

to tři pojmy konstituují způsob, jímž se přede mnou otéví svět smyslu.

A co islám?

■ Dostatečně jej neznám, vnímám jej čistě jako kulturní a historický fenomén, snad proto nevidím, že by přidával ještě něco nového k ohromné pestrosti judaismu a křesťanství. Tento náhled mne ale možná usvědčuje z nevědomosti; určitě je v islámu velká duchovní síla, miliony přívrženců nemohl získat jenom dobyvačností a násilím. Nevědomost vůči islámu je třeba odstraňovat, protože je a nadlouho bude vedle nás i mezi námi.

Teď bychom se měli vrátit k té části rozhovoru, kde jsem mluvil o možnosti nahlédnout při překladu z jednoho jazyka do druhého (to měl být příklad postupného porozumění vání náboženství přeloženému do řeči jiného náboženství) prvotní základní dimenzi, která mi sděluje, že to podstatné je u nich stejné jako u nás. Tuto totožnou základní dimenzi však rozpoznávám teprve v mezních situacích, jako je smrt, nebo v situacích krajní nouze: bratrství v bitevním poli, „solidarita oťresených“, o níž mluvil Patočka.

Proč ne také v nejprostitějších aktech existence, jako je láska, vztah k druhému, ztráta blízké osoby, narození dítěte? To jsou přece také mezní zkušenosti.

■ Máte pravdu. Já také nechci zaměřovat reflexi výhradně na tragickou zkušenost, chtěl jsem ale navázat na svou reflexi konce života. Také tu jde o to, setkat se s jinými náboženstvími a jinými kulturami tam, kde se v jiném jazyce, než je můj, vyrovnávají s těmito základními zkušenostmi. To, co jsem se pokusil říci před chvílí, když jsem mluvil o vnějšnosti, nadřizenosti a předcházení, můžeme zřejmě objevit i ve zkušenostech života a tvorby, které jsou také zkušenostmi sdílení.

ESTETICKÁ ZKUŠENOST

Ve vašem životě vždycky zaujímalo významné místo umění; choďte pravidelně do galerií, hodně posloucháte hudbu. Ve vašem díle ale tento rozměr lidské zkušenosti kupodivu schází, s výjimkou literárních analýz v Čase a vyprávění. Co máte v oblibě nejvíc?

■ Velký obdiv ve mně budí umění dvacátého století: v hudbě je to Schönberg, Berg, Webern, celá vídeňská škola, z malířů mám rád Soulage, Manessiera, Bazaina. To jsou ale jen příklady, které mne bez rozmyšlení napadly, určitě bych mohl jmenovat celou řadu dalších: Mondrian, Kandinsky, Klee, Miró... Nedávno jsem si zopakoval návštěvu muzea Peggy Guggenheimové v Benátkách: měli tam několik obdivuhodných Pollocků, Bacona a také Chagalla. Pro Chagalla mám vyloženou slabost, před jeho plátny se mne vždycky zmocňuje pocit úcty k té nenapodobitelné směsi posvátna a ironie: dvojice se vznášejí, rabín létá, někde v rohu stojí osel, houslista... U Chagalla nesmí člověk obdivovat jenom něco, musí se naučit milovat vše.

Dlouho mi nic neříkalo klasické malířství, nicméně šel jsem se v roce 1994 v Paříži podívat na velkou výstavu Poussaina. Je to něco docela jiného než Pollock či Bazaine, narativita většiny pláten mně překáží, člověk je donucován ty divadelní děje identifikovat. Oko vychované nefigurativní malbou se ale nakonec dokáže soustředit na jedinečnou hru barev a linií a dokonale rovnováhu mezi nimi. Ostatně v katalogu výstavy jsem se dočetl, že k Poussaino-

vi se jako k velkému učiteli malířského umění vracel i Picasso.

Také mám rád sochařství: Lipchitze, Arpa, Pevsnera a úžasného Brancusiho. Tento druh umění se sice nese snadno od poutává od figurativnosti, ale když se mu to podaří, bývá výsledkem jedinečný. Mám na mysli například velké skulptury Henryho Moora, kde je lidské tělo - obzvláště ženské - pojednáno v neustálých náznacích. Najednou je tu o lidském těle pověděna spousta věcí, které sice neladí s anatomickým popisem, utvářejí ale doposud neprozkoumané vztahové potence, nabízejí netušené pocity: nejen plnosti, plodnosti, ale také podivné prázdnoty, to v případě dutých figur, kterými lze procházet a jejichž účín je naprosto mimořádný. Tady se ocitáme v univerzu, jemuž vládne polysémie: myslím teď zvláště na jednu z těchto plastik, která se jmenuje *Atom Piece*, je umístěna v Chicagu poblíž univerzitní knihovny zhruba tam, kde byla poprvé spuštěna řízená nukleární reakce. Tuto skulpturu tvoří puklá koule, která může zrovna tak znázorňovat mozek vědce, explodující atom nebo planetu Zemi. V tomto případě jde ovšem o polysémií programově vyhledanou. Významová intence tu míří ven z události, snaží se shromáždit všechny aspekty rozptýlené v popisech: v popisu protagonistů - atomu či vědce -, v popisu události - jaderného výbuchu či ještě inertního atomu. V tomto díle se uplatňuje schopnost všechny tyto aspekty zhutnit, stlačit a tím posílit. Když o tom mluvíme, tak jenom distribuujeme polysémii podle různých, od sebe vzdálených řečových os. Pouze dílo samo je shromažďuje.

