filtruje a vybírá. Často je mění na síly příznivé: malířství nikdy neukázalo Archimédovu sílu, sílu tlaku vody na půvabné tělo koupající se doma ve vaně tak, jak se to podařilo Bonnardovi v obraze *Le Nu au bain*. Ale pootevřenými či zavřenými dveřmi mohou vstupovat také síly nepříznivé: jsou to kosmické síly, jež tvoří pásma nerozlišitelnosti v lomených tónech tváře, které ji pohlavkují, drásají a všemi možnými způsoby rozpouštějí, pásma nerozlišitelnosti, jež odkrývají síly cíhající v barevné ploše (Bacon). Sevření sil jakožto perceptů a dění jakožto afektů je naprosto komplementární. Podle Worringera je linie abstraktní síly bohatá na zvífecí motivy. Kosmickým či kosmogenetickým silám odpovídá stávání se zvířetem, rostlinou, stávání se molekulárním: až k bodu, kdy se tělo rozplývá v barevné ploše nebo vstupuje do zdi či naopak k bodu, kdy se barevná plocha kroutí a přehýbá do pásma nerozlišitelnosti od těla. Stručně řečeno: bytí počitku není tělesná látka, nýbrž složenina nelidských sil kosmu, různých lidských stávání se nelidským a dvojznačného domu, který je směňuje a vzájemně přizpůsobuje tak, že je nechává obtáčet se jako větry. Tělesná látka je jen vývojkou, která mizí v tom, co vyvolala: ve složenině počitků. Abstraktní malba je, jako každá malba, počitek, nic než počitek. U Mondriana se místnost stává bytím počitků tak, že barevnými stěnami dělí nekonečnou prázdnou rovinu, jež mu naopak dává nekonečnou otevřenost.<sup>115</sup> U Kandinského jsou místnosti jedním z pramenů abstrakce, která nespočívá v geometrických figurách, ale v dynamických trajektoriích a bludných liniích, v „cestách na pochodu“ okolím. Kupka zprvu vytváří pruhy či barevné hrany na těle; do prázdná se pak

<sup>115</sup> P. Mondrian, *Réalité naturelle et réalité abstraite*, in: M. Seuphor, *Piet Mondrian, sa vie, son oeuvre*, Paris 1987: k místnosti a jejímu rozvíjení. Rozprostírání místnosti pomocí čtverců a pravouhelníků, otevřenost do vnitřního prázdného a bílého čtverce jako „příslib budoucí místnosti“ analyzoval M. Butor, *Le carré et son habitant*, in: *Répertoire*, III, Paris 1992, str. 307–309, 314–315.

dostávají zakřivené roviny, které jej zabydlují tím, že se stávají kosmogenetickými počitky. Je počitek duchovní, nebo je to už živý pojem: místnost, dům, universum? Abstraktní umění a po něm i umění konceptuální přímo kladou otázku, která pronásleduje veškeré malířství – otázku jeho vztahu k pojmu, k funkci.

Možná, že umění začíná u zvířete, u zvířete vytyčujícího teritorium a budoucího dům (obojí je korelativní, často dokonce splývá v tom, co se nazývá bydlištěm). Systém teritorium–dům transformuje řadu organických funkcí: sexualitu, rozmnožování, agresivitu, vyživování, ale sama tato transformace ještě nevysvětluje vznik teritoria a domu, spíš naopak: teritorium implikuje, že se vynoří čisté smyslové kvality, sensibilia, jež přestanou být čistě funkcionálními a stanou se rysy výrazu, což umožní transformaci funkcí.<sup>116</sup> Tato expresivita je už nepochybně rozptýlena v životě a lze říci, že prostá polní lilie oslavuje nádheru nebe. Konstruktivní se však stává až s teritoriem a domem, zakládá rituální monumenty živočišné mše oslavující kvality ještě dřív, než z nich bude extrahovat nové kauzality a finality. Toto vynoření čistě smyslových kvalit už patří k umění, a to nejen pokud jde o zacházení s vnějšími materiály, ale i v postojích a barvách těla, ve zpěvu a křiku vyznačujícím teritorium. Je to tryskání črt, barev a zvuků, jež jsou neoddelitelné, jakmile se stávají expresivními (filosofický pojem teritoria). *Scenopietes dentirostris*, pták z australských deštných pralesů, každé ráno shazuje ze stromu listí, které vyškubal, a převrací je, aby jeho vnitřní, světlejší strana kontrastovala s půdou; tímto způsobem si tvoří jeviště jako nějaký ready-made a přímo nad ním, na liáně nebo na větvi, zpívá složitý zpěv složený z vlastních not i not jiných ptáků, které čas od času napodobuje, a přitom předvádí žluté kořínky svých per pod zobákem: je to dokonalý umělec.<sup>117</sup> Nejsou to synestézie těla, nýbrž bloky počitků v teritoriu, barvy, postoje a zvuky, které jsou náčrtem úplného uměleckého díla. Znělé bloky jsou ritornely; existují však rovněž ritornely postojů a barev; jak postoje,

<sup>116</sup> Zdá se nám, že se Lorenz mylí, chce-li vysvětlit teritorium vývojem funkcí: *L'aggression*, Paris 1969.

<sup>117</sup> A. J. Marshall, *Bowler Birds*, Oxford 1954; E. T. Gilliard, *Birds of Paradise and Bowler Birds*, Weidenfeld 1969.

tak i barvy vždy vstupují do ritornelů: úklony a napřimování, ronda a črty barev. Celý ritornel je bytí počítku. Monumenty jsou ritor-nely. V tomto ohledu umění vždy provází zvíře. Kafkovo umění je velice hlubokou meditací o teritoriu a domu, o doupěti, postojích-portrétech (skloněná hlava obyvatele s bradou zabořenou do hrudi, nebo naopak „velký stydlivec“, jehož hranatá lebka prochází stropem), zvuky-hudba (psi, kteří jsou hudebníky už svými postoji, zpívající myš Josefína, o které nikdy nevíme, zda zpívá, Řehoř, který svým pištěním doprovází housle své sestry v komplexním vztahu pokoj-dům-teritorium). To je vše, čeho je k umění třeba: dům, postoje, barvy a zpěvy – pokud je ovšem toto vše otevřeno a unášeno vstříc šílenému vektoru jako čarodějnickému koštěti, linii universa či deterritorializace a vznášá se nad nimi. „Perspektivní pohled na místnost s jejími obyvateli“ (Klee).

Každé teritorium, každé bydliště propojuje nejen své časoprostorové roviny či hrany, nýbrž i roviny a hrany kvalitativní: například postoj a zpěv, zpěv a barvu, perceptu a afekty. A každé teritorium zahrnuje či přetíná teritoria jiných druhů nebo zachycuje trajektorie zvířat bez teritoria, takže tvoří mezidruhová propojení. V tomto smyslu pak Uexkühl rozvíjí nejprve pojetí melodické, polyfonické a kontrapunktické přírody. Ptačí zpěv má nejen své vlastní kontrapunktické vztahy, ale může tento kontrapunkt nalézt i vzhledem ke zpěvu jiných druhů, může dokonce tyto jiné zpěvy napodobovat, jako by bylo třeba obsadit největší počet frekvencí. Pavučina obsahuje „velice jemný portrét mouchy“, který je jejím kontrapunktem. Když zahyne měkkýš, jeho skořápka čili domek se stává kontrapunktem kraba poustevníka, jenž z ní vytvoří vlastní obydlí díky svému ocásku, který neslouží plování, nýbrž je chápavý a umožňuje mu zachytit prázdnotu skořápku. Klíště je organicky ustrojeno tak, aby se jeho kontrapunktem mohl stát libovolný savec, který se pohybuje pod jeho větví, stejně jako dubové listí, které je uspořádáno jako tašky na střeše, má za svůj kontrapunkt řinoucí se kapky deště. To není finalistické, nýbrž melodické pojetí; nelze říci, co patří k umění a co k přírodě („přirozená technika“); o kontrapunktu lze mluvit tehdy, když určitá melodie zasahuje jako „motiv“ do jiné melodie jako při sňatku čmeláka a hledíku. Tyto kontrapunktické vztahy propojují roviny, tvoří složeniny počítků, bloky a určují dění. Přírodu však netvoří jen tyto určité *melodické složeniny*, jak-

koli obecné, protože je právě tak třeba nekonečné *roviny symfonické kompozice*: od Domu až k universu. Od vnitřního počítku až k vnějšmu počítku. Neboť teritorium nejen izoluje a propojuje, nýbrž se také otevírá kosmickým silám, jež vystupují zevnitř nebo přicházejí zvnějšku, a dává pocítit jejich působení na obyvatele. Rovina kompozice dubu je tím, co nese či zahrnuje sílu rozvíjení žaludu a sílu utváření dešťových kapek, rovina kompozice klíštěte pak to, co nese sílu světla schopného přitáhnout zvíře až ke konci větve v dostatečné výšce a sílu tíže, s níž padá na procházejícího savce – a mezi obojím není nic, děsivá prázdnota, která může trvat roky, dokud nepřijde nějaký savec.<sup>118</sup> Síly se jednou vzájemně zakládají v neznametelných přechodech, rozkládají se, sotva jsou postřehnuty, nebo se alternují a ocitají se ve vzájemném konfliktu. Jindy v nich teritorium provádí selekci a potom jsou do domu vpuštěny jen síly příznivé. Nebo vysílají záhadnou výzvu, která vytrhuje obyvatele z teritoria a strhne jej k neodolatené cestě, jako je tomu v případě pěnkvav, které se náhle v milionech shromáždí, nebo langust, které se po dně vydávají na nesmírnou pouť. Jindy vtrhnou do teritoria a obrátí je vzhůru nohama; to jsou síly zlé, jež obnovují chaos, z něhož se teritorium tak obtížně zrodilo. Je-li však příroda vždy jako umění, je tomu tak proto, že všemi způsoby vždy spojuje tyto dva živé prvky: Dům a Universum, *Heimliches* a *Unheimliches*, teritorium a deterritorializaci, konečné melodické složeniny a velkou rovinu nekonečné kompozice, malý a velký ritornel.

