

Miloš Ševčík

## AISTHESIS

Problém estetické události

v myšlení E. Levinase,

J.-F. Lyotarda a G. Deleuze

a F. Guattariho

Červený Kostelec (Pavel Mervart)

2013, 262 str.

V porovnání s vlivem a množstvím pozornosti, které je u nás věnováno reflexi poválečné francouzské fenomenologie a jejích proměn, je reflexe jiné poválečné generace francouzských filosofů, kteří jsou někdy označováni také jako „poststrukturalisté“, spíše skromná. Je tak třeba příznivě hodnotit, že se Miloš Ševčík ve své třetí monografii *Aisthesis: problém estetické události v myšlení E. Levinase, J.-F. Lyotarda a G. Deleuze a F. Guattariho* do takového podniku (v případě posledních tří jmenovaných) pouští. Jak sám název napovídá, autor ve třech kapitolách, popořadě věnovaných jednotlivým myslitelům, sleduje jejich pojetí estetické oblasti a všímá si společných rysů, které, navzdory rozdílným způsobům promyšlení tématu, všichni zmiňovaní estetickému přisuzují. Systematictějšímu zpracování těchto společných rysů je pak věnována závěrečná, čtvrtá kapitola.

První kapitola se zabývá estetickým myšlením Emmanuela Lévinase. V její první části je představeno pojetí estetické události vycházející především z textů *Od existence k existujícímu* (*De l'existence à l'existant*, 1947) a *Realita a její stín* (*La réalité et son ombre*,

1948). Lévinas zde estetickou událost chápe jako bytostně smyslovou, jako vstup do anonymního, neosobního bytí, které je právě čistě smyslovému vlastní. Umělecké dílo, v němž k estetické události dochází, osvobozuje smyslové kvality od jejich běžného vztahu k předmětům, tj. od toho, aby byly vnímány jako jejich konstituenty. Odhaluje tak čistě smyslové bytí, které už není podřízené předmětům a vztahům mezi nimi, a jako takové tedy stojí mimo objektivní svět – proto Lévinas označuje toto bytí jako „exotické“. To, že organizace smyslového již není podřízena předmětům, však pro Lévinase neznamena absence jakéhokoli uspořádání: hovoří naopak o „hudebnosti čítí“ a rytmu jako principu organizace smyslových kvalit v uměleckém díle.

Druhá část kapitoly pak sleduje, jak se předložené pojetí v pozdějších Lévinasových spisech rozvíjí a proměňuje. V *Totalitě a nekonečnu* (*Totalité et Infini*, 1961) je tak dále promyšlen motiv organizace estetické události, kterou Lévinas tentokrát označuje jako „fasádu“. Větší pozornost věnovaná uspořádání, jež je specifické pro umělecké dílo, jeho formě, pak Lévinase vede ke zdůraznění jisté rozdílnosti mezi čistě smyslovým bytím a estetickou událostí, která byla v ranějších dílech chápána jako jeho prostá modalita. Radikálnějších změn pak doznává sledované pojetí v knize *Jinak než být aneb za hranice esence* (*Autrement qu'être, ou au-delà de l'essence*, 1974), kde je smyslovost představena jako temporalizace nečasového bytí. Proces této temporalizace – Lévinasem nazývaný jako „esence bytí“ – má teprve umožňovat vnímání a uchopování před-

mětné reality. Taková smyslovost, která teprve umožňuje konstituci identity, a tak konstituci předmětů, ještě nemůže sama o sobě žádnou totožnost obsahovat. Má-li nám být potom zpřístupňována prostřednictvím estetické události, jež je vyvolána setkáním s uměleckým dílem, nelze už v této souvislosti mluvit o smyslových kvalitách: ty jsou totiž ustavenými identitami. Lévinas proto volí nový způsob popisu a hovoří o „modalitách manifestace esence“ a zabývá se jejich specifickou časovostí a vztahem k jazyku.