Neustupujeme ale v tomto případě už na práh figurativnosti, od níž byste si přál sochařství oslobodit?

■ Více by se tu hodilo mluvit o polyfigurativnosti, jako i jinde, kde umění překračuje klasické figurativní vzorce. Tím se blíží určitým aspektům řeči, jako je metafora, kde se více

významových rovin udržuje pohromadě v jednom výrazu. Umělecké dílo může mít podobný účín jako metafora: integruje navrstvené významové roviny, drží je pospolu.

Umělecké dílo je pro mne příležitostí odkrýt ty aspekty řeči, které obvyklé instrumentalizované užívání řeči zakrývá. Umělecké dílo odhaluje vlastnosti řeči, které by jinak zůstaly nepovšimnuty a neprozkoumány.

Máte teď asi na mysli analýzy z Času a vyprávění, o nichž jste hovořil při minulém setkání.

■ Je to tak, pro mne až doposud byla a je přístupovou cestou k estetice narativita. Už jsem zmínil problém, který neřeší ani umělé jazyky, ani běžná řeč a k němuž mi teprve narativita umožnila zaujmout stanovisko: dvojitá stránka znaku. Na jedné straně znak není věc, odpoutává se od ní, nabírá k ní odstup a tím vytváří nový řád, spadající do oblasti intertextuality. Na druhé straně ale znak něco označuje a vůči této druhé funkci je třeba být mimořádně pozorný, neboť působí jako kompenzace té první; kompenzuje totiž exil znaku, jeho stažení se do vlastního řádu. Už jsem citoval skvělou Benvenistovu výpověď: věta vrací řeč zpět do světa.

Vracet do světa: znak se od věci odpoutává, věta vrací řeč světu.

Tuto dvojitou funkci znaku jsem zachytil slovníkem, který byl narativitě vytvořen na míru; zavedl jsem rozlišení mezi *konfigurací*, což je schopnost řeči konfigurovat se ve svém vlastním prostoru, a *refigurací*, což je schopnost díla vyvádět čtenáře z jeho očekávání, přit se s ním, utvářet nová očekávání a tak restrukturovat čtenářův svět.

Tuto refigurační funkci kvalifikuji jako funkci *mimeticou*. Nejde tu ovšem o reprodukci reality, nýbrž o restrukturuji čtenářova světa konfrontací se světem díla; v tom spočívá kreativita umění, že proniká do světa všední zkušenosti, aby jí zevnitř dala nový tvar.

vat či nově sestavit naši osobní zkušenost. Hudba v nás vytváří city, které ještě nemají jméno, rozšiřuje náš emoční prostor, otevírá v nás oblast, kde mohou vyvstávat city absolutně jedinečné. Když posloucháme *právě tuto* hudbu, vstupujeme do oblasti duše, do níž nelze vkročit jinak než poslechem *právě této* skladby. Každé hudební dílo je autenticitou duševní modalitou, moduluje duši jedinečným způsobem.

Je ovšem nutno doznat, že současná filosofie má v kapitole o citech velké mezery: mnohé bylo řečeno o vášních, málo ale o citech a to jen o některých. Přitom každá hudební skladba vyvolává cit, který neexistuje nikde jinde než právě v této skladbě. Nedalo by se říci, že jednou z hlavních funkcí hudby je budovat v řádu citovosti svět jedinečných esencí? Nejsm vzdálen myšlence, že v hudbě se v čistém stavu uskutečňuje průzkum našeho citového bytí, o němž Michel Henry napsal velmi důležitě věci.¹

Použil jste termínu „svět“ v souvislosti s uměleckým dílem; řekl jste, že svět dělá se střetáním se světem diváka či posluchače. Pojem svět užíval i Malraux, který je autorem slavného výroku „Velcí umělci svět nepřepisují, nýbrž s ním soupeří“.

■ Tohoto termínu užívám trvale, nikoli z nouze či podbí-
zivosti; je to silný termín, navíc jej lze rozvíjet s Husserlem, Heideggerem a Gadamerem. Co je svět? Je to něco, co lze obývat, co může být pohostinné, cizí, nepříátelské... Existují proto základní city, které nesouvisí s žádnou věcí, s žádným určitým předmětem, neboť plně závisí na světě díla; řečeno stručně, jsou to čiré modality pobývání v něm. Myslím, že to není rétorická manýra ani pohodlnost, když se mluvím například o „řeckém světě“ i v případě jednoho konkrétního díla: umělecké dílo, které samo je světem pro sebe, zplatňuje určitý aspekt, určitou tvář tohoto „řeckého světa“. Znamená to, že má vyšší platnost než jen tu svou: odkazuje svým způsobem na své okolí, dosvědčuje

Malířství posledních staletí, přinejmenším od objevu perspektivy v patnáctém století, bylo téměř výhradně figurativní, což svádí k mylnému výkladu *mimesis*. Já osobně zastávám paradox, že teprve poté, co se ve dvacátém století výtvarné umění rozešlo s figurativností, mohla se v plné míře uplatnit *mimesis*, jejíž funkce není pomáhat nám v poznání předmětů, nýbrž odkrývat dimenze zkušenosti, které tu před vytvořením díla nebyly. Soulagés nebo Mondrian nenapodobují realitu a nevytvářejí její repliku, a právě proto nás jejich dílo uschopňuje nalézt v naší vlastní zkušenosti aspekty dosud neobjevené. Promítnuto do filosofické roviny, zpochybňuje se tu klasická koncepce pravdy jako shody se skutečností; lze-li mluvit o pravdě uměleckého díla, potom pravda znamená schopnost pro-
rážet novou cestu skutečností, obnovovat skutečnost tak-
řikajíc *podle světa*.

