

Oko a duch

„To, co se vám pokouším tlumočit, je neobyčejně tajemné a nerozlučitelně spjata se samými kořeny bytí i s nepostižitelným zdrojem pocítí.“

I. GASQUET, CÉZANNE

I Věda manipuluje věcmi, ale odmítá v nich pobývat. Vytváří si z nich vnitřní modely a tím, že na základě těchto indicií a proměnných provádí transformace, slučitelné s jejich výměrem, stále víc a více se vzdaluje současnému světu. Věda je a vždycky byla podivuhodně aktivním, důmyslným a nenuceným myšlením, oním zaujetím zkoumat každé jsoucno jako „předmět obecné“, jako by pro nás nebylo ničím a zároveň jako by bylo předurčeno pro naše duchaplné konstrukce.

Klasická věda si však uchovala pocit neproniknutelnosti světa, k němuž se nicméně chtěla dostat svými konstrukcemi, a proto se domnívala, že pro své operace musí nalézt transcendentní nebo transcendentální základ. Dnešek – nikoli věda, nýbrž dosti rozšířená filosofie věd – se vyznačuje zcela novým rysem v tom, že konstruktivní praxe je považována za autonomní a tak i vystupuje, kdežto myšlení je záměrně omezeno na souhrn vynalezených technik ke zvýšení chápavosti nebo získání výhod. Myslet značí zkoušet, provádět a měnit s jedinou výhradou experimentální kontroly, kde zasahují jen vysoce „opracované“ fenomény, jež naše přístroje spíše produkují, než by je registrovaly.

Odtud nejrozmanitější druhy bludných pokusů. Ještě nikdy nebyla věda tak citlivá na intelektuální metody, jak je tomu právě dnes. Má-li některý model úspěch v určité řadě problémů, zkouší ho věda všude.

Dnešní embryologie a biologie se vyznačují přemírou takových *gradientů*, které nedovedeme správně odlišit od toho, co klasikové nazývali řádem nebo totalitou, i když tato otázka není a nesmí být položena. Gradient je síť hozená do moře, aniž víme, co vyloví. Můžeme ho nazvat i útlou ratolestí, na níž dojde k nečekaným krystalizacím. Taková operační svoboda má zajisté naději překonat mnoho marných dilemat za předpokladu, že čas od času provedeme důkladnou revizi a prozkou-

máme, proč nástroj dobře funguje v jedné oblasti a ztroskotává jinde, aby tato proměnlivá věda pochopila sebe sama a považovala se za konstrukci vybudovanou na základech hrubého světa, aniž pro stepé operace uplatňuje konstituující hodnotu, jakou mohly mít „pojmy o přírodě“ v idealistické filosofii. Výsvětlovat, že svět je podle jmenovitých výměru předmětem „X“ našich operací, by znamenalo zabsolutňovat gnoseologickou situaci vědce, jako kdyby všechno to, co bylo nebo je, bylo tu jen proto, aby vstoupilo do vědecky laboratorně „Operaci“ myšlení se stává druhem absolutního artificialismu, jak je to zřejmě v kybernetické ideologii, v níž lidské výtvoři jsou odvozovány z přirozeného procesu informací, avšak proces sám je koncipován podle vzoru lidských strojů. Zabývá-li se tento druh myšlení člověkem a dějinami a jestliže ignorováním toho, co o nich víme z živého styku a stanoviska, se snaží na základě některých abstraktních indicií o jejich konstrukci, jak to ve Spojených státech učinila psychoanalýza a dekadentní kulturalismus, kde se člověk opravdu stává *manipulandum*, za jaké se sám považuje, tu se ocitáme v režimu kultury, kde již neexistuje ani pravda ani lež na úrovni člověka a dějin, a dostáváme se do takového spánku či nučivého snu, z nichž už nic by ho nedokázalo probudit. Vědecké myšlení – myšlení z ptáčích perspektivy, myšlení o obecných předmětech – musí se vrátit ke svému východisku, k dané výchozí situaci, k půdě smyslového a opračovaného světa, s nímž v každodenním životě přichází do styku naše tělo, konkrétní živoucí tělo, jež nazýváme svým tělem a jež pod všemi mými slovy a činy stojí na mlčenlivé stráži; živoucí tělo nemá nic společného s oním „možným“ tělem, o němž je dovoleno tvrdit, že je strojem na informac. Je třeba, aby se s mým tělem probudila *těla přidružená*, „druží“, kteří nejsou mými stejnorodými exempláři, jak tvrdí zoologie, nýbrž jsou v důvěrném styku se mnou a já jsem v nejtěsnějším styku s nimi a společně hledáme jediné přítomné živoucí Bytí, jak živoucí nikdy nevyhledává jiné téhož druhu, z téhož území nebo prostředí. Jaré a improvizátorské myšlení vědy se v této primordiální historické naučí věnovat se věcem samým i sobě samému: stane se opět filosofii...