Druhá kapitola je věnována estetickým názorům Jeana-Françoise Lyotarda, které nacházíme především v jeho pozdním díle. V první části kapitoly se Ševčík zabývá Lyotardovým pojetím smyslové matérie, jež je formulováno především v článku „Po vznešenu, stav estetiky“ (*Après le sublime, état de l'esthétique*, 1987). Lyotard vychází z Kantovy teorie vznešena: dle Kanta vzniká pocit vznešena tehdy, když obrazotvornost není schopna vytvořit adekvátní představu jistých rozumových idejí, kupříkladu ideje absolutní síly. V takové situaci je idea absolutna znázorněna prostřednictvím selhání schopnosti obrazotvornosti vytvářet představy, tzn. formovat počítkovou matérii. Lyotard proto v Kantově pojetí vznešena vidí možnost estetiky, která již nebude pracovat s kategorií formy. Lyotardovo zpracování takové estetiky se však od Kanta značně liší: Lyotard nechápe selhání obrazotvornosti vytvářet představy jako neschopnost znázornit absolutní ideu, ale jako důsledek zkušenosti bezforemné smyslové matérie, jež je zprostředkována uměleckým dílem. Takovou matérii pak samozřejmě ne-

lze nikterak zachytit: nemajíc formy uniká jakémukoli zařazení pod pojem, a tedy i jakémukoli pokusu o identifikaci. Lyotard proto přirovnává tuto matérii k odstínu či témburu, které ukazují nedostatečnost určité klasifikace barev či zvuků: rozdílný témbur odlišuje dva jinak stejně klasifikované tóny, a danou klasifikaci tak dále rozrůžňuje. Netřeba dodávat, že taková zcela bezforemná a neidentifikovatelná matérie nemůže být konstituována jako předmětnost a že se zcela vymyká kognitivním schopnostem subjektu, který je tak při setkání s ní odsouzen k naprosto pasivní úloze.

Ševčík nezůstává jen u zmiňovaného článku a sleduje, jak jsou uvedené rysy smyslové matérie (především co se týče pojetí matérie jako odstínu či témburu a jejího vztahu k subjektu) tematizovány i v dalších Lyotardových textech, například v knize *Co malovat? Adami, Arakawa, Buren (Que peindre? Adami, Arakawa, Buren)*, 1987). V souvislosti se studií *Poslušnost (L'obéissance)*, 1986) pak upozorňuje na další důležitý rys Lyotardova pojetí smyslové matérie, totiž na její autostrukturaci, která je v uměleckém díle zakoušena jako organizace témburů a odstínů.

Ve druhé části kapitoly se tématem stává napětí mezi Lyotardovou snahou chápat smyslovou matérii na jedné straně jako nevnímátnou, a na straně druhé jako nezařaditelný témbur či odstín, který ovšem vnímátný je. Ve studii *Hudba, němost (Musique, mutique)*, 1993) tak Lyotard ztotožňuje matérii s tím, co nelze vidět ani slyšet, s „anestetickým“. To se stává vnímátným pouze prostřednictvím uměleckého gesta, které představuje

další rozvinutí myšlenky autostruktury matérie. Toto gesto totiž není výsledkem aktivity umělce, naopak vychází ze smyslové matérie, do níž se zase zapisuje. Umělec tak realizací tohoto gesta plní pouze roli prostředníka, který umožňuje, aby se nevnímatelná matérie projevila ve zpracovávaném materiálu. Překonání zmíněného rozporu mezi vnímatelností a nevnímatelností matérie pak Ševčík nalézá v souboru poznámek *Sam Francis, lekce temnoty ... jako malby slepého muže...* (*Sam Francis, Lesson of Darkness ... like the paintings of a blind man...*, 1993), kde je matérie rovněž chápána jako *anaïsthésis*, v uměleckém díle se však projevuje jako ténbr či odstín a umělecké dílo na ni právě prostřednictvím ténbrů a odstínů ukazuje.

Stejně jako v předcházející části se pak Ševčík ve zbytku kapitoly věnuje dalším textům rozvíjejícím předložené pojetí (především pojetí uměleckého gesta a vztahu k subjektu), a to včetně studií, ve kterých Lyotard hledá inspiraci a souvislost s vlastní koncepcí jinde. Studie *Malířství, anamnésa viditelného* (*La peinture, anamnésa du visible*, 1998) tak načrtává spojitost mezi uměleckým gestem, přivádějícím nevnímatelnou matérii do vnímatelného světa, a psychoanalytickým přístupem přivádění nevědomého do vědomí. Studie *Tělesný vzorec* (*Formule charnelle*, 1996) pak umělecké gesto vztahuje k Merleau-Pontyho úvahám o Cézannovi a k jeho pojetí bytí jako stávání se viditelným. Třetí, poslední část kapitoly se věnuje především knize *Karel Appel. Gesto barvy* (*Karel Appel. Un geste de couleur*, 1986–1998) a otázce teoretické ucho-

pitelnosti umění, či lépe řečeno, jeho neuchopitelnosti v rámci estetiky jako filosofické disciplíny operující s pevně vymezenými pojmy.