Ještě dále než výtvarné umění dovoluje jít tímto směrem hudba. Ve výtvarných dílech často přetrvávají figurativní re-
zidua, například na čtyřech skvělých plátnech od Manes-
siera: *Pašije podle čtyř evangelistů*. Na těchto obrazech jsou
patrné narážky na realitu: tvary kříže na rudém, oranžovo-
vém a růžovém pozadí; figurativní ztvárnění se tu vysky-
tuje v aluzivní, dokonce recesivní podobě, není ale docela
nepřítomné. V hudbě je tomu docela jinak: každá skladba
má svou náladu, aniž znázorňuje cokoli z reality, vyvolává
v nás odpovídající náladu či tonalitu sama ze sebe.

I v hudbě ale existují Pašije podle Matouše, Pašije podle Jana...

■ O sakrální hudbě, která zpracovává nějaký náboženský
obsah, lze říci to, co jsem řekl o figurativní malbě: teprve
když se vymaní ze služby textu, který už sám nese své vlast-
ní verbální významy, teprve když hudba není ničím jiným
než *touto* tonalitou, *touto* náladou, *touto* barvou duše, te-
prve když se všechna vnější intencionalita vytratí a nic ne-
označuje, teprve potom je hudba plně schopna regenero-

schopnost rozprostřít se, obsadit celý prostor úvahy či meditace, v němž divák může najít své místo. Divák samozřejmě stojí tvář v tvář dílu, zároveň se ale ocitá uprostřed světa vytvořeného tímto setkáním; tyto dva aspekty se vzájemně doplňují. Ponořením do světa díla kompenzují ovla datelský nárok, který se může probudit, když hledím na dílo jako na to, co je mi vystaveno: svět ale je něco, co mne obklopuje, co mne může dokonce zahltnout, čeho já nejsem strůjcem, v čem se nacházím.

Lze tedy právem užívat slova „svět“ jenom tehdy, když dílo na diváka či čtenáře působí refigurativně, když přivrací jeho očekávání a mění jeho horizont; v míře, v jaké dokáže refigurovat tento jeho svět, se dílo ukazuje schopné svého světa.

Na tomto bodě velmi trvám. Když totiž z uměleckého díla - at už literárního, výtvarného nebo hudebního - činíme pouhé ohrisko vzniku ireálného řádu, bereme mu jeho tah, jeho schopnost působit na reálnou skutečnost. Nezapomeňme na dvojí povahu znaku: odvrací se od světa, přivrací se k němu. Kdyby umění nemělo kromě schopnosti stáhnout se do sebe také schopnost prolomit se mezi nás, dovnitř našeho světa, bylo by dokonale nevinné; bylo by bezvýznamné, zredukované na pouhou zábavu, dokázalo by dát jenom na chvíli naše starosti do úschovny. Myslím, že schopnost vrátit se ke světu prokazuje umělecké dílo mnohem radikálněji než běžná řeč, kde je tato funkce jaksi unavena, oslabena. Jak se z uměleckého díla vytváří znázorňovací funkce - to je případ nefigurativní malby a nedeskriptivní hudby -, jak v něm roste odstup od reality, sílí jeho schopnost pronikat do světa naší zkušenosti. Čím větší je odstup od reality, tím více života je v návratu k ní, jako by naše zkušenost byla navštívena z nekonečně větší dálky, než kam je sama schopna dosáhnout.

Negativním důkazem této hypotézy by mohl být příklad amatérské fotografie, na níž se nám nabízí jen zdvojená realita, která se vrací k svému východisku po příliš krátké

kém okruhu a v důsledku toho s nekonečně menší působností na náš svět. Umělecká fotografie naproti tomu se chce osvojit od nápodoby, od pouhého znázorňování a sama svůj objekt konstruuje, řekněme, na pomezí redukcí skutečnosti. Nedávno jsem mohl obdivovat nádhernou výstavu fotografií „Fathers and Daughters“ Marianny Cookové v New Yorku. Fotografie dokáže zachytit i skulinu tohoto jemného vztahu a povědět to, nač je verbální vyjádření příliš mlčky.

Znázorňovací funkce výtvarného umění dlouho nedovolala, aby se plně rozvinula jeho expresivní funkce; bránila dílu ustavovat se ve svět a tak konkurovat realitě jině, v „jině“ ale zcela reálném. Teprve ve dvacátém století, když došlo k roztržce se znázorňováním, mohlo vzniknout, jak si to přál Malraux, „imaginární muzeum“, kde koexistují díla velmi různých stylů, za podmínek ovšem, že každé takové dílo ve svém stylu vyniká. Vše může být pospolu, tak jako naše města umožnila románské bazilice být pospolu s mrakodrapem, gotické katedrále s centrem Georsege Pompidoua. Aby tohle bylo vůbec možné, znaky musely být zbaveny svých vazeb vůči tomu, co označují. Teprve pak mohou navazovat všemožné vztahy s jinými znaky; dnes jsou uvolněny i k zcela neobvyklým koalicím. Vše se spolu snese od chvíle, kdy s Malrauxem připustíme, že neexistuje nějaký pokrok od jednoho stylu k dalšímu, nýbrž pouze momenty dokonalosti uvnitř jednotlivých stylů.