Umění nezačíná tělesností, nýbrž domem; proto je architektura prvním z umění. Když se Dubuffet pokouší poznat umění v jistém syrovém stavu, obrací se nejprve k domu a celé jeho dílo stojí mezi architekturou, sochařstvím a malířstvím. I nejmédečtější architektura, jež nepřekračuje formu, tvoří roviny a hrany, které stále propojuje. Proto ji můžeme definovat „rámcem“, zasouváním různých orientovaných rámců, což pak přechází i na jiná umění od malířství až po film. Prehistorie tabulového obrazu se obvykle vykládala tak, že prochází freskou v rámu zdi, vitráží v rámu okna a mozaikou v rámu podlahy: „Rám je pupek spojující obraz s monumentem,

<sup>118</sup> Srv. zásadní dílo J. von Uexkühla, *Mondes animaux et monde humain. Théorie de la signification*, Paris 1965, str. 137–142: „kontrapunkt jako motiv vývoje a morfogeneze“.



jehož je redukcí“; takový je například gotický rámec se sloupy, lomeným obloukem a prolamovanou fiálou.<sup>119</sup> Bernard Cache, u něhož je architektura prvotním uměním rámu, vypočítává několik rámujících forem, které nepředurčují žádný konkrétní obsah ani funkci stavby: zeď, která izoluje, okno, které zachycuje či vybírá (v přímém styku s teritoriem), podlaha, která odvrací či zředuje („zředit reliéf země, aby se otevřela cesta lidským trajektoriím“), střecha, která opepíná singularitu místa („svažující se střecha usazuje stavbu na kopec“). Zasouvat tyto rámce, skloubit všechny tyto roviny, stěnu zdi, stranu okna, stranu podlahy, svažující se stěnu je složený systém plný punktů a kontrapunktů. Rámce a jejich skloubení drží složeniny počítků, podepírají figury a splývají s jejich oporou, s jejich vlastním držením. To jsou strany kostky počítků. Rámce či hrany nejsou souřadnice, náleží složeninám počítků, tvoří jejich stěny a rozhraní. Jakkoli však lze tento systém rozšiřovat, je stále třeba nesmírné roviny kompozice, která působí *odrámování* ve směru linií úniku, která prochází teritoriem jen proto, aby je otevřela do universa, postupuje od domu-teritoria k městu-kosmu, rozpouští identitu místa ve variacích Země, takže město už nemá místo, nýbrž vektory zavíjející abstraktní linii reliéfu. V této rovině kompozice, která je jakoby „abstraktním vektorovým prostorem“, se rýsují geometrické figury, kužel, hranol, klín, jednoduchá rovina, což jsou už jen kosmické síly schopné se slévat, přeměňovat, střetávat, alternovat, je to svět před člověkem, třebaže člověkem vytvořený.<sup>120</sup> Roviny je teď třeba oddělit, aby šly uvádět nikoli do vztahu k sobě navzájem, nýbrž ke svým intervalům, a tvořit tak nové afekty.<sup>121</sup>

<sup>119</sup> H. van der Velde, *Déblaiement d'art*, in: *Archives d'architecture moderne*, Bruxelles 1979, str. 20.

<sup>120</sup> Ke všem těmto momentům, k analýze rámujících forem a města-kosmu (příkladem je Lausanne) srv. B. Cache, *L'ameublement du territoire*, 1991.

<sup>121</sup> Pojem odrámování vytvořil P. Bonitzer, když se snažil nový vztah mezi rovinami uplatnit ve filmu, v *Cahiers du cinéma*, 284, leden 1978: roviny „rozpojené, rozbité či fragmentované“, díky nimž se film stává uměním, protože se zbavuje nejběžnějších emocí bránících mu v estetickém vývoji a vytváří nové afekty, v *Le champ aveugle: essais sur le cinéma*, Paris 1982, „systém emocí“.

Viděli jsme však, že stejný pohyb sleduje i malířství. Rám či okraj obrazu je v první řadě vnějším obalem řady rámu či hran, které se spojují, vytvářejíce kontrapunktivity linií a barev a určující složeniny počítků. Ale obraz je rovněž prostupován silou odrámování, otevírající ho do roviny kompozice čili do pole nekonečných sil. Tyto postupy mohou být velmi rozmanité, dokonce i na rovině vnějšího rámce: nepravidelné formy, strany, jež na sebe nenavazují, rámy pomalované či poseté tečkami u Seurata, Mondrianovy čtverce na hrotu, všechno, co dává obrazu schopnost vystoupit z plátna. Malířovo gesto nikdy nezůstává v rámu, opouští jej a nezačíná od něj.

Nezdá se, že by literatura, a zvláště román byly v jiné situaci. To, oč jde, nejsou názory postav odpovídající jejich sociálním typům a jejich charakteru, jako je tomu ve špatných románech, nýbrž o kontrapunktické vztahy, v nichž se ocitají, o složeniny počítků, jež při svém dění a ve svých vizích tyto postavy zakoušejí nebo dávají zakusit. Kontrapunkt neslouží k tomu, aby přenášel skutečné či fiktivní rozhovory, nýbrž ukazuje šílenost každého rozhovoru, každého dialogu, dokonce i vnitřního. To vše musí romanopisec extrahovat z percepcí, afekcí a mínění svých psychosociálních „modelů“, jež se zcela mění v perceptu a afekty, k nimž musí být postava povznesena, aniž by si podržovala nějaký jiný život. To ovšem implikuje nesmírnou rovinu kompozice, jež není předem abstraktně koncipována, nýbrž konstruuje se společně s postupem díla, přičemž otevírá, míchá, rozkládá a znovu skládá stále méně omezené složeniny ve shodě s pronikáním kosmických sil. Tímto směrem postupuje Bachtinova teorie románu, když od Rabelaise až k Dostojevskému ukazuje koexistenci kontrapunktických, polyfonních a vícehlasých složenin s architektonickou či symfonickou rovinou kompozice.<sup>122</sup> Takový romanopisec, jako je Dos Passos, dosahuje neslýchaného umění kontrapunktu ve složeninách, jež tvoří z postav, běžných událostí, životopisů a očí kamery, když zároveň s tím expanduje rovina kompozice do nekonečna, strhující všechno do Života a do Smrti: město-kosmos. A vracíme-li se k Proustovi, pak proto, že Proustovi se více než komukoli jinému podařilo, aby dva momenty téměř následovaly po sobě, třebaže jsou přítomné jeden v druhém; rovina kompozice (pro život, pro smrt) postupně vystu-

<sup>122</sup> M. Bachtin, *Esthétique et théorie du roman*, Paris 1978.

puje ze složenin počitků, které črtá během ztraceného času, až se nakonec s časem znovu nalezeným vyjeví v sobě samé, jakmile se stane pociťovatelnou síla či síly čistého času. Všechno začíná Domy, z nichž každý musí skloubit své stěny a držet složeniny, Combray, dům Guermantů, salón Verdurinových; domy se samy spojují podle rozhraní, ale vždy již je tu planetární Kosmos viditelný dalekohledem, který je ničící nebo měnící a pohlcuje je v nekonečnu barevné plochy. Všechno se začíná ritornely, z nichž se každý podobně jako krátká věta Vinteuilovy sonáty skládá nejen sám v sobě, nýbrž i spolu s jinými proměnnými počitky, například s počítkem neznámé kolemjdoucí, s počítkem tváře Odetty, s počítkem listů v Bouloňském lesíku – a všechno končí v nekonečnu ve velkém Ritornelu, věta septetu v ustavičné metamorfóze, zpěv universa, svět před člověkem či po něm. Z každé konečné věci učiní Proust bytost počítka, jež se stále uchovává, ovšem tím, že uniká v rovině kompozice Bytí: „bytosti útěku“...

### Příklad 13

Nezdá se, že by hudba byla v jiné situaci, je dokonce možné, že ji ztělesňuje s ještě větší silou. Říká se však, že zvuk nemá rámec. Ale složeniny počitků, zvukové bloky také mají hrany či rámuující formy, jež se vždy musí skloubit a zajistit určité uzavření. Nejjednoduššími případy jsou melodický *nápěv*, který je monofonním ritornelem; *motiv*, který je již polyfonní a který je prvkem jedné melodie, jež zasahuje do vývoje jiné a tvoří kontrapunkt; a *téma* jakožto předmět harmonických modifikací v melodických linkách. Tyto tři elementární formy vytvářejí znělý dům a jeho teritorium. Odpovídají třem modalitám bytosti počitků, poněvadž nápěv je vibrace, motiv objetí, spojení, zatímco téma uzavírá a současně uvolňuje, rozrání a také odemyká. Neboť nejdůležitější hudební fenomén, který se vyjevuje úměrně tomu, jak se složeniny znělých počitků stávají složitějšími, je to, že jejich uzavřenost či závěr (skloubením rámců či hran) provází možnost otevření do stále neomezenější roviny kompozice. Hudební bytosti jsou jako živé bytosti u Bergsona, jež kompenzují svou individualizující uzavřenost otevřeností tvořenou modulací, opakováním, transpozicí a juxtapozicí... Zkoumáme-li sonátu, nalezneme v ní zvlášť přísnou rámuující formu, založenou tematickou podvojností, jejíž první pohyb vykazuje následující hrany: expozice prvního tématu, přechod, expozice druhého tématu, rozvíjení prvního či druhého tématu,

coda, rozvíjení prvního tématu s modulací atd. Je to celý dům se všemi jeho součástmi. Ale je to spíše první pohyb, jenž takto vytváří buňku a jen zřídka se velký hudebník přidržuje kanonické formy; mohou se otevřít i jiné pohyby, zejména druhý, který tvoří téma a variace, až nakonec Liszt vytváří v „symfonické básni“ fúzi pohybů. Sonáta se tedy spíše jeví jako forma-rozcestí, kde se ze skloubení hudebních hran, z uzavřenosti znělých složenin rodí otevřenost roviny kompozice.

V tomto ohledu pak starý postup založený na tématu a variaci, který podržuje harmonický rám tématu, uvolňuje místo jistému druhu odrámování, jakmile klavír zplodí *kompoziční etudy* (Chopin, Schumann, Liszt): to je nový podstatný moment, protože tvůrčí práce se už netýká znělých složenin, motivů a témat, i kdyby z nich vymaňovala nějakou rovinu, nýbrž naopak přímo roviny kompozice samé, aby v ní přivedla na svět složeniny mnohem svobodnější a zbavené rámu, jakoby neúplné či přetřžené agregace, které jsou ustavičně ve stavu nerovnováhy. Stále více váhy má „barva“ zvuku. Od Domu se přechází ke Kosmu (v souladu s formulí, kterou pak převezme ve svém díle Stockhausen). Práce roviny kompozice se rozvíjí dvěma směry, jejichž následkem bude rozrámování tonálního rámce: nesmírné plochy kontinuální variace u Wagnera, jimiž se obemykají a spojují rozeznělé síly, nebo lomené tóny u Debussyho, jež oddělují a rozptylují síly tím, že řídí jejich zvrátané přechody. Universum-Wagner, universum-Debussy. Všechny nápěvy, všechny malé rámuující či rámované dětské, domácí, profesionální, národní, teritoriální ritornely jsou strženy do velkého Ritornelu a u Mahlera, Berga či Bartóka se ozývá mohutný zpěv země – deterritorializované. Rovina kompozice sice vždy tvoří jakoby v řadě nové závěry, ale hudebníkovy gesto spočívá v odrámování, v hledání otevřenosti a zmocňování se roviny kompozice, jak to vyjadřuje například poučka, kterou je posedlý Boulez: rýsovat transverzálu neredukovatelnou na harmonickou vertikálu, stejně jako na melodickou horizontálu, jež strhuje znělé bloky do variabilní individuace, rozevřít je či rozštěpit v časoprostoru, který určuje jejich hutnost a jejich cestu rovinou.<sup>123</sup> Velký ritornel se rodí

<sup>123</sup> P. Boulez, zvl. *Points de repère*, Paris 1985, str. 159 n. (*Pensez la musique aujourd'hui*, Paris 1964, str. 59–62). Extenze řady do trvání, intenzit a tébrů není aktem uzavírání, nýbrž je to naopak otevření toho, co se uzavřelo v řadě výšek.

tehdy, když se vzdalujeme od domu, a i tehdy, je-li naším úmyslem vrátit se zpátky, protože až se vrátíme, nikdo nás už nepozná.