Třetí kapitola referuje o pojetí estetické oblasti ve společném díle Gillesse Deleuze a Félixse Guattariho. Její první část je věnována především příslušným místům z knihy *Tisíc plošin* (*Mille Plateaux*, 1980), druhá se potom zaobírá relevantními pasážemi z knihy *Co je filosofie?* (*Qu'est-ce que la philosophie?*, 1991). V první části tak Ševčík představuje pojetí uměleckého díla jako svébytného „stávání se“, které je pro Deleuze a Guattariho obecně úrovní bytí utvářející veškerou identitu. Jako takové stávání pak umělecké dílo není ani pro tyto autory předmětností, kterou by konstituovaly kognitivní akty vědomého subjektu, ale spíše neosobní a nevnímatelnou událostí, vůči níž je vědomý subjekt bezmocný. V *Tisíc plošinách* však – na rozdíl od Lévinasových a Lyotardových úvah – není umění explicitně spojeno se smyslovostí. Ševčík se tak v druhé části věnuje ještě Deleuzovu a Guattariho spisu *Co je filosofie?*, kde se objevuje pojetí uměleckého díla jako „bytosti počitků“ skládající se z nesubjektivních „perceptů“ a „afektů“ (oproti subjektivním percepčním a afekcím). Toto pojetí přitom zřetelně odkazuje na koncepci z *Tisíce plošin*, tentokrát je ale kladen větší důraz na způsoby uspořádání estetické události – především je explicitně potvrzen její smyslový charakter.

Na nejobecnější rovině je možné říci, že jednotlivé kapitoly jsou zpracovány podrobně a věrně se drží relevantních textů. Zvláště je třeba ocenit, že Ševčík prezentuje myšlení zkouma-

ných autorů v jeho vývoji a výklad jeho jednotlivých fází pečlivě drží ve vztahu k příslušným dílům. Čtenář si tak, pokud jde o vývoj pozice toho kterého myslitele, nemůže stěžovat na nedostatek kontextu. Poněkud nepřijemná však může být absence jakéhokoli vysvětlení nad rámec tohoto kontextu. Snad až přílišná snaha o věrnost totiž vede k tomu, že výklad zůstává na rovině prostého referátu a že z textů, které zpracovává, pouze přejímá pojmy, jejich vzájemné vztahy i jejich expozici. Všem zkoumaným autorům je přitom vlastní výrazně idiosynkratický způsob vyjadřování, který recenzovaná publikace – bohužel – přebírá. Je pak otázkou, komu jsou úvodní tři kapitoly, zabírající 222 z 238 stran textu, věnovány. Pochybuji o tom, že například následující *náhodně* vybraná pasáž<sup>1</sup> bude dávat dobrý smysl komukoli jinému než čtenáři dobře obeznámenému s původním textem a Lyotardem vůbec: „Gesto malířství, podobně jako gesto literatury, vychází z ‚autority absolutna‘ a jeho ‚nepamětného potenciálu‘. Toto gesto je bez objektu a bez subjektu. K absolutnu, ze kterého toto gesto vychází, je zapotřebí se ‚propracovávat‘, protože toto absolutno nespočívá v paměti, připomíná Lyotard Freudovu terminologii. Absolutno malířství je slepotou, šedí, tedy ‚předpeklím‘. ‚Chromatická nádhera‘ obrazu je proto ‚truchlením‘“ (112).<sup>2</sup> Takovému čtenáři však nabízené shrnutí může sloužit nanejvýše jako připomínka. Čtenáři Lyotarda či jeho názorů na estetiku neznalému však nezbyvá než se potýkat s kompri-

movaným souborem výraziva, které je bez dalšího výkladu těžko uchopitelné. O schopnosti textu zprostředkovat hlubší pochopení referované pozice pak lze – i vzhledem k absenci jakéhokoli vysvětlení nad rámec opakování referovaného textu – vážně pochybovat.

Recenzovaná monografie však, jak už bylo řečeno výše, nemá pouze zprostředkovat myšlení sledovaných filosofů o estetické oblasti, Ševčíkovi jde také o to vykázat konvergující rysy v jejich pojetí estetického. Realizaci tohoto cíle je pak věnována především závěrečná, čtvrtá kapitola, v níž je jako základní společný rys jednotlivých koncepcí stanoveno pojetí estetické oblasti jako estetické události.