Roztržka se znázorňováním, která charakterizuje malířství a sochařství dvacátého století, klade mimo jiné otázku vymezení umění: co ještě je umělecké dílo a co už ne?

■ V tomto terénu se pohybuji velmi nejistě. Stačí položit židli na podstavec, jinak řečeno, vyjmout ji z obvyklého užívání, aby se dalo mluvit o uměleckém díle? V případě malířství, zdá se mi, došlo k velkým změnám odstraněním rá-

mu: rámeč odděloval dílo od jeho pozadí, byl jakýmsi oknem, v jehož formátu mohlo vyvstávat nekonečno světa. Když tato funkce schází, přispívá to k bezradnosti; mám na mysli například velké Reinhardovy plochy, beze zbytku černé, kde oko může rozeznat snad několik odstínů černi. Přiznávám, že nevím, co si s podobnými případy počít.

Řekněte, že v dějinách umění neexistuje žádný pokrok. Přesto ale v historii materiálů je pokrok patrný. K proměně italských fresek za renesance do značné míry došlo díky novým stavebním technologiím a novým způsobům míchání barev.

■ Určitě ano; malíř dnes ale může pokrok technologií po-
minout, může odložit i štětec a užívat špachtle nebo pr-
tů, to když chce dodat ploše hmotnost, plastičnost, sma-
závat hranici mezi obrazem a sochou. Mám na mysli díla
Tanguyho nebo Tapiése, která jsou téměř reliéfy.

Přece jen už ale nejde psát romány tak, jak psal Balzac nebo Zola.

■ Nejde; ale proč? Ten váš příklad je velmi zajímavý. Jedna
z funkcí, kterou kdysi zajišťoval román, - suplovat za socio-
logii - je dnes už zbytečná. Díky tomu ale román může těžit
z mimopopisných kvalit řeči, může nakonec mít i kogni-
tivní dosah, když se opře o expresivitu jazyka; deskriptiv-
ní funkce, která podléhá verifikaci, není jedinou funkcí ja-
zyka a expresivní schopnost se na ni neváže. Vezměme
případ literatury, která zpracovává zkušenost z koncent-
ráků, jmenovitě knížku *Písmo nebo život* od Jorge Sempru-
na, která vyšla nedávno. Krouží kolem možnosti/nemož-
nosti představit si absolutní zlo. Obtížnost takového díla
je ovšem nesmírná, neboť mezní zkušenost se tu má vtěs-
nat do pravidel narativity; hrůza se buď do vyprávění ne-
vejde, anebo se vejde, ale příběh se rozpadne a zmlkne.
V té knize se několikrát objevuje obsedantní prvek, který
je krajností narativity i její nemožností: zápach, zápach spá-

leného těla. Primo Levi ve svém díle *Je-li toto člověk* zvolil
jinou cestu: čirý popis, na způsob Solženicynova *Jednoho
dne Ivana Denisoviče*. Jeho kniha se podobá nezaújatě po-
dané zprávě, na hranici dokumentaristiky, jako by hrůza
mohla být vyslovena jen způsobem jakéhosi *understatement*,
pomocí litotes; litotes hrůzy. Jazyk díla je strohý, obnaže-
ný a tím dovoluje zaznamenat obnaženost celé situace; zá-
douchého efektu dosahuje Levi ne tím, co je řečeno, ale to-
nem díla.

*Tento efekt, probuzený ve čtenáři, je zřejmě ona náhlada, o níž
jste mluvil před chvílí, emoce analogická emoci autora.*

■ Analogická ve smyslu souznění, nikoli proporcionality.
Řekl bych, že dílo tím, co je na něm jedinečné, uvolňuje u
svého adresáta emoci analogickou té, která dílo zplodila a
jíž je čtenář schopen, aniž to věděl, a tato emoce pak roz-
šiřuje jeho afektivní pole. Jinak řečeno, pokud si dílo ne-
prorazilo cestu až k analogické emoci, zůstává nepochop-
peno, což se stává často.

Subjekt estetické zkušenosti se ocitá ve vztahu podob-
ném tomu, který spojuje autorovu emoci s dílem: zakouší
jedinečný pocit této jedinečné shody.

Otázku jedinečnosti uměleckého díla zpracoval v *Eseji
o filosofii stylu* Gilles-Gaston Granger, z něhož vděčně čer-
pám. Podle něj úspěšnost uměleckého díla závisí na tom,
jak umělec uchopí jedinečnost určité chvíle, jedinečnost
určité problematiky, která se mu provázala v jediný bod,
na niž pak odpovídá svým jedinečným gestem. Právě tento
problém musí řešit. Za příklad tu může sloužit Cézanno-
va umanutost horou Sainte-Victoire: proč pořádk maloval
tentýž pohled? Protože nikdy nebyl tentýž. Jako kdyby Cé-
zanne chtěl být práv něčemu, co není idea hory, co není
obsaženo v obecném povídání o této hoře, ale co je jedineč-
ností této hory zde a nyní; tato jedinečnost se chce uplat-
nit, domáhá se ikonického zmnožení, jaké může poskyt-