Kompozice a zase kompozice: to je jediná definice umění. Kompozice je estetika a to, co není zkomponováno, není uměleckým dílem. Nesmíme však ztotožňovat technickou kompozici, práci s materiálem, do níž často zasahuje i věda (matematika, fyzika, chemie, anatomie), a kompozici estetickou, jež pracuje s počítkem. Pouze ta si plně zaslouží jméno kompozice, neboť umělecké dílo nikdy není vytvořeno technikou a pro techniku. Technika zajisté zahrnuje spoustu věcí, jež se podle umělce i díla individualizují: slova a syntaxe v literatuře; v malířství nejen plátno, nýbrž i jeho příprava, pigmenty, jejich směsi, metody perspektivy; nebo dvanáct tónů západní hudby, nástroje, stupnice, výšky... Historicky se mění i vztah mezi oběma rovinami, mezi rovinou technické kompozice a rovinou estetické kompozice. Představme si v olejomalbě dva stavy, jež lze stavět proti sobě: v prvním případě je obraz připraven bílým křídovým podkladem, na který se črtá či lavíruje kresba (skica) a potom se na něj klade barva, stíny a světla. Ve druhém případě se podklad stává stále hutnějším, je neprůhledný a absorbuje, takže se barví zřetelnějším a pracuje se pastou ve všech odstínech hnědé, „úpravy“ nahrazují skicu: malíř maluje barvou, pak barvou vedle barvy, barvy jsou stále víc zdůrazňovány, přičemž architekturu zajišťuje „kontrast komplementárních barev a soulad barev analogických“ (Van Gogh); architektura se objevuje pomocí barvy a v barvě, přestože je třeba vzdát se akcentů, aby se daly obnovit velké barvící celky. Xavier de Langlais ovšem vidí v tomto druhém případě naprostý úpadek, sklouzávání do efemérnosti, kde už nelze znovu ustavit architekturu: obraz se zachmužuje, tmavne nebo rychle šupinatí.<sup>124</sup> Tato poznámka zcela nepochybně klade – přinejmenším negativním způsobem – otázku pokroku v umění, neboť Langlais soudí, že úpadek začíná už po Van Eyckovi (stejně jako jiní končí dějiny hudby u gregoriánského chorálu a dějiny filosofie u svatého Tomáše). To je však technická poznámka, která se týká

<sup>124</sup> X. de Langlais, *La technique de la peinture à l'huile*, Paris 1988 (A. J. W. Goethe, *Traité des couleurs*, Paris 1973, § 902–909 [Zur Farbenlehre, Dortmund 1979]).

pouze materiálu: vedle toho, že trvání materiálu je velmi relativní, patří počitek k jinému řádu a náleží mu existence o sobě, zatímco materiál trvá. Vztah počítka k materiálu je tedy třeba posuzovat v hranicích trvání materiálu, ať už je jakýkoli. Existuje-li v umění nějaký pokrok, je to proto, že umění může žít pouze tehdy, když tvoří nové percepty a nové afekty, podobně jako okliky, návraty, dělící čáry, proměny rovin a měřítek... Odtud nabývá rozlišení dvou stavů olejomalby jiné, estetické, a nikoli technické podoby – toto rozlišení zjevně nevede k otázce „reprezentuje či nikoli“, protože žádné umění, žádný počitek nikdy nebyl reprezentativní povahy.

V prvním případě se *počitek realizuje v materiálu* a mimo tuto realizaci neexistuje. Lze říci, že počitek (počítkové kompozitum) se promítá do připravené roviny technické kompozice, takže rovina estetické kompozice ji pokryje. Materiál sám proto musí obsahovat mechanismy perspektivy, díky nimž se promítaný počitek nere realizuje pouze tím, že pokrývá obraz, nýbrž i tím, že směřuje do hloubky. Umění si tedy pohrává se zdáním transcendence, jež se vyjadřuje nikoli v nějaké věci, která má být předvedena, nýbrž v paradigmatickém charakteru projekce a v „symbolickém“ rázu perspektivy. Figura je jako fabulace podle Bergsona: má počátek v náboženství. Jakmile se ale stává estetickou, ocitá se její senzitivní transcendence v tlumeném či otevřeném protikladu k nadmyslové transcendenci náboženství.

V druhém případě se počitek nerealizuje v materiálu, nýbrž *materiál naopak přechází do počítka*. Počitek zajisté neexistuje vně tohoto přechodu a rovina technické kompozice nemá větší autonomii než v prvním případě: nikdy nemá hodnotu sama o sobě. Ale teď můžeme říci, že *vystupuje* do roviny estetické kompozice a dává jí vlastní hutnost, jak říká Damisch, která nezávisí ani na perspektivě, ani na hloubce. V tomto okamžiku se figury umění osvobozují od zdánlivé transcendence a od paradigmatického modelu a přiznávají svůj nevinný ateismus, své pohanství. Mezi těmito oběma případy, mezi dvěma stavy počítka a dvěma póly techniky se nepochybně stále tvoří přechody, kombinace a koexistence (například pastózní barva u Tiziana či Rubense): jsou to abstraktní póly, a nikoli reálně odlišné pohyby. Je jisté, že moderní malířství se i tehdy, spokojuje-li se s olejem a médiem, stále více obrací k druhému pólu a nechává materiál vystupovat a přecházet do „hutnosti“ roviny estetické kom-

pozice. Proto je chybné definovat počitek v moderním malířství tak, jako by vjem nabýval nějaké čisté vizuální plošnosti: tento omyl pochází možná z toho, že ona hutnost nemusí být silná či hluboká. O Mondrianovi bychom mohli říci, že byl malířem hutnosti; když Seurat definuje malířství jako „umění hloubení povrchu“, stačí mu, aby se opíral o prohlubně a plná místa papíru Canson. Je to malířství bez podkladu, protože „spodek“ vystupuje: povrch lze hloubit a rovina kompozice nabývá na hutnosti, jakmile materiál vystupuje vzhůru nezávisle na hloubce či perspektivě, nezávisle na stínech, a dokonce i na chromatickém řádu barvy (libovolný kolorista). Malíř nepokrývá, nýbrž nechává vystupovat, shromažďuje, vrší, umožňuje příčné vztahy, zdvihá a ohýbá. Je to povýšení půdy, sochařství se může stát plochým, protože rovina je rozvrstvena. Malíř nemaluje „na“, nýbrž „pod“. Tyto nové potenciality textury dovedl nejdále in-formel: viz vystupování půdy u Dubuffeta; podobně i abstraktní expresionismus, minimalismus, jenž pracuje pomocí smáčení, vláken, lístkových struktur nebo užívá tarlatánu či tylu tak, že malíř může malovat za svým obrazem jakoby poslepu.<sup>125</sup> U Hantaie zakrývají záhyby umělcovu pohledu to, co odhalují oku diváka, jakmile jsou rozvinuty. Malířství je nejrůznějšími způsoby a ve všech svých stavech myšlením: vidění prochází myšlením a oko myslí víc, než slyší.

Hubert Damisch učinil z hutnosti roviny skutečný pojem, když ukázal, že „spleť by v budoucím malířství mohla plnit úkol analogický tomu, který kdysi měla perspektiva“. To ovšem není vlastní jen malířství, protože Damisch nalézá stejné rozlišení také v architektonické rovině, např. když Scarpa odmítá pohyb projekce a perspektivních mechanismů a zaznamenává objemy v hutnosti roviny.<sup>126</sup> Od literatury až k hudbě se prosazuje tloušťka materiálu, již

<sup>125</sup> Srv. *Christian Bonnefoi, interviewé et commenté par Yves-Alain Bois*, in: *Macula*, 5–6, Paris 1979.

<sup>126</sup> H. Damisch, *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris 1984, str. 275–305 (a str. 80, hutnost roviny u Pollocka). Damisch je autor, který kladl největší důraz právě na vztah umění a myšlení, malířství a myšlení, který chtěl prosadit Dubuffet. Mallarmé vytvořil z hutné „tloušťky“ knihy dimenzi odlišnou od hloubky: srv. J. Schérer, *Le livre de Mallarmé*, Paris 1978, str. 55 – téma, které přejímá v hudbě P. Boulez, *Points de repère*, Paris 1985, str. 161.

nelze redukovat na žádnou formální hloubku. Je to charakteristický rys moderní literatury: slova a syntaxe vystupují do roviny kompozice a místo toho, aby zde profilovala perspektivu, tuto rovinu hloubí. A platí to i o hudbě, jakmile se vzdává projekce stejně jako perspektiv, které vytvářejí hloubku, temperování i chromatismus, a místo toho dává rovině znění zvláštní hutnost, o níž svědčí velmi odlišné prvky: vývoj etud pro klavír, jež ztrácejí pouze technický ráz a stávají se „kompozičními etudami“ (takto je rozšiřuje Debussy); u Berlioze nabývá rozhodujícího významu orchestrace; růst témbřů u Stravinského a Bouleze; bujení afektů kovových, kožených a dřevěných perkusí a jejich smíšení s dechovými nástroji, které vytváří bloky, neoddelitelné od materiálu (Varèse); nová definice perceptu jakožto funkce hluku, syrového a komplexního zvuku (Cage); rozšíření chromatismu na jiné složky, než je výška a zároveň tendence k ne-chromatickému vyjevování zvuku v nekonečném kontinuu (elektronická či elektronicko-akustická hudba).