Tuto charakteristiku Ševčík rozvíjí ve čtyřech směrech. Za prvé „estetická oblast vyvstává na podkladě nicoty či neuchopitelnosti, představuje realizaci samotného ontologického pohybu“ (240). Tento rys je zřetelný zejména u Lévinase a Lyotarda, kteří estetickou událost chápou jako výraz jistého původního způsobu bytí předcházejícího konstituci předmětů.

Za druhé, charakterizace estetické oblasti jako události znamená, že se jedná o oblast dění, přechodu nebo stávání se (240). Všichni zkoumaní autoři totiž, jak už bylo zmíněno výše, shodně vnímají oblast estetická jako radikálně odlišnou od oblasti předmětné reality, její způsob bytí je charakterizován právě jako proces, děj unikající vši identifikaci, tj. jakémukoli adekvátnímu uchopení jako předmětu.

<sup>1</sup> Pasáž vybrána metodou zapíchnutí propisky mezi strany zavřené knihy.

<sup>2</sup> Čísla v závorkách odkazují na paginaci recenzované monografie.

Za třetí, všichni zkoumaní myslitelé – podle Ševčíka – chápou estetickou událost jako bytostně smyslovou, jako *aisthesis*. Tato charakteristika značí pouze to, že právě smyslovost, jakožto cosi zásadně odlišného od předmětné skutečnosti, představuje oblast bytí, která je principiálně protikladná bytí vědomého subjektu. Ten je totiž vymezen svými kognitivními funkcemi konstituujícími předměty jako předměty vnímání, myšlení atp. Z dosud načrtnutého charakteru estetické události je pak zřejmé, že je nepředmětná: nejde o „vyvstání či dění něčeho, ... není to dění předmětů, není to proměna identifikovatelných, jednoznačně uchopitelných předmětností“ (241). Stejně tak je zřejmé, že je anonymní, není událostí náležející nějakému subjektu, který je v ní „jako korelát uchopitelných předmětů“ vyřazen (243).

A konečně, všichni sledovaní autoři chápou estetickou událost jako nečasovou: času totiž rozumí jako funkci subjektu – je-li pak vyřazen subjekt, je vyřazen i čas. Ševčík si přitom všímá také rysů charakterizujících prožívání estetické události: je vnímána jako křehká kvůli své neustálé proměnlivosti a neidentifikovatelnosti, tedy kvůli tomu, že se nemůže ustavit jako trvající předmětnost. Proto je také spojována s hrůzou z bezprostřední možnosti nebytí, nebo alespoň z nebytí tím, kým jsme byli před setkáním s ní.

Zajímavé je, že navzdory striktně nepředmětnému charakteru estetické události, kvůli němuž ji nelze identifikovat jako něco, ani analyzovat na identifikovatelné prvky v určitých vztazích, všichni zkoumaní autoři zároveň hovoří o její organizaci. Ta sice

nutně musí být radikálně odlišná od organizace vlastní předmětům, přesto je však možné zkoumat její principy. V daném případě se ovšem nabízí netriviální otázka, v jakém vztahu je tento rys vzhledem k dosud provedené charakterizaci estetické oblasti. Tuto otázku si lze položit nejen proto, že uspořádání estetické oblasti přímo nevyplývá z jejího základního vymezení jako oblasti radikálně odlišné od předmětné reality, ale i proto, že není zcela zřejmé, jak lze uspořádání s nepředmětností smířit. Ševčík píše: „Přestože je estetická oblast smyslovou událostí, kterou vyplňují nepředmětné, a tedy také neidentifikovatelné a striktním způsobem neoddelitelné skutečnosti, je tato událost jako událost estetická nezbytně oblastí strukturovanou“ (242, zvýraznění J. D.). Více se v odpověď na položenou otázku nedozvídáme. Poněkud symptomaticky tak není zřejmé, chce-li autor „nezbytností“ říct, že organizace, struktura estetické oblasti bez dalšího vyplývá z její estetičnosti (Je organizace jejím definičním rysem? Je nutnou podmínkou jejího estetického účinku?), nebo zda jde o pouhý stylistický obrat.