Umění a hlavně malířství čerpají totiž z tohoto zdroje hrubého smyslu, o němž aktivismus nechce nic vědět. Umění a zejména malířství jsou dokonce jedinými, jež tak činí s naprostou bezelstností. Po spisovatelích a filosofu požadujeme radu nebo mínění, ale nepřipouštíme, aby byli ne-rozhodní, chceme, aby zaujali jednoznačné stanovisko a nevyhýbali se povinností mluvícího člověka. Hudba naopak je příliš daleko od světa a od sféry toho, co lze označit, než aby zobrazovala něco jiného než jen náčrtky Bytí, jeho příliv a odliv, jeho růst, výbuchy a víření. Jedině malíř má právo hledět na všechny věci, aniž je povinen je hodnotit. Dalo by se říci, že pravidla poznání a aktivity ztrácejí u malíře účinnost. Politické

režimy, které přibíjejí na pranýř „úpadkové“ malířství, málokdy ničí obrazy, nýbrž je uchovávají. Ve vyčkávaném „nikdy se neví“ je málem obsaženo uznání i úniková výtka, které jsou však jen zřídka kdy adresovány samému malíři. Nikdo nevyčítá Cézannovi, že se skrýval v Estaque během války r. 1870, a naopak každý s náležitou úctou cituje jeho slova „život je děsná věc“. Naproti tomu každý student – od Nietzscheových dob – by ihned zavrhl filosofii, kdyby se o ní řeklo, že nás nedovede poučit o tom, jak se stát velkým člověkem ještě za života. Jako kdyby malířova práce měla v sobě naléhavost, která překračuje jakoukoli jinou naléhavost. V životě může být malíř silákem nebo slabochem, ale v práci světa je nesporně suverénní, nemá je jinou „techniku“ než je technika, kterou si vytvářejí jeho oči silou pohledu a ruce ustavičným malováním, chtěje z tohoto světa s břeskými skandály a slavnými činy dějin vytěžit s vášnivou zaujatostí *obrazy*, které pramálo připojí k lidským hněvům či nadějím a nikdo si toho ani nevšimne. Jaká je ta skrytá věda, kterou vládne nebo kterou hledá? Co je to za dimenzi, jejíž pomocí chce van Gogh jít „ještě dál“? Co je fundamentální obnovou malířství a snad i veškeré kultury?

II

Malíř „přináší své tělo“, říká Valéry. Opravdu si nelze představit, jak by Duch mohl malovat. Malíř mění svět v malbu tím, že propůjčuje své tělo světu. Abychom pochopili toto předpodstatnění, je nutno opět nalézt činné, operující, živoucí tělo, jež není kouskem prostoru, ani svazkem funkcí, nýbrž spleť vidění a pohybu.

Stačí uvidět věc, abych k ní mohl přistoupit a uchopit ji, i když nevím, co se všechno odehrává v mém nervovém ústrojí. Moje mobilní tělo patří k viditelnému světu jako jeho část, takže je dovedu řídit ve viditelnou kterýmkoli směrem. Je však rovněž pravda, že vidění je spjato s pohybem. Vidíme jen to, co pozorujeme. Co bychom viděli bez jakéhokoli pohybu očí? A nezakalil by jejich polyb věci, kdyby on sám byl reflexem nebo byl slepý, kdyby neměl své antény a svou jasnoživost, kdyby vidění v něm nepředcházelo? Veškerá moje prostorová přemístění zásadně figurují v koutku mé krajiny a jsou přenášena na mapu viditelná. Vše, co vidím, je zásadně v mém dosahu nebo alespoň na dosah mého pohledu upředeného na mapu toho, „co mohu“. Obě tyto mapy jsou kompletní. Viditelný svět a svět hybných projektů jsou totální částí téhož Bytí.