Existuje tedy pouze jedna rovina v tom smyslu, v němž umění nezná jinou rovinu, než je rovina estetické kompozice: technická rovina je totiž nutně překryta či absorbována rovinou estetické kompozice. Pod touto podmínkou se látka sama stává expresivní: složenina počitků se realizuje v materiálu nebo materiál přechází do složeniny, ale vždy jsou situovány v rovině estetické kompozice ve vlastním smyslu. V umění sice existují i technické problémy a věda může napomáhat jejich řešení, ale kladou se jen jako funkce problémů estetické kompozice, týkajících se složenin počitků a roviny, na níž vstupují do nutných vztahů ke svým materiálům. Počitek je otázkou i tehdy, odpovídá-li na něj pouze mlčení. Problém umění vždy spočívá v nalezení toho, jaký monument vztyčit v dané rovině nebo jakou rovinou podložit daný monument nebo obojí současně: tak je tomu u Paula Klee, který mluví o „monumentu na hranici plodné země“ a o „monumentu v plodné zemi“. Neexistuje právě tolik různých rovin, kolik je světů, autorů, či dokonce děl? Ve skutečnosti se universa náležející tomu či onomu umění, dokonce i umění jedinému, mohou odvozovat ze sebe navzájem nebo se navzájem uchycovat a tvořit nezávisle na odvozování konstelace světů, ale mohou se rovněž rozptylovat v mlhovinách či různých hvězdných soustavách v kvalitativních vzdálenostech, jež nejsou vzdálenostmi času a prostoru. Universa se propojují či oddělují

svými liniemi úniku, takže rovina může být jediná, třebaže universa jsou mnohá a navzájem neredukovatelná.

Všechno (včetně techniky) se tedy odehrává mezi složeninami počitků a rovinou estetické kompozice. Ta ale nepředchází, protože není záležitostí vůle či apriorního uvažování a nemá nic společného s programem; stejně tak ale nepřichází až potom, třebaže její uvědomování je postupné a vynořuje se často až dodatečně. Město nepřichází po domu a kosmos po teritoriu. Universum se neobjevuje až po figuře, protože figura je *schopnost universa*. Postupovali jsme sice od složeného počitku k rovině kompozice, ale činili jsme tak jen proto, abychom si uvědomili jejich přísnou koexistenci či komplementaritu, v níž jedno postupuje jen prostřednictvím druhého. Složený počitek tvořený percepty a afekty deteritorializuje systém mínění, který sjednocoval percepce a afekce dominující v přirozeném, historickém a sociálním prostředí. Složený počitek se však reteritorializuje v rovině kompozice, protože tu buduje své domy, protože se tu prezentuje ve skloubených rámech či spojených stěnách obklopujících její složky, krajiny, jež se staly čistými percepty, osoby, jež se staly čistými afekty. A rovina kompozice současně s tím strhuje počitek do vyšší deteritorializace, nechává jej projít jistým odrámováním, které jej otevírá a rozštěpuje do nekonečného kosmu. U Fernanda Pessoy nezaujímá počitek v rovině místo, aniž by ho rozestíral, napínal přes celou Zemi, takže osvobozuje všechny počitky, jež jsou tu obsaženy: rozštěpit či otevřít, *vyrovnat se nekonečnu*. Možná, že právě to je umění vlastní: procházet konečným a nalézat, vracet nekonečné.

Myšlení, tři velké formy myšlení – umění, věda a filosofie –, tedy vždy definuje to, že čelí chaosu, rozvrhují rovinu, že chaos protínají rovinou. Filosofie však dokáže zachránit nekonečno tím, že mu dává konzistenci: rýsuje rovinu imanence, která působením pojmových osob otevírá konzistentní události či pojmy pro nekonečno. Věda se naopak nekonečna vzdává, aby získala referenci: rozvrhuje rovinu alespoň neurčitých souřadnic, která působením částečných pozorovatelů vždy definuje stavy věcí, funkce či referenční výroky. Umění chce tvořit konečnost, která vrací nekonečno: vytyčuje rovinu kompozice, jež působením estetických figur nese monumenty či složené počitky. Damisch velmi přesně analyzoval Kleeův obraz „Vyrovnej se nekonečnu“. Není to nějaká alegorie, nýbrž malířské

gesto, které se prezentuje jako malba. Zdá se nám, že hnědé skvrny, které tančí na okraji a procházejí plátnem, jsou nekonečné cesty chaosu; konečný složený počitek jsou rozeseté body na plátně dělené tyčkami, přitom se však otevírá do roviny kompozice, která navrácí nekonečno,  $= \infty$ . To ale neznamená, že by umění bylo nějakou syntézou vědy a filosofie, cesty konečné a cesty nekonečné. Tyto tři cesty jsou specifické, každá z nich je stejně přímá; liší se povahou roviny a toho, co ji zaujímá. Myslet znamená myslet pomocí pojmů nebo funkcí nebo počitků, žádná myšlenka není lepší než jiná, žádná není plněji, úplněji, syntetičtější „myšlenkou“. Rámce umění nejsou vědecké souřadnice, stejně jako počitky nejsou pojmy a naopak. V současnosti se objevily dva pokusy, jak přiblížit umění k filosofii: abstraktní a konceptuální umění; nenahrazují však počitek pojmem, tvoří počitky, nikoli pojmy. Abstraktní umění se pouze snaží počitek třšbit, odhmotnit jej, a to tím, že rozvrhuje rovinu architektonické kompozice, kde by se mohl stát čistě spirituálním jsoucнем, myslící a myšlenou zářivou látkou, nikoli už počitekem moře či stromu, nýbrž počitekem pojmu moře či pojmu stromu. Konceptuální umění se snaží o opačné odhmotnění, pracuje zobecněním, zakládá dostatečně neutralizovanou rovinu kompozice (katalog shromažďující díla, jež nejsou ukazována, zem překrytá svou vlastní mapou, prostory bez afektů i architektury, rovina „flatbed“), aby zde vše nabylo hodnoty do nekonečna opakovatelného počitku: věci, obrazy či šablony, výroky – nějaká věc, její fotografie ve stejném měřítku a na stejném místě, její slovníková definice. Není ovšem jisté, zda se tímto způsobem (v posledním případě) dosahuje počitku či pojmu, protože rovina kompozice se utváří „informativně“ a počitek závisí na prostém „mínění“ diváka, jenž případně může či nemusí „zhmotnit“, to jest rozhodnout, zda to je či není umění. To vše je pouze snaha najít pro nekonečno běžné percepce a afekce, převést pojem na mínění určité sociality nebo amerického velkoměsta.

Toto trojí myšlení se kříží, propojuje, ale nikdy neutvoří syntézu a neztotožní se. Filosofie svými pojmy dává vyvstat událostem, umění svými počitky staví monumenty, věda svými funkcemi konstruuje stavy věcí. Mezi rovinami se může ustavovat bohatá tkáň korespondencí. Ale tato síť má své kulminační body tam, kde se počitek sám stává počitekem pojmu či funkce, kde se pojem stává pojmem funkce či počitku a funkce funkcí počitku či pojmu. Nikdy

se tu neobjevuje jeden prvek bez toho, aby mohl přistoupit druhý, jakkoli ještě neznámý a neurčený. Každý prvek vytvořený v určité rovině se dovolává ostatních heterogenních prvků, které je třeba tvořit na jiných rovinách: myšlení je heterogeneze. Tyto kulminační body ovšem skrývají dvě krajní nebezpečí: buď že nás přivedou zpátky k mínění, které jsme chtěli opustit, nebo že nás uvrhnou do chaosu, jemuž jsme chtěli čelit.

## Závěr Od chaosu k mozku

Co požadujeme, je alespoň trocha řádu nezbytná k tomu, abychom se mohli chránit před chaosem. Není nic bolestnějšího, nic nevzbuzuje větší úzkost než myšlení, jež se samo sobě vymyká, myšlenky, které unikají a mizí, sotva se naznačily, myšlenky, které jsou již stravovány zapomněním nebo se již sedimentovaly v jiných, které už nejsou v naší moci. Jsou to nekonečné *proměnlivosti*, u nichž mizení a vyjevování spadá vjedno. Jsou to nekonečné rychlosti identické s nehybností bezbarvé a mlčící nicoty, jíž procházejí a která je bez myšlenky i přirozenosti. Okamžik, kdy nevíme, je-li dost, anebo málo času. Přijímáme rány bičem, které tepou jako tepny. Stále ztrácíme myšlenky. Proto se tolik chceme zachytit pevných mínění. Chceme jen, aby se naše myšlenky řadily za sebou podle minimálního počtu stálých pravidel; asociace myšlenek neměla nikdy jiný smysl, než aby nám poskytla tato ochranná pravidla, podobnost, příbuznost, kauzalitu, jež nám dovolují vnést trochu pořádku do myšlenek, přecházet od jedné k druhé podle řádu prostoru a času a zabránit naší „fantazii“ (šílenství, bláznovství) procházet v jediném okamžiku celým universem a plodit v něm okřídlené koně či ohnivé draky. Nebylo by však řádu v myšlenkách, kdyby již nebyl také ve věcech či stavech věcí jako nějaký objektivní anti-chaos: „Kdyby byla rumělka jednou rudá a jindy černá, jednou lehká a jindy těžká..., neměla by moje empirická představivost při představě červené barvy jedinou příležitost pomyslet na těžkou rumělku.“<sup>127</sup> Při setkávání věcí a myšlení je třeba, aby se počítetek

<sup>127</sup> I. Kant, *Critique de la Raison pure, Analytique*, „De la synthèse de la reproduction dans l'imagination“, Paris 1997 [Kritika čistého rozumu,

reprodukoval jako záruka či svědectví jejich souladu, aby počitek tíže, kdykoli vezmeme rumělku do ruky, a počitek červené, kdykoli se na ni díváme, byl v souladu s orgány našeho těla, které nevnímají to, co je přítomné, aniž by mu současně dávaly shodu s minulým. Toto vše potřebujeme, abychom si mohli vytvořit nějaké mínění jako „slunečník“ chránící nás před chaosem.