Otázka spojení organizace estetické oblasti a jejího smyslového, nepředmětného charakteru se přitom stává ještě naléhavější, když Ševčík přistupuje k jejímu poslednímu rysu: teoretické a pojmové neuchopitelnosti. Tato otázka vyvstává zvláště vzhledem k tomu, že – jak už bylo řečeno – autor výše upozorňuje: „Z hlediska předmětů se dokonce o žádnou konstrukci [estetické události, J. D.] nejedná, z hlediska předmětů je tato konstrukce neviditelná. Přesto můžeme hovořit o principech této konstrukce“ (242).

Smysluplnost jakéhokoli tvrzení o takové estetické události se pak zdá být vážně zpochybněna, když se ukazuje, že „aisthesis a teorie náležejí do dvou podstatně odlišných oblastí. Estetická událost, se kterou se setkáváme v uměleckém díle, nebo mimo něj, je nepřevoditelná na pojmový jazyk, který chce skutečnosti uchopovat jako vymezené a určené identity“ (245). Pro Ševčíka se však nejedná o žádný opravdový problém zejména, protože mu dále nevěnuje pozornost nad rámec konstatování, že na nemožnosti adekvátního pojmového zkoumání estetické události se shodnou všichni sledovaní autoři.

Přitom se zdá, že Deleuze a Guattari nabízejí řešení tohoto problému. V poslední větě posledního odstavce se dočteme: „Deleuze a Guattari však ukazují, že estetická teorie se může k estetické události úspěšně přiblížit, i když za cenu toho, že přestane s vykrajováním identit, že přestane mnohost považovat za dělitelnou a individualitu přestane chápat jako zformovaný předmět“ (245). Čtenář očekávající systematictější péči věnovanou tomuto řešení však bohužel bude zklamán: výklad nejde nad rámec prostého referátu, který k textům *Co je filosofie?* a *Tisíc plošin* poskytuje třetí kapitola. Navzdory důležitosti, kterou tento problém zřejmě má pro uskutečnění záměru deklarovaného na začátku kapitoly, totiž nalézt prostřednictvím konvergujících rysů jednotlivých pojetí „relativně koherentní pohled na estetickou oblast jako událost“ (239), je mu ostatně ve čtvrté kapitole příznačně věnován jeden, poslední odstavec. Pro celou monografii je konečně stejně tak příznačné, že závěrečné ka-

pitole, jež má být dle úvodu věnována „shrnutí a systematizaci myšlenek obsažených v jednotlivých sledovaných přístupech“ (15), je určeno pouze 7 z 238 stran textu.

Nemohu se tak zbavit dojmu, že recenzovaná monografie končí tam, kde by měla začít. Za prvé, autor by měl využít bezpochyby dobré znalosti primárních i příslušných sekundárních textů k představení myšlení jednotlivých filosofů tak, aby mu čtenář mohl porozumět hlouběji, než umožňuje vlastní letmá četba referovaných děl. Takový úkol je jistě zvláště obtížný právě kvůli již zmíněnému idiosynkratickému a vysoce nesamozřejmému způsobu myšlení a vyjadřování těchto filosofů. O to více by však bylo třeba se tohoto úkolu zhostit a o to méně smyslu dává na něj rezignovat a bez dalšího pouze přejmout expozici z referovaných textů včetně všech jejich idiosynkrsií. Za druhé, bylo by vhodné pokusit se pozice jednotlivých autorů a získaná pojetí estetické oblasti dále reflektovat, zhodnotit, určit jejich slabá, problematická a silná místa, případně je alespoň uvést do širšího kontextu. V současné podobě mi není přínos publikace zcela zřejmý: má-li Ševčíkova monografie především umožnit vhled do myšlení jednotlivých autorů o estetickém, jak by tomu nasvědčoval prostor věnovaný prezentaci jejich pozic, pak z výše uvedených důvodů pochybuji o tom, že může zprostředkovat více než pouhé povrchní porozumění. Mají-li být vykázány společné rysy v myšlení sledovaných autorů a má-li být na tomto základě představeno koherentní pojetí estetické oblasti jako události, pak se obávám, že publi-

kace znovu nepřekračuje pouhé konstatování takových společných rysů bez jakékoli hlubší reflexe získaného. Pochybují, že dosažený výsledek – totiž že sledování autoři chápou estetic-  
kou oblast jako událost zásadně ne-

předmětného charakteru – překvapí jediného čtenáře alespoň základně obeznámeného s myšlením druhé poloviny 20. století.

*Jakub Drbohlav*