nout jen malíř. Jedinečná otázka naléhá na Cézanna před horou Sainte-Victoire či před Černým zámkem v určité hodině jednoho rána za toho a ne jiného světla: na tuto jedinečnou otázku musí být dána jedinečná odpověď. Génius je ten, kdo prokáže schopnost jedinečně odpovédět na jedinečnou otázku. Takto bych se pokusil znovu uchopit, lépe vyzbrojen než v *Živé metafoře*, problémem metaforického odkazování. Řekl jsem, že básně nebo vyprávění má refigurativní schopnost. Referenční funkce se totiž naplňuje v jedinečnosti vztahu díla k tomu, čemu dílo činí zadosť v živé zkušenosti umělce. Dílo odkazuje na emoci, která jako emoce zmizela, zůstala ale uchována v díle. Jak pojmenovat tuto emotivní složku, které dílo činí zadosť? Velmi vhodné mi tu připadá anglické slovo *mood*, které francouzština ne moc výstižně překládá slovem „humeur“, jedinečným, prerflexivním, předpřisudečným vztahu k postavení určitého objektu ve světě. *Mood* je cosi jako vztah mimo sebe, je to způsob pobytu ve světě tady a teď; tento *mood* lze malovat, zhudebnit, vložit do příběhu, do díla, které pakliže se zdařilo, bude s ním ve vztahu shody. Celá záhada umělecké tvorby možná spočívá v tom, že tento *mood* může být problematizován do jedinečné otázky vyžadující jedinečnou odpověď, že živá umělcova zkušenost domáhající se vyslovení může být transponována v jedinečný problém, řešitelný výtvarnými či jinými prostředky. Skromnost či pýcha umělce – v tomto případě jde o jedno a totéž – se projevuje v tom, že v tu pravou chvíli učiní gesto, které by měl učinit každý. Uchopení jedinečnosti otázky doprovází pocit povinnosti; v případě Cézannově nebo van Goghově byl až zdrcující. Jako by umělec zakoušel náležavost nesplaceného dluhu vůči čemusi jedinečnému, co chce být jedinečně vysloveno.

Tato jedinečná zkušenost se nicméně v díle a skrze dílo stává sdílitelnou.

Právě tohle je na tom všem nejpodivuhodnější, že v této jedinečnosti je přítomna univerzalita. Malíř maluje, aby byl viděn, hudebník skládá, aby byl slyšen. Něco z jeho zkušenosti, protože byla pronesena dílem, se může dál komunikovat. Jeho vlastní původní zkušenost sdílitelná nebyla; od chvíle ale, kdy byla problematizována do podoby jedinečné otázky, na niž také přišla náležitá jedinečná odpověď, získává sdělnost, stává se schopnou univerzalizace. Dílo ikonicky množí nevyсловitelný, nesdílitelný, do sebe uzavřený prožitek. A právě toto ikonické zmnožení už sdílitelné je. Například na van Goghově obraze *Kostel v Auvers-sur-Oise* je tím sdílitelným dokonalá, jedinečná shoda prostředků s věcí samou: obraz neznázorňuje vesnický kostel, který si dnes můžeme v Auvers-sur-Oise prohlédnout, nýbrž materializuje do viditelného díla to, co zůstává neviditelné, totiž jedinečnou a zřejmě šilenou zkušenost, kterou van Gogh prožíval, když obraz maloval. Dokonalé řešení jedinečného problému, před který je umělec postaven, vzniká v estetické zkušenosti prerflexivně, bezprostředně. Řečeno kantovsky, sdílitelná je do díla vtělená „hra“ mezi obrazotvorností a rozvažováním. Protože tu schází objektivní univerzalita vlastní determinujícímu soudu, reflektující soudnost – k níž estetická zkušenost přináší –, nezná jinou univerzalitu než tuto „hru“; tato hra je sdílitelná.

Nepochybně právě tady se projevuje největší nesnáze všech úvah o umění. Estetická zkušenost totiž vtahuje do jedinečného vztahu s jedinečností díla vždycky *jednoho* dílka, *jednoho* posluchače, *jednoho* čtenáře; zároveň ale je prvním aktem komunikace díla s ostatními, potenciálně se všemi. Dílo je jako oheň, který jedním plamenem zasahuje i mne, aby se šířil dál a zasáhl všechny.

Paradox uměleckého díla, na němž je zřejmě třeba trvat, spočívá v tom, že čím je jedinečnější, tím větší má šanci stát se univerzálním.

Něbylo by ale možné hledat univerzální díla v obecné uznávaných pravidlech jeho skladby? Například tři části klasické tragédie, temperované ladění pro hudbu osmnáctého a devatenáctého století, pravidla kompozice a perspektivy pro malbu...

■ Estetická pravidla jsou univerzální jen slabě, jsou příliš poplatná dobovému vkusu a jeho požadavkům; jsou to konvence, tedy cosi dohodnutého. Univerzalita, o níž usiluje umělecké dílo, je však něco docela jiného, protože je možná pouze prostřednictvím té nejkrajnější jedinečnosti díla. Vezměme příklad nefigurativní malby: syrovost jedinečné zkušenosti se tu komunikuje bez prostředkování nějakými tradicí uznanými pravidly, bez normativního prvku; slabá univerzalita obecných uznaností je rozbita, ale sdělnost funguje dokonale.