Z toho všeho jsou tedy utvořena naše mínění. Umění, věda i filozofie však požadují i cosi navíc: ustavují v chaosu roviny. Tyto tři obory nejsou jako náboženství, která odkazují k dynastiím bohů nebo k epifanii jediného boha, aby tento deštník přemalovaly nebem, nejsou to figury nějaké Urdoxa, z níž by se odvozovala naše mínění. Filozofie, věda a umění nás nutí protrhnout nebe a ponořit se do chaosu. Neboť jen za tuto cenu můžeme chaos přemoci. Třikrát jsem vítězně překonal Acherón. Filozof, vědec a umělec se jakoby navrací z říše mrtvých. Filozof přichází z chaosu se zprávou o *variacích*, jež jsou nekonečné, ale staly se neodlučitelnými na povrchu či v absolutních objemech ustavujících sečnou rovinu imance: nejde již o asociování odlišných idejí, nýbrž o připojování prostřednictvím oblasti nerozlišenosti v pojmu. Vědec přichází z chaosu se zprávou o *proměnných*, jež se staly nezávislými díky zpomalení, to jest eliminací jiných libovolných proměnlivostí, které by zde mohly interferovat, takže zvolené proměnné jsou teď v určitelných vztazích součástí nějaké funkce: nejsou to vztahy vlastností věcí, nýbrž konečné souřadnice v sečné rovině reference, která postupuje od lokálních pravděpodobností až ke globální kosmologii. Umělec přichází z chaosu se zprávou o *varietách*, které nejsou reprodukcí smyslového v orgánu, nýbrž ustavují jsoucnost smyslového, počitkovou bytost, a to v rovině anorganické kompozice, která je schopna restituovat nekonečno. Zápas s chaosem, který se jakožto skutečně ukazuje na Cézannových a Kleeových obrazech, v srdci malířství, se jiným způsobem opakuje ve vědě i ve filozofii: vždy jde o to, přemoci chaos sečnou rovinou, která jej protíná. Malíř prochází nějakou katastrofou či propojením a zanechává na plátně stopy této cesty, skoku, jímž se z chaosu dostal ke

*Transcendentální analytika*, A 101, „O syntéze reprodukce v obrazotvornosti“, Praha 2001 (v tisku)].

kompozici.<sup>128</sup> Ani matematické rovnice se nevyznačují žádnou klidnou jistotou, která by měla povahu sankce dominantního vědeckého mínění, nýbrž vynořují se z propasti, jako by matematik „skočil rovnýma nohama do výpočtů“ a přitom dobře věděl, že není s to dosáhnout pravdy a uskutečnit ji, aniž by „na jedné či druhé straně narazil“.<sup>129</sup> Ani filozofické myšlení neshromažďuje přátelsky své pojmy, aniž by jím procházela trhlinka, která mezi nimi znovu vyvolává nenávisť nebo je rozptyluje do koexistujícího chaosu, v němž je třeba je znovu uchopit, prozkoumat a učinit skok zpět. Vypadá to, jako bychom házeli síť, ale rybáři přitom vždy hrozí, že bude stržen a ocitne se na širém moři, když už si myslel, že dosáhl přístavu. Tyto tři obory různým způsobem procházejí krizemi a otřesy, takže o „pokroku“ lze mluvit jen proto, že je tu následnost. Lze tedy říci, že zápas *proti chaosu* se neobejde bez jisté spřízněnosti s protivníkem, protože zároveň probíhá zápas jiný, který je stále důležitější, totiž zápas *proti mínění*, jež předstírá, že i ono je ochranou proti chaosu.

V jednom velmi poetickém textu D. H. Lawrence popisuje, co činí poezie: lidé si stále vyrábějí slunečník, který je chrání a na jehož spodní straně si naznačují nebe, takže pod ním mohou zaznamenávat své konvence a zapisovat svá mínění; ale básník či umělec dělá v tomto slunečníku trhlinku, trhá dokonce i nebe, aby tudy vpustil trochu vichru osvobozeného chaosu a zasadil do tohoto ostrého světla vizi, která se v trhlině ukazuje: takový je Wordsworthův petrklíč nebo Cézannovo jablko, obrys Macbethův či Achabův. A vzápětí se přihrne dav napodobitelů, záplatujících tento slunečník něčím, co se vzdáleně podobá vizi, přichází celý průvod komentátorů, kteří trhlinku vyplňují míněními: tomu se říká komunikace. Je třeba, aby jiní umělci udělali nové trhlinky, postarali se o nutné ničění, možná i větší, a vrátili tak svým předchůdcům onu nesdělitelnou novost, kterou už nikdo není schopen vidět. Znamená to tedy, že

<sup>128</sup> K Cézannovi a chaosu srv. J. Gasquet in: *Conversations avec Cézanne*, Paris 1978; k P. Kleeovi a chaosu srv. „poznámku o šedém bodu“ v *Théorie de l'art moderne*, Paris 1963. Dále pak analýzy H. Maldineye, *Regard Parole Espace*, Paris 1973, str. 150–151, 183–185.

<sup>129</sup> Galois v A. Dalmas, *Evariste Galois, Révolutionnaire et Geometre*, Paris 1956, str. 121, 130.

umělec nezápasí jen s chaosem (jehož jméno určitým způsobem využívá všemi svými sliby), ale především se „šablonami“ mínění.<sup>130</sup> Malíř nemaluje na panenské plátno, stejně jako spisovatel nepíše na bílou stránku, protože stránka i plátno jsou již natolik pokryty pre-existujícími a předem ustavenými šablonami, že je třeba je nejprve vyhladit, vyčistit, zvalcovat, a dokonce potřhat, aby mohly propustit proud vzduchu zrozený z chaosu, který nám přináší vidění. Když Fontana prořezává barevné plátno břitvou, neštěpí barvu, nýbrž skrze trhlinu naopak ukazuje plochu čisté barvy. Umění zápasí přímo s chaosem, ale dělá to proto, aby se ukázalo vidění, jež osvětluje okamžik, Počitek. Dokonce i domy...: opilé domy Soutinovy vystupují z chaosu, narážejí do sebe a navzájem si brání v tom, aby se zhroutily zpět do chaosu; dům Monetův vzchází jako trhlina, skrze niž se chaos stává vizí růží. Dokonce i jemná tělová barva se otevírá do chaosu jako tělo otevřené do anatomického modelu svalů.<sup>131</sup> Dílo chaosu samozřejmě není lepší než dílo mínění, umění nepochází více z chaosu než z mínění; umění však bojuje proti chaosu, od něhož si bere zbraně, které obrací proti mínění, aby je mohlo přemáhat vyzkoušenými zbraněmi. Právě proto, že je obraz nejprve pokryt šablonami, musí se malíř postavit čelem k chaosu a napomáhat ničení, aby vytvořil počitek, který přemáhá každé mínění a každou šablonu (jak dlouho?). Umění není chaos, nýbrž kompozice chaosu, která dává vidění či počitek, a tedy vytváří chaosmos, jak říká Joyce, komponovaný chaos – nic předem viděného či uvažovaného. Umění mění chaotickou proměnlivost v *chaoidní* různost, například Grecovo zaklesnutí šedé, černé a zelené; ovíjení zlaté u Turnera nebo červeně Nicolase de Staël. Umění zápasí s chaosem proto, aby jej učinilo pocíťovatelným, dokonce i skrze velmi půvabné osoby či kouzelné krajiny (Watteau).

Podobný sinusový, hadí pohyb nese možná i vědu. Zápas s chaosem k ní podstatným způsobem patří zejména tehdy, když dává zpomalené proměnlivosti procházet konstantami a limitami, když ji

<sup>130</sup> D. H. Lawrence, *Le chaos en poésie*, in: Lawrence, *Cahiers de l'Herne*, str. 189–191 [*Chaos in Poetry*, in: týž, *Selected Literary Criticism*, London 1955].

<sup>131</sup> G. Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris 1985, str. 120–123: zde k tělesnosti a chaosu.

tímto způsobem uvádí do vztahu k centřům rovnováhy, podrobuje ji selekci, jež podržuje pouze malý počet nezávislých proměnných v souřadnicových osách, když mezi těmito proměnnými zakládá vztahy, jejichž budoucí stav lze určit na základě stavu přítomného (deterministický kalkul), nebo naopak když pracuje s tolika proměnnými zároveň, že stav věcí je pouze statistický (počet pravděpodobnosti). V tomto smyslu pak budeme hovořit o mínění ve vlastním smyslu vědeckém, jež je vyrváno z chaosu, nebo o komunikaci definované buď výchozími informacemi nebo informacemi ve velkém měřítku, tedy komunikaci, která postupuje nejčastěji od elementárního ke složenému nebo od přítomného k budoucímu či od molekulárního k molárnímu. Ale ani v tomto případě nemůže věda než zakoušet hlubokou spřízněnost s chaosem, s nímž zápasí. Je-li zpomalení nepatrný okraj oddělující nás od oceánského chaosu, snaží se věda co možná nejvíce přiblížit vlnám tím, že pracuje se vztahy, jež trvají ve vyjevování a mizení proměnných (diferenciální počet); stále se zmenšuje diference mezi chaotickým stavem, v němž vyjevování proměnlivosti splývá s jejím mizením, a polo-chaotickým stavem, v němž se vztah ukazuje jako limita vyjevujících se či zanikajících proměnných. Takto např. Michel Serres v souvislosti s Leibnizem říká: „jsou zde tedy dvě roviny pod tím, co je vědomé: nejhlubší by byla strukturována jako libovolná množina, čistá mnohost či možnost vůbec, náhodná směs znaků; méně hluboká by byla pokryta kombinatorickými schématy této mnohosti...“<sup>132</sup> Je možné myslet si řadu souřadnic či fázových prostorů jako sled rastrů či sít, v němž by rastr předcházející byl vztažen k chaotickému stavu a následující rastr k stavu chaoidnímu, takže bychom místo postupu od elementárního ke složenému procházeli chaotickými prahy. Mínění nám vnucuje vědu, která sní o jednotě, o sjednocení svých zákonů, a která se dnes dokonce snaží nalézt to, co by mohlo být společné čtyřem silám. Ještě úpornější je však sen o zachycení kusu chaosu, třebaže v něm působí síly zcela odlišné. Za špetku chaosu, který by mohla zkoumat, by věda dala všechnu racionální jednotu, o niž usiluje.

<sup>132</sup> M. Serres, *Le système de Leibniz*, I, Paris 1990, str. 111 (k posloupnosti rastrů viz str. 120–123).