Toto zvláštní přesahování, na něž se dosti zapomíná, brání pochopit vidění jako myšlenkovou operaci, jež by v duchu vybudovala obraz nebo představu světa, svět imanence a ideality. Vidoucí, pohroužený sám svým tělem do viditelná a sám viditelný, neosvojuje si to, co vidí: jen se tomu

svým pohledem přibližuje a otvírá okno do světa. Tento svět, jehož je částí, není z jeho hlediska světem o sobě nebo materií. Můj pohyb není rozliadnutím ducha, není absolutním úkonem, který by z hloubi subjektivního ústraní nadekretoval nějakou změnu místa záračně uskutečněnou v prostoru. Je to přirozený sled a uzrání vidění. Říkám o určité věci, že je uváděna do pohybu, avšak moje tělo se samo pohybuje a můj pohyb se jen rozvíjí. Tělo nevězí v nevědomosti o sobě, není slepé vůči sobě, nýbrž vyznačuje určité „já“.

Záhada tkví v tom, že moje tělo je současně vidoucí i viditelné. Ten, kdo pozoruje všechny věci, dovede pozorovat i sebe sama a v tom, co vidí, může pak poznat „druhou stránku“ své vidoucí mohutnosti. Vidí se jako vidoucí, dotýká se jako dotýkající, je viditelný a smyslově vnímá matelný sobě samému. Je to konkrétní já, jež je sebou samým nikoli svou průzračností jako myšlení, které dovede myslet o čemkoli jen jeho osvováním, jeho konstituováním, jeho přetvářením v myšlenku, nýbrž je to já v důsledku konfuze, narcismu, inherentního sepětí vidoucího a viditelného, dotýkajícího se a dotýkaného, cítícího a pocítovaného – tedy já uprostřed věci, já s tváří i zády, s minulostí i budoucností...

Tento první paradox je jen zřídlem dalších. Moje viditelné a pohyblivé tělo je mezi věcmi, je jednou z nich jako část tkaniva světa a jeho soudržnost je soudržností věci. Poněvadž se však mé tělo pohybuje a vidí, udržuje věci kolem sebe v kruhu, takže se jeví jako jeho doplněk nebo prodloužení, prostupují jeho tělesností a tvoří část jeho vyčerpávajícího výměru. Svět je proto utvářen z látky samého těla. Tyto zvraty a anti-nomie jsou jen rozličné vyjadřovací způsoby faktu, že vidění se uskutečňuje uprostřed věci: tam, kde viditelné začne vidět, stává se viditelným pro sebe a viděním všech věcí, tam, kde přetvářá nerozlučná jednota cítícího a pocítovaného jako mateřská voda v krystalu.

Tato niternost nepředchází hmotnému uspořádání lidského těla a ani z něho nijak nevyplývá. Kdyby byly naše oči utvářeny takovým způsobem, že by se žádná partie našeho těla nedostala do našeho pohledu, nebo kdybychom se nějakým škodlivým zásahem mohli sice dotýkat věcí svými rukama, ale nemohli bychom se dotknout svého vlastního těla, nebo kdybychom měli postranní oči, jaké mají někteří živočišné bez schopnosti vyrovnávat vizuální pole, pak by takové skoro adamovské tělo, jež by se neodráželo, jež by nepocítovalo sebe samo, nebylo vlastně docela tělem, tělovostí, nebylo by ani tělem člověka, takže by pak nebylo ani lidstva. Lidstvo však není produktem, který vznikl jako účinek našich kloubů a umístění našich očí (a tím méně jako následek existujících zrcadel, jejichž zásluhou můžeme vidět celé své tělo). Všechny tyto a podobné nahodilosti, bez nichž by nebylo člověka, nezpůsobují svým pouhým součtem, že existuje bytí i jediný člověk. Oživení těla nenastává sestavením jedné

jeho části k druhé, ani ostatně pádem do automatu ducha, který by přicházal odjinud, neboť by