Myslím si proto, že již ve figurativním umění krása určitého díla, úspěšnost určitého portrétu nezáležely na kvalitě znázornění, na podobnosti modelu, na konformitě s pravicí domněle univerzálními, nýbrž na *přebytku* vůči každému znázorňování a každému pravidlu. Dílo může věrně zpodobňovat předmět nebo obličej, může vyhovovat všem dojednaným pravidlům, pokud si ale dnes zasluhuje umístění v našem imaginárním muzeu, pak proto, že *nad to* bylo dokonale shodné se svým pravým objektem, jímž není ani kompotová mísa, ani dívka s turbanem, ale jedinečné uchopení jedinečné otázky, před kterou se Cézanne nebo Vermeer ocitli. Z tohoto hlediska pak lze říci, že propast mezi figurativním a nefigurativním uměním je menší, než se má za to. Již v klasickém malířství se předmětem obdivu stal jeden určitý portrét právě díky svému *přebytku*, který vykazoval mezi tisíci jiných portrétů, které se také podobaly své předloze. Možná by se dalo říci, že nefigurativní malba osvobodila to, co ve skutečnosti bylo estetickou dimenzí také umění figurativního; tato dimenze však byla figurativností zastřena. Teprve když byla starost o vnitřní kompozici díla oddělena od znázorňovací funkce, mohla

se stát zřejmou funkce spočívající v *manifestaci* světa; když jednou bylo znázorňování odmítnuto, stalo se zřejmým, že dílo vyslovuje svět jinak než tím, že by ho znázorňovalo. Vyslovuje jej tím, že ikonizuje jedinečný emoční vztah umělce ke světu, jeho *mood*. Anebo řečeno ještě jednou s Kantem, spolu s figurativností mizí i determinující soud, který v díle zůstával, a objevuje se čirá reflektující soudnost, do níž se promítá jedinečnost hledající svou normativitu a nacházející ji pouze ve své schopnosti bez omezení komunikovat s druhými.

Přesně totéž by se dalo říci o hudbě: atematický sloh v Schönbergově *Měsíčním Pirotovi*, uplatnění objevu dodekafonie v jeho pozdějších dílech znamenají vůči harmonii uživané po celé osmnácté a devatenácté století podobný zlom jako nefigurativní Picassova malba, kde v porovnání s Delacroixovou figurativností je lidský obličej rozerván a znetvořen. Hudební pravidla devatenáctého století ale nebyla univerzální, pouze předepisovala určité obecnosti, které skrývaly skutečný vztah k *mood*, již každá hudební skladba vyslovuje. Dohoda o pravidlech umožňovala, jako v malířství, snadnější přístup k dílu; sdělnost nebyla svěřena pouze jedinečnosti. Proto je současné umění tak obtížně přístupné: nedovoluje žádně odvolání na průvodní pravidla, která by *a priori* určovala, co je krásné a co ne.

Jestliže spolu s vámi navážeme na kantovskou linii, nebudeme muset rozšířit to, co jste řekl o estetické zkušenosti, i na jiné oblasti? U Kanta se přece reflektující soudnost neomezuje jen na estetiku, nýbrž uplatňuje se také v oblasti morální zkušenosti.

■ Myslím, že etika a estetika se při zpracování společného tématu jedinečnosti mohou od sebe leccemu naučit. Vždyť lidské bytosti, na rozdíl od věcí, ale podobně jako umělecká díla, jsou jedinečnými událostmi – výraz obličej je jedinečný, je takový jednou. Lidské tváře stejně jako umělecká díla nejsou zaměnitelné. Možná se ve styku s uměleckými

díly učíme jedinečnosti, což by opravdu znamenalo, že přebíráme kantovský argument a ukazujeme, že zkušenost s krásou, a ještě silněji s vznešeností nás vede k mravnosti.

Myslím ale, že chceme-li uvažovat o přenosnosti estetické zkušenosti do jiných oblastí, musíme vzít v úvahu dva principiální aspekty díla: jeho jedinečnost a jeho sdělnost, která v sobě nese i zvláštní univerzalitu. Mám-li se teď zaměřit na oblast etiky, ptám se, jestli umělecké dílo, propojující jedinečnost a sdělnost, není dobrým modelem také pro uvažování o pojmu svědeckví. Jakým způsobem lze říci, že i v řádu mezních mravních voleb existuje exemplarita a sdělnost? Zde by bylo třeba zkoumat například krásu velkodušnosti: zdá se mi, že existuje specifická krása činů, které v nás budí etický obdiv. Mám na mysli zvláště svědeckví vydaná příkladným životem, životem prostým, který to takřkajíc vysoko nedotáhl, přitom ale jiskří absolutněm a dosvědčuje to základní; jen si dobře prohlédnete krásu některých tváří, z nichž vyzařuje oddanost, nebo jiným slovem, svatost.