Umění vloží kus chaosu do rámu, zformuje komponovaný chaos, který se stává smyslově pocítovatelným, nebo z něj vyjme chaoidní počítka jakožto rozmanitost, zatímco věda z něj něco převezme do souřadnicového systému a vytvoří referovaný chaos, jenž se takto stává Přírodou, a extrahuje z něj aleatorní funkci a chaoidní proměnné. Takto se v přechodu k chaosu působením „podivných“ či chaotických atraktorů objevuje jeden z nejdůležitějších aspektů moderní matematické fyziky: dvě sousední trajektorie v určitém systému souřadnic se začínají exponenciálně odchylovat a poté se k sobě znovu přibližují působením natahování a přehýbání, jež se opakují a protínají chaos.<sup>133</sup> Jestliže rovnovážné atraktory (pevné body, uzavřené cykly, kruhové prstence) vyjadřují zápas vědy s chaosem, vyzrazují podivné atraktory, právě tak jako ustavování chaosu uvnitř vědy (sem patří vše, co se tím či oním způsobem prozrazovalo v předchozích dobách, zvláště ve fascinaci turbulencemi) hluboké přitahování chaosem. Dospíváme tedy k závěru analogickému tomu, k němuž nás přivedlo umění: zápas s chaosem je pouze nástrojem hlubšího zápasu s míněním, poněvadž mínění je zdrojem veškerého lidského neštěstí. Věda se obrací proti mínění, které jí vnucuje religiozní náklonnost k jednotě či sjednocování. Ale věda se rovněž v sobě samé obrací proti mínění ve vlastním smyslu vědeckému v podobě Urdoxa, jež spočívá buď v deterministickém předpovídání (Laplaceův Bůh), nebo v pravděpodobnostním odhadování (Maxwellův démon): jakmile se věda odpoutává od výchozích informací a od informací ve velkém měřítku, nahrazuje komunikaci podmínkami tvořivosti, jež se definují singulárními účinky minimálních fluktuací. Tvorbou jsou tedy estetické variety nebo vědecké proměnné, jež vystupují v rovině schopné uskutečnit řez chaotickou proměnlivostí. Pseudovědy, které by chtěly zkoumat fenomény mínění a umělé mozky, jichž využívají, pracují sice s modely pravděpodobnostních procesů, stabilních atraktorů a s celou logikou rozpoznávání forem, ale přesto jsou nuceny dospět až k chaoidním stavům a k chaotickým atraktorům, chtějí-li pochopit

<sup>133</sup> K podivným atraktorům, nezávislým proměnným a „cestám k chaosu“ viz I. Prigogine a I. Stengersová, *Entre le temps et l'éternité*, Paris 1988, kap. 4. Dále J. Gleick, *La théorie du chaos*, Paris 1989 [*Chaos, vznik nové vědy*, Brno 1996].

jak zápas myšlení proti mínění, tak degeneraci myšlení v mínění (jedna z cest při vyvíjení počítačů směřuje k hypotetickému přijetí chaotického či chaotizujícího systému).

Právě o tom svědčí třetí případ, to jest nikoli smyslově vnímatelná rozmanitost, ani funkcionální proměnná, nýbrž pojmová variace, jak se ukazuje ve filosofii. Také filosofie zápasí s chaosem jako s prostostí nerozlišeného či s oceánem nepodobnosti. Z toho však nelze vyvozovat, že filosofie stojí na straně mínění, ani to, že by mínění mohlo zaujmout její místo. Pojem není soubor sdružených idejí, jako je tomu u mínění. Není to však ani řád důvodů, řada uspořádaných důvodů, jež by mohly přísným způsobem utvářet cosi jako racionalizovanou Urdoxa. Na to, abychom dospěli až k pojmu, nestačí podříditi fenomény principům analogickým těm, jež spojují ideje či věci, principům, které dávají řád důvodům. Jak říká Michaux, to, co je dostatečné u „běžných myšlenek“, je nedostatečné u „myšlenek vitálních“ – těch, které musíme tvořit. Ideje lze sdružovat pouze jako obrazy a pořádat pouze jako abstrakce; máme-li dospět až k pojmu, musíme jedno i druhé překročit a dosáhnout *co možná nejrychleji* mentálních objektů, které lze určit jako reálné jsoucnosti. To ukázal už Spinoza a Fichte: musíme sice používat fikcí a abstrakcí, ale jen potud, pokud je to nezbytné k tomu, abychom si zpřístupnili rovinu, v níž bychom vycházeli z reálné jsoucnosti jakožto reálné jsoucnosti a postupovali konstrukcí pojmů.<sup>134</sup> Viděli jsme, že tohoto výsledku se dalo dosáhnout, jakmile se variace staly neodlučitelnými v pásmech sousedství či nerozlišitelnosti: přestávají pak být asociovatelné podle rozmarů imaginace nebo rozlišitelné a pořadatelné podle požadavků rozumu, a tvoří naopak skutečné pojmové bloky. Pojem je soubor neodlučitelných variací, který se tvoří či konstruuje v rovině imanence, protože ta provádí řez chaotickou proměnlivostí a dává jí konzistenci (realitu). Pojem je tedy chaoidní stav par excellence; odkazuje k chaosu, jenž se stal konzistentním, jenž se stal Myšlenkou, mentálním chaosem. Čím by ostatně bylo *myšlení*, kdyby se neustále neměřilo s chaosem? Rozum nám ukazuje svou pravou tvář jen tehdy, „burácí-li ve svém kráteru“. Dokonce i cogito je pouhé mínění, či v lepším případě jen

<sup>134</sup> Srv. M. Guéroult, *L'évolution et la structure de la Doctrine de la science chez Fichte*, I, Paris 1982, str. 174.

Urdoxa, pokud z něj neextrahujeme neodlučitelné variace, které z něj činí pojem, tedy pokud v něm nechceme vidět slunečník či úkryt, když přestaneme předpokládat imanenci, která by se přizpůsobovala *jemu*, nýbrž naopak cogito samo klademe do roviny imanence, k níž náleží a která jej unáší na širé moře. Stručně řečeno, chaos má tři dcery podle roviny, která jím prochází; tyto dcery jsou Chaoidy, totiž umění, věda a filosofie jakožto formy myšlení či tvorby. Chaoidami tedy nazýváme skutečnosti vytvořené v rovinách, jež protínají chaos.

*Mozek je skloubení* (a nikoli jednota) *těchto tří rovin*. Jakmile však mozek chápeme jako určitou funkci, jeví se zároveň jako složitý soubor horizontálních spojů a vertikálních integrací, které na sebe navzájem reagují, jak o tom svědčí „mapy“ mozku. Otázka je tedy dvojitá: jsou spoje ustaveny předem, vedeny jakoby kolejnicemi, nebo se v silovém poli stále tvoří a mizí? A jsou procesy integrace lokalizovaná hierarchická centra, nebo jsou to spíše tvary (Gestalten), které podle svých možností nabývají stability v poli, na němž závisí i sama pozice centra? Význam tvarové teorie se v tomto ohledu týká jak teorie mozku, tak pojetí vnímání, protože je v přímém protikladu k funkci mozkové kůry, jak se ukazuje z hlediska podmíněných reflexů. Ať už se ale díváme z jakékoli perspektivy, není obtížné ukázat, že na podobné obtíže bychom narazili i v souvislosti s vytvořenými a tvořícími se dráhami nebo v souvislosti s mechanickými či dynamickými centry. Vytvořené dráhy, jimiž krok za krokem procházíme, implikují předem ustavenou tendenci, zatímco trajektorie, jež se tvoří v silovém poli, postupují uvolňováním napětí, jež se rovněž děje krok za krokem (například napětí vyvolané sblížením jamky a světelného bodu promítaného na sítnici, která má strukturu analogickou kortikálnímu poli): obě schémata předpokládají „rovinu“, nikoli cíl nebo program, nýbrž *nadhled nad celým polem*. To ovšem tvarová teorie nevysvětluje, stejně jako mechanismus nevysvětluje předchozí montáž.

Není tedy nic zvláštního na tom, že mozek může být nanejvýš orgánem tvoření a komunikace mínění, chápe-li se pouze jako vědou konstruovaný objekt: postupná propojování a centralizované integrace setrvávají v rámci úzkého modelu rozpoznávání (tzv. „gnose“ a „praxie“, „toto je krychle“, „toto je tužka“...) a biologie mozku se tu přidružuje stejných postulatů jako velmi tvrdá logika. Mínění

jsou pregnantní tvary (podobně jako mýdlové bubliny) tvarující se s ohledem na prostředí, zájmy, víry a překážky. Je tedy obtížné chápat filosofii, umění, a dokonce i vědu jako „mentální objekty“, jako jednoduché assembláže neuronů v objektivovaném mozku, protože směšný model rozpoznávání je už zapouští do doxa. Kdyby mentální objekty (to jest vitální ideje) filosofie, umění a vědy měly mít nějaké místo, leželo by hlouběji, než jsou synaptické spoje, spočívalo by v hiátech, intervalech a mezičasech neobjektivovatelného mozku; museli bychom je tedy hledat tam, kam lze proniknout pouze tvořením. Podobalo by se to trochu ladění televizní obrazovky, jejíž intenzity by dávaly vyvstat tomu, co se vymyká možnostem objektivní definice.<sup>135</sup> Znamená to, že myšlení ani v té formě, již na sebe aktivně bere ve vědě, nezávisí na mozku tvořeném organickými konexemi a integracemi: podle fenomenologie by záviselo na vztazích člověka ke světu, s nimiž je mozek nutně v souladu, protože je z nich extrahován, stejně jako jsou ze světa extrahovány podněty a z člověka reakce, včetně svých nejistot a slabostí. „Myslí člověk, nikoli mozek“; ale tento krok fenomenologie, která překračuje mozek směrem k bytí na světě, přičemž kritizuje jak mechanismus, tak dynamismus, nevede ještě k opuštění oblasti mínění, přivádí nás pouze k Urdoxa, která se klade jako původní mínění čili jako smysl smyslu.<sup>136</sup>

Není tedy obrat někde jinde, totiž tam, kde je mozek „subjektem“, kde se stává subjektem? Myslí mozek, a nikoli člověk, protože člověk je pouze krystalizace mozku. O mozku budeme mluvit tak, jak mluví Cézanne o krajině: člověk chybí, ale je cele v mozku... Filosofie, umění, věda nejsou teď mentálními objekty objektivovaného mozku, nýbrž třemi aspekty, v nichž se mozek stává subjektem, Myšlením-mozkem, třemi rovinami, třemi vory, na nichž se noří do chaosu a čelí mu. Jaké jsou charakteristiky tohoto mozku, který již není definován sekundárními spoji a integracemi? Není to nějaký mozek za mozkiem, nýbrž primárně stav přehlížení bez distance, v úrovni země, jakoby sebe-přehlížení, jemuž neunikne žádná propast, žádný záhyb, žádný hiát. Je to „pravý tvar“, tvar primární, jak jej definoval Ruyer: nikoli Gestalt, nikoli vnímaná forma, nýbrž

<sup>135</sup> J.-C. Martin, *Variation*, Paris 1993.

<sup>136</sup> E. Straus, *Du sens des sens*, Paris 1989, část III.

forma v sobě, která neodkazuje k žádné vnější perspektivě, stejně jako sítnice či rýhovaná plocha mozku neodkazuje k žádné jiné formě, je to absolutní konzistentní forma, která se sama přehlíží nezávisle na jakékoli dodatečné dimenzi, forma, jež nepotřebuje žádnou transcendenci, která má jen jednu stranu, ať už je počet jejích rozměrů jakýkoli, a je spolupřítomná vzhledem ke všem svým určením, jimž není ani vzdálená, ani blízká, nýbrž prochází jimi nekonečnou rychlostí, rychlostí bez limity a mění je v neodlučitelné variace, jimž dává stejnou mohutnost a přítom nezaměnitelnost.<sup>137</sup> Viděli jsme však, že právě takový je i statut pojmu jakožto čisté události či reality virtuální. Pojmy ovšem nelze redukovat na jeden a týž mozek, protože každý z nich tvoří určitou „přehlíženou oblast“ a přechody od jednoho pojmu k druhému jsou neredukovatelné, pokud nějaký nový pojem nevyvolá nutnost spolupřítomnosti a stejné mohutnosti určení. Stejně tak ovšem nelze říci, že každý pojem je mozek. Mozek se v tomto aspektu, jakožto absolutní forma, jeví jako schopnost pojmů, to jest jako schopnost jejich tvoření, a současně stanovuje rovinu imanence, v níž mají pojmy své místo, v níž se přesouvají, mění svá uspořádání a své vztahy, obnovují se a stále tvoří. Mozek je *duch*. Jakmile se mozek stává subjektem či, jak říká Whitehead, „superjektem“, stává se pojem objektem jakožto stvořený, stává se událostí či tvořením a filosofie se stává rovinou imanence, jež pojmy nese a již vytyčuje mozek. Mozkovými pohyby jsou však plozeny také pojmové osoby.

Mozek říká Já, ale Já je někdo jiný. Není to týž mozek jako mozek sekundárních spojů a integrací, i když tu nelze mluvit ani o žádné transcendenci. A toto Já není jen „já chápu“, které patří k mozku jakožto filosofii, nýbrž je to rovněž „já cítím“, které náleží k mozku jakožto umění. Počitek je mozkiem stejně jako pojem. Zkoumáme-li nervové spoje podnět-reakce a mozkové integrace vjem-akce, neklademe si otázku, v jakém momentu dráhy či v jaké rovině se objevuje počitek, protože počitek je předpokládán a drží se v ústraní. Stranění se však není opakem přehlížení, nýbrž je jeho korelátem. Počitek je podnět sám; nikoli však jako to, co se postupně pro-

<sup>137</sup> R. Ruyer, *Néo-finalisme*, Paris 1952, kap. 7–10. V celém svém díle provádí Ruyer kritiku mechanismu i dynamismu (Gestalt), která však není kritikou fenomenologickou.

dluhuje a přechází v reakci, nýbrž jako to, co se uchovává nebo co uchovává své vibrace. Počitek kontrahuje vibrace podnětu na nervovém povrchu či v mozkovém objemu: předchází ještě nezmizelo a již se objevuje následující. To je způsob, jímž počitek odpovídá chaosu. Počitek sám vibruje, protože kontrahuje vibrace. Sám se uchovává, protože uchovává vibrace: je to Monument. Rezonuje, protože rozeznává své alikvotní tóny. Počitek je kontrahovaná vibrace, která se stala kvalitou, varietou. Zde pak můžeme o mozku-subjektu říci, že je *duší* či *silou*, protože jen duše uchovává kontrahováním to, co hmota rozptyluje nebo vyzařuje, urychluje, odráží, láme či konvertuje. Marně bychom tedy hledali počitek, kdybychom zůstali u podnětů a reakcí, které je prodlužují, a u vjemů a akcí, které je reflektují: duše (lépe řečeno: síla), jak říkal Leibniz, nic nekoná, nejedná, nýbrž je pouze přítomná, uchovává; kontrakce není jednání, nýbrž čisté snášení, kontemplace, která v tom, co následuje, uchovává to, co předchází.<sup>138</sup> Počitek je tedy na jiné rovině než mechanismy, dynamismy a účelovosti: je to rovina kompozice, v níž se počitek utváří tak, že kontrahuje to, co jej skládá, a že se komponuje spolu s jinými počitky, které kontrahuje. Počitek je čistá kontemplace, protože právě pomocí kontemplace kontrahujeme, kontemplujeme sebe sama tak, že kontemplujeme prvky, z nichž pocházíme. Kontemplantovat znamená tvořit a počitek je tajemství pasivního tvoření. Počitek vyplňuje rovinu kompozice a zaplňuje sebe sama tím, že se vyplňuje tím, co kontempluje: je to „radost“, „self-enjoyment“. Tedy je to subjekt či spíše *injekt*. Plótinus mohl jako kontemplace definovat všechny věci, nejen lidské bytosti a zvířata, nýbrž i rostliny, zem a skály. Nekontemplujeme Ideje prostřednictvím pojmu, nýbrž prvky hmoty prostřednictvím počítka. Rostlina kontempluje tak, že kontrahuje prvky, z nichž pochází, světlo, uhlík a soli, sama se vyplňuje barvami a vůněmi, které charakterizují její rozmanitost a její kompozici: je počítkem v sobě.<sup>139</sup>

<sup>138</sup> Hume definuje v *Traité de la Nature humaine*, I, 3, 14, Paris 1962 imaginaci právě pomocí této pasivní kontemplace-kontrakce [*Treatise of Human Nature*, Oxford 1978].

<sup>139</sup> Velký Plótinův text o kontemplaci je na začátku *Ennead*, III,8. Empiristé od Huma přes Butlera až k Whiteheadovi se k tomuto tématu stále vrací a vždy je posouvají směrem k hmotě: odtud jejich novoplatonismus.

Jako by květiny pociťovaly samy sebe, když pociťují to, co je skládá, jako by se již pokoušely vidět a čichat, ještě dřív než jsou vnímány nebo pociťovány nějakým nervovým či mozgovým agens.

Skály a rostliny nervový systém nemají. Jestliže však nervové spoje a mozkové integrace předpokládají sílu-mozek jako schopnost pociťování, která koexistuje s tkáněmi, můžeme předpokládat rovněž schopnost pociťování koexistující se zárodečnými tkáněmi, jež je přítomná v Druhu jako kolektivní mozek, a schopnost pociťování koexistující s rostlinnými tkáněmi v „nižších druzích“. I chemické afinity a fyzické kauzality odkazují k primárním silám schopným uchovávat jejich dlouhé řetězce kontrahováním prvků a jejich rezonancí: bez této subjektivní instance by byla jakákoli kauzalita nesrozumitelná. Celý organismus sice není podřízen mozku a život jako celek není organický, všude ale existují síly, které tvoří mikro-mozky či anorganický život věcí. Není-li nutné pracovat s nádhernou hypotézou nervového systému Země, kterou najdeme u Fechnera či Conana Doylea, je to proto, že síla kontrahování a uchovávání, to jest pociťování, se jeví jako globální mozek pouze ve vztahu k těm či oněm přímo kontrahovaným prvkům a k tomu či onomu způsobu kontrakce, které se liší podle oblastí a tvoří neredukovatelné variety. Nakonec jsou to však tytéž poslední prvky a táž síla v pozadí, jež tvoří jedinou rovinu kompozice, která nese všechny variety Universa. Vitalismus měl vždy dvě možné interpretace: Ideu, která působí, ale není, tedy působí pouze z hlediska vnějšího mozkového poznání (od Kanta až ke Claude Bernardovi); nebo sílu, která jest, ale nepůsobí, a je tedy čistým vnitřním Pociťováním (od Leibnize až k Ruyerovi). Pokud se zdá, že se prosazuje spíše druhá interpretace, je to proto, že kontrakce, jež uchovává, se vždy odděluje od jednání, dokonce i od pohybu a jeví se jako čistá kontemplace bez poznání. Vidíme to v případech učení a utváření zvyků, což je mozková oblast par excellence: i když se zdá, že všechno probíhá postupnými aktivními propojováními a integracemi, tedy od jedné zkoušky k druhé, je třeba, jak ukázal Hume, aby tyto zkoušky či případy či příležitosti byly kontrahovány v kontemplanční „imaginaci“, a přitom byly odlišné jak vzhledem k jednáním, tak i vzhledem k poznání; i myš „kontrahuje“ zvyk kontemplančí. Pod hlukem jednání tedy musíme objevovat ony vnitřní tvořivé počítky, ony tiché kontemplance, které svědčí ve prospěch mozku.

Tyto první dva aspekty či obě tyto stránky mozku-subjektu, počítka i pojem, jsou nesmírně křehké. Počítka se stávají zastřenými, unikají jim prvky a vibrace, které již nejsou s to kontrahovat, nejen následkem objektivních rozpojování a dezintegrací, nýbrž následkem nesmírné únavy. Touto únavou je stáří: buď je to tedy pád do mentálního chaosu mimo rovinu kompozice, nebo ustrnutí v hoto-vých míněních, v šablonách, jež svědčí o tom, že umělec již nemá co říci, protože není schopen tvořit nové počítky, neví už, jak je uchovávat, kontemplanovat a kontrahovat. Příklad filosofie je poněkud odlišný, přestože i tady jde o podobnou únavu; znavené myšlení, které není schopno udržet se v rovině imanence, není již s to snést nekonečné rychlosti třetího druhu, jež po způsobu víru vyměřují přítomnost pojmu ve všech jeho intenzivních složkách najednou (konzistence). Filosofie je odkázána na relativní rychlosti, jež se týkají pouze pohybu postupujícího od jednoho bodu k druhému, od jedné extenzivní složky k druhé, od jedné myšlenky k druhé, a vyměřují jednoduché asociace, aniž jsou s to vytvořit pojem. Stává se ovšem, že tyto relativní rychlosti jsou značně velké, takže se blíží absolutnu; i přesto jsou to však jen proměnlivé rychlosti mínění, diskuse či „názorové výměny“, jak je tomu v případě neúnavných mladých lidí a jejich vyehvalované hbitosti ducha nebo v případě znavených starců, kteří se drží zpomalených mínění a vedou stagnující rozhovory, protože mluví sami pro sebe, uvnitř své zjasněné hlavy, jako by se z nich ozývala vzdálená vzpomínka na jejich staré pojmy, jichž se drží, aby se nezřítli do chaosu.