Stovnáváni s estetickou zkušeností nás dovede ke zjištění, že příkladů dobroty, soucítění nebo odvahy není mnoho a že i tím jsou na tom podobně jako malíř, když je konfrontován s problémem a musí jej řešit, on sám a nikdo jiný. Vznešený čin se rodí v samotě, bezprostředně a prereflexivně se ujímá vztahu shody s neopakovatelnou situací, tím se ale také stává sdělným: jsme si jisti, že v tomto konkrétním případě, právě na tom místě a v tu chvíli, přesně to bylo třeba učinit. Podobně určitý obraz je pro nás mistrovským dílem proto, že u něj pocítujeme dokonalou shodu jedinečnosti řešení s jedinečností otázky. Jen si vzpomeňme na muže a ženy, jejichž svědeckví shromáždil Marek Halter ve filmu *Sedlek*. Na otázku „Proč jste se vystavovali takovému nebezpečí a zachraňovali Židy, proč jste to dělali?“ odpovídají prostě: „A co jsme měli dělat jiného? Museli jsme.“

Uchopení vztahu shody mezi morálním činem a situací vyvolává pohnutí, tedy účín, který je podobný sdělnosti

uměleckého díla. Pro vystižení této schopnosti nechat se pohnout příkladem, jednat podle něj, má němečina termín, který francouzštině schází: *Nachfolge*, následování. Francouzské slovo „imitation“ obsahuje sice tuto konotaci také, například ve spojení „*Imitation de Jésus-Christ*“, v běžném používání však je potlačena. Kde se v evangelijní morálce nebo také u izraelských proroků bere toto pohnutí? Jistě, kdesi v pozadí jejich činů hrají svou roli normy. Funguje tu ale především exemplarita jedinečnosti. Na bohaté měšťanské synky v Assisi se svatý František jednotlivě obracel s výzvou „Prodej všechno, co máš, a přijď“. A oni přišli Ni-koli na základě nějakého univerzálního příkazu, ale pohnutí výzvou jedinečného jedince jedinečným jedincem; právě tato výzva vyvolala účín pohnutky, probudila analogické jedinečné činy. Tady se ocitáme, opět řečeno s Kantem, v oblasti reflektující soudnosti, jejíž sdělnost nespočívá v aplikaci pravidla na jednotlivý případ, nýbrž v tom, že případ přivolává své pravidlo; a přivolává je právě tím, že se stává sdělným. Příklad zde plodí svou normativitu a ne naopak. Stal se sdělným, protože došlo k prereflexivnímu uchopení shody mezi naléháním situace a odpovědí.

Rozšířil byste myšlenku, že v určitých morálních činech podobně jako v uměleckých dílech se projevuje účín pohnutky a sdělnost odlišně od univerzalit norem, i na jiné oblasti?

■ Právě tato myšlenka se objevuje v díle Hannah Arendtové o Kantově politické filosofii.⁴ Uplatňuje estetický soud i u jednotlivých historických událostí – například u Francouzské revoluce – a dokazuje, že jejich jedinečnost nevyplývá ze spojení s obecnou otázkou určení lidstva, naopak toto spojení umožňuje. Nejzajímavější pro mne je Arendtová tam, kde říká, že jedinečnost historické události je sdělitelná pouze pro „diváka světa“, nikoli pro přímé aktéry události, že pouze vnějšmu pozorovateli umožňuje soud sympatie. Svou jedinečností se událost stává svědeckvím

o určení lidského pokolení. Nejde tu ovšem o žádnou filosofii dějin, která by konečně umožnila nalézt *fyllum* lidstva a postihla finalitu analogickou finalitě živočišných druhů. Kosmopolitická dimenze, kterou Kant a po něm Arendtová připisují lidstvu, je zcela jiné povahy než dimenze biologická: je regulována oním specifickým způsobem sdělnosti, který je vlastním velkým historickým událostem nebo velkým postavám překračujícím obvyklý rozměr a který vyplývá z jejich jedinečnosti.

Platí to i pro oblast zla? Existuje podle vás také exemplarita zla?

■ Vždycky jsem se bránil myšlenkou, že zlo lze systematicky zlovat, že se jeho projevy dají sečíst do jedné položky. Stále znovu jsem vyváděn z míry jeho eruptivností, nemožností poměřit jeho formy a rozměry. Je to jen předsudek, když si myslím, že dobro shromažďuje, že projevy dobra se shromažďují, zatímco projevy zla se rozptylují? Nevěřím, že zlo by mohlo být jakkoli kumulativní a že by se v jeho oblasti vyskytoval ekvivalent toho, co jsem v souvislosti s dobrou a krásou nazval *Nachfolge*. Jediný model, který máme pro šíření zla, si vypůjčujeme od biologie: mluvíme o *nákaze, infekci, epidemii*. Nic z toho není z řádu *Nachfolge*, sdělnosti prostřednictvím krajní singularity; zlo nemá nic, co by bylo rovnomocně ikonickému množování, jehož je schopna krása.

Mimoходом, možná, že tady tkví hlavní problém pokusů, které provedli de Sade nebo Bataille: přesadit do oblasti zla ekvivalent ikonického množování, které je vlastní uměleckému dílu. Možná, že tady se konečně ocitá perverz ve slepé uličce, když chce, aby se zlo přizpůsobovalo na tom, co se tak těžce a draho daří produkovat dobru a krásu.

Když transponujete zkušenost krásy do morální oblasti, velkou cenu připsujete pojmu svědectví. Nestáčí to vaše analýzy náboženským směřem?

■ Určitě bych nechtěl zehnat konfiskaci estetiky náboženstvím. Chtěl bych ale vyzdvihnout, že umění umožňuje člověku odpoutat se od utilitárních a manipulativních přístupů k světu a tím jej uvolňuje pro celou oblast citů, včetně těch, kterým se říká náboženské. Mezi estetikou a náboženstvím existuje spíše průnikové pásmo než nárok na území druhého.