Kauzality, asociace i integrace nás nepochybně vedou k míněním a vírám, což (jak říká Hume) jsou způsoby, jak něco očekávat a něco rozpoznávat (včetně „mentálních objektů“): bude pršet, voda se začne vařit, toto je mnohem kratší cesta, toto je stejný tvar z jiného pohledu... Přestože se tato mínění často vsouvají mezi vědecké výroky, nepatří k nim a věda tyto procesy podřizuje výkonům jiné povahy, těm, jež jsou poznávací aktivitou ve vlastním smyslu, protože odkazují ke schopnosti poznávat jako ke třetímu aspektu mozku-subjektu, který je neméně tvořivý než oba zbývající. Poznávání není ani forma, ani síla, nýbrž *funkce*: „funguji“. Subjekt se teď jeví jako *exjekt*, protože extrahuje prvky, jejichž hlavní charakteristikou je rozlišení a rozlišenost: limity, konstanty, proměnné, funkce, tedy všechny funkty či prospekty, které tvoří termíny vědeckého výro-

ku. Geometrické projekce, algebraické substituce a transformace nespočívají v tom, že se něco rozpoznává ve variacích, nýbrž v tom, že se rozlišují proměnné a konstanty nebo se postupně identifikují členy směřující k limitám posloupností. Je-li také vědeckou operací stanovena nějaká konstanta, nejsou přitom kontrahovány případy či momenty v jedné kontemplaci, nýbrž ustavuje se nutný vztah mezi faktory, jež jsou i nadále nezávislé. Základní výkony vědecké schopnosti poznávání jsou pak podle našeho názoru tyto: klást limity, jež označují, že se vzdáváme nekonečných rychlostí, a ustavují rovinu reference; zavést proměnné, které se organizují do řad směřujících k limitám; uspořádat nezávislé proměnné tak, aby se mezi nimi nebo mezi jejich limitami ustavily nutné vztahy, na nichž závisí odlišné funkce, přičemž rovina reference je v tomto případě aktuální koordinací; vymezit směsi či stavy věcí, jež se vztahují k souřadnicím a k nimž odkazují funkce. Nestačí říci, že tyto výkony vědeckého poznání jsou funkce mozku; funkce samy jsou záhyby mozku, který stanovuje proměnné souřadnice roviny poznání (reference) a všude odkazuje k částečným pozorovatelům.

Existuje zde rovněž operace, která svědčí právě o tom, že chaos přetrvává nejen kolem roviny reference či koordinace, nýbrž i v záhybech proměnného povrchu, který je v ustavičném pohybu. Takovými operacemi jsou bifurkace a individuace: stavy věcí jimi procházejí proto, že jsou neodlučitelné od potenciálů, jež přejímají z chaosu a jež aktualizují jen za cenu toho, že mohou být zase rozpuštěny a odplaveny. K vědě tedy patří, že zřetelně ukazuje chaos, do něhož je ponořen sám mozek jako subjekt poznávání. Mozek neustále ustavuje limity vymezující funkce proměnných v oborech s konkrétní rozlohou; tím spíš jsou nejisté vztahy mezi těmito proměnnými (spoje) a náhodné, a to nejen v elektrických synapsích dosvědčujících statistický chaos, nýbrž i v synapsích chemických, které odkazují k deterministickému chaosu.<sup>140</sup> Existuje méně mozkových center než bodů soustředěných v určité oblasti a rozptýlených v oblasti jiné; i než „oscilátorů“, oscilujících molekul pře-

<sup>140</sup> B. D. Burns, *The Uncertain Nervous System*, London 1968. A dále S. Rose, *Le cerveau conscient*, Paris 1975, str. 84: „Nervový systém je nejistý; je pravděpodobnostní, a tedy zajímavý.“ [*The conscious Brain*, New York 1975].

cházejících od jednoho bodu k druhému. Erwin Straus ukázal, že dokonce i v lineárním modelu, jako je model podmíněných reflexů, je podstatné pochopit prostředníky, hiáty a prázdná místa. Střemovitě větvená paradigmatata mozku jsou vystřídána rhizomatickými útvary, systémy bez centra, sítěmi konečných automatů, chaoidními stavy. Tento chaos je sice zastřen posilováním drah generujících mínění působením zvyků či modelů rozpoznávání, o to zřetelněji se však objevuje tehdy, když naopak zkoumáme tvořivé procesy a bifurkace, jež jsou v nich implikovány. Individuace ve stavu mozkových věcí funguje o to silněji, že jejími proměnnými nejsou buňky, protože ty stále umírají a neobnovují se, takže mozek je souborem malých smrtí vystavujících nás nekončící smrti. Vztahuje se k potenciálu, který se sice aktualizuje v určitelných vazbách, jejichž pramenem jsou vjemy, ale především se aktualizuje ve volném účinku, který je variabilní podle tvorby pojmů, počítků, či dokonce funkcí.

Tyto tři roviny jsou spolu se svými prvky neredukovatelné: *rovina imanence filosofie, rovina kompozice umění, rovina reference či koordinace vědy; forma pojmu, síla počítku, funkce poznatku; pojmy a pojmové osoby, počítky a estetické tvary, funkce a částeční pozorovatelé*. V každé rovině se kladou analogické problémy: v jakém smyslu a jakým způsobem je rovina v každém z těchto případů jedna či mnohá – a jaká je její jednota a mnohost? Za mnohem důležitější však teď pokládáme problémy interference mezi rovinami, které se propojují v mozku. První typ interference se objevuje tehdy, když se nějaký filosof snaží vytvořit pojem počítku či funkce (například pojem vlastní riemannovskému prostoru či iracionálnímu číslu...); nebo když se vědec snaží vytvořit funkce počítků (u Fehnera nebo v teoriích barvy či zvuku), či dokonce funkce pojmů, jak se o to pokouší Lautman v matematice, v níž se aktualizují virtuální pojmy; nebo když umělec tvoří čisté počítky pojmů či funkcí, jak to můžeme pozorovat na příkladech abstraktního umění nebo v díle Paula Klee. Ve všech těchto případech je pravidlem, že interferující obor musí postupovat svými vlastními prostředky. Můžeme například mluvit o vnitřní kráse nějakého geometrického tvaru, postupu či důkazu, ale tato krása nemá nic z estetiky, definujeme-li ji na základě kritérií, jež pocházejí z vědy, jako jsou proporce, symetrie, asymetrie, projekce či transformace: to velmi průkazně ukázal

Kant.<sup>141</sup> Funkce musí být uchopena v počítku, který jí dává perceptu a afekty, jak je komponuje výlučně umění, a musí být uchopena v rovině specifické tvorby, která ji oprošťuje od reference (protínání dvou černých čar nebo barevných pravouhlých vrstev u Mondriana; nebo přibližování chaosu v počítku podivných atraktorů u Nolanda nebo Shirley Jaffe).

To jsou vnější interference, protože každý obor setrvává ve své vlastní rovině a užívá svých vlastních prvků. Ve druhém, vnitřním typu interference se zdá, jako by pojmy a pojmové osoby opouštěly rovinu imanence, která jim odpovídá, a vsouvaly se do jiné roviny mezi funkce a částečné pozorovatele či mezi počítky a estetické tvary; totéž pak platí i v jiných případech. Tyto přesuny, jejichž příkladem může být Zarathustra v Nietzcheho filosofii nebo Igitur v Mallarméově poezii, jsou velmi jemné, a proto se ocitáme v komplexních rovinách, které lze obtížně definovat. Částeční pozorovatelé zase vnášejí do vědy sensibilia, jež se často blíží estetickým tvarům ve smíšené rovině.

A konečně se setkáváme i s nelokalizovatelnými interferencemi. To proto, že každý zvláštní obor se svým způsobem vztahuje k nějakému záporu: i věda je ve vztahu k ne-vědě, která zrcadlí její působení. Nestačí jen tvrdit, že umění má nás, kdo nejsme umělci, formovat, probouzet, učit nás cítit – že filosofie nás má vést k pojmovému chápání a věda k poznávání. Takové pedagogiky jsou možné jen tehdy, když se každý obor podstatným způsobem vztahuje k Non, které se ho dotýká. Rovina filosofie je předfilosofická, chápeme-li ji o sobě, nezávisle na pojmech, které ji budou zaujímat, nefilosofie se však nachází právě tam, kde rovina čelí chaosu. *Filosofie potřebuje ne-filosofii, která ji chápe, potřebuje ne-filosofické chápání, stejně jako umění potřebuje ne-umění a věda ne-vědu.*<sup>142</sup> Nepotřebují však tento zápor jako počátek ani jako účel, v němž by se měly svým uskutečněním rozplynout, nýbrž potřebují jej v každém okamžiku svého dění či svého rozvoje. Jestliže se však toto

<sup>141</sup> I. Kant, *Critique de la faculté du juger*, Paris 1995, § 62 [*Kritika soudnosti*, Praha 1975].

<sup>142</sup> F. Laruelle navrhuje chápat ne-filosofii jako „reálno vědy“, tedy vně objektu poznání: *Philosophie et non-philosophie*, Liege 1989. Není však zřejmé, proč toto reálno vědy není právě tak ne-vědou.

trojí Non liší svým vztahem k mozkové rovině, neliší se vztahem k chaosu, do něhož je mozek vnořen. V tomto vnoření se extrahuje z chaosu stín „příštího lidstva“, k němuž se obrací nejen umění, nýbrž také filosofie a věda: je to lidstvo-masa, lidstvo-svět, lidstvo-mozek, lidstvo-chaos. Myšlení ne-myslicí, přebývajícím v trojím Non, jako je ne-pojmový pojem Kleeův nebo vnitřní ticho Kandinského. Zde se pojmy, počítky a funkce stávají nerozhodnutelnými, filosofie, umění a věda navzájem nerozlišitelnými, protože sdílejí stejný stín, který se šíří přes jejich odlišné přirozenosti a stále je provází.

### Ediční poznámka

Při přepisu jmen jsme se řídili zásadami ustálenými v ediční práci Oikúmené. Totéž platí pro strukturu odkazů v poznámkách pod čarou. Zachováváme ovšem svéráznost neakademického stylu psaní obou autorů, což se týká jednak citací, a jednak psaní velkých písmen u některých termínů. Jako primární záměrně používáme citaci převzatou z původního textu – tj. většinou odkazy na francouzské knihy a překlady. Teprve poté místy v hranatých závorkách pro srovnání uvádíme případný český překlad nebo, jde-li o překlad do francouzštiny, příslušný originál.

Překladatel děkuje za neocenitelnou pomoc Josefu Fulkovi, Martinovi Pokornému a Cyrilu Říhovi.

GILLES DELEUZE  
FELIX GUATTARI

*Co je filosofie?*

Vydalo nakladatelství OIKOYMENH. Z francouzského originálu *Qu'est-ce que la philosophie?*, vydaného nakladatelstvím Les Éditions de Minuit v Paříži r. 1991, přeložil Miroslav Petříček jr. Odpovědný redaktor Cyril Říha. Technická redakce Jana Dvořáková. Obálku navrhl Zdeněk Ziegler. Sazba Miroslav Šedina. Tisk *Alfaprint* Praha. Vydání první, Praha 2001.

## FÉLIX GUATTARI

(1930–1992)

psychiatr, psychoanalytik a filosof. Od roku 1953 pracoval na klinice La Borde, kde se zabýval hlavně „institucionální psychoterapií“. Polemizoval s „rodinným“ východiskem freudovské psychoanalýzy. Odtud pak vyplynul i jeho zájem o filosofické základy politické teorie.

Významná díla: *Psychanalyse et transversalité* (1972), *L'inconscient machinique* (1979), *Kafka* (2001), spolu s Deleuzem.