Když mluvíte o průnikovém pásmu, zahrnujete do něj také sakrální umění, které na západě dlouho převládalo jak v hudbě, tak v malířství a sochařství?

■ Umění nepochybně bylo od počátku oblastí sakrální. Lze ale říci i obráceně, že sakrální bylo od počátku kvalifikováno estetiky, prostřednictvím hudby, poezie a výtvarného umění.

Ostatně je pozoruhodné, že židovské obrazoborectví, naprosto radikální v oblasti vizuálního znázornění, se nerozšířilo také na hudbu. Žalmy jsou plné hudebních poznámek: „Pro předního zpěváka za doprovodu osmistrunných nástrojů. Žalm Davidův.“ „Pro předního zpěváka s flétnou“ a podobně – dokonce se podařilo tuto hudbu částečně zrekonstruovat a zahrát.

Nejhutnějším příkladem průniku estetiky a náboženství je určitě Píseň písní. Že jedna a táž poezie mohla být vykládána jako erotická i jako duchovní, jako alegorie vztahu muže a ženy i jako alegorie vztahu Hospodina k jeho lidu nebo dokonce Krista a duše, to vede k zamýšlení. Celá škála hodnot, celá trasa vytyčená pojmy *eros*, *filia*, *agapé* se tu otevírá v jedné jediné hře metafor. Lidské tělo je tu neustále metaforizováno: „Jako karmínová šňůrka jsou tvé rty,“ „tvé hrdlo je jako Davidova věž,“ „tvé prsy jsou jako dva koloušci, dvojjazyční gazeli,“ text se tím nabízí vícero čtení, i teologicky dost odvážnému. V prorocké tradici je totiž mezi božstvím a lidstvem vztah vertikality, člověk a Bůh nestojí na stejné úrovni. Láska ale vnáší do tohoto vztahu

prvek vzájemnosti, která může vést až k překročení prahu mezi etikou a mystikou. Tam, kde etika zachovává vertikalitu, nastoluje mystika vzájemnost: milenec a milénka mají oba stejně důležité role, svá milostná vyznání si vzájemně vyměňují. Uvnitř vertikality se tak nečekaně objevuje reciprocita, kterou tam vnáší milenecký jazyk čerpající z metaforických zdrojů erotiky.

Může působit jako vrchol ironie, že jediná erotická báseň v Bibli bývala užívána k oslavě celibátu. Ovšem celibát může být také přijat jako jiný způsob manželského svazku, jako sňatek duše s Bohem. Svatební moment může být přítomen jak v erotice, tak v zdrženlivé čistotě a velká metaforika Písni písní tento přesun dovoluje.

Do hebrejského kánonu byla Píseň písní nakonec k našemu štěstí přijata, ale teprve poté, co jí sněm v Jamnii přisoudil výklad výlučně duchovní. Píseň písní však je nutné podržet v její víceznačnosti a zpochybnit každé její jednostranné čtení, nejen to jamnijské; jednostranné jsou i interpretace pozitivistických katolických exegetů, kteří prosazují výlučně erotický smysl tohoto textu, jako kdyby chtěli dohnat čas zbytečně ztracený tradičními výklady. Nejdůležitější ale je, že usazením do kánonu se Píseň písní může stát že těšit z širokého významového pole celé Bible, které za se ona obohacuje svými vlastními erotickými hodnotami, zvláště pak tím, že do etického vztahu vnáší něhu. Exegetům-vědcům dopřejme jejich vědeckou naivitu!

POZNÁMKY

OD VALENCE K NANTERRE

1. John Darby (1800-1882), anglický teolog, anglikánský pastor. Jeho pšně kalvinistické učení zdůrazňuje osobní předurčení a „zpronevěřilost Církve“. Rozšířilo se hlavně v anglosaských zemích, okrajově zasáhlo i Francii.
2. Roland Dalbiez, *La Méthode psychanalytique et la doctrine freudienne*, Desclée de Brouwer, 1936.
3. *Honneur aux maîtres*, uspořádala Marguerite Léna, Criterion, Paříž, 1993.
4. Jules Lagneau (1851-1894) a Jules Lachelier (1832-1918) ztělesňují velkou tradici francouzské reflexivní filosofie. Lagneau byl učitelem Alaina, který svůj trvalý obdiv k němu vyjádřil i posmrtným vydáním jeho přednášek pod titulem *Célebres Leçons et fragments*. Významná Lachelierova díla jsou *Oeuvres*, 2 sv., Paříž, 1933; 1. díl *Fondement de l'induction suivi de Psychologie et métaphysique et de notes sur le pari de Pascal*, 2. díl *Études sur le syllogisme suivies de l'observation de Platner et de notes sur le Philèbe*.
5. Georges Davy (1883-1976) byl postupně rektorem Akademie v Rennes (1931), vrchním inspektorem (1939) a profesorem sociologie na Sorbonně (1944-1955). Dílo: *Des clans aux empires*, Paříž, 1922; *La Foi jurée*, Paříž, 1922; *Le Droit, l'idéalisme et l'expérience*, Paříž, 1922; *Sociologues d'hier et d'aujourd'hui*, Paříž, 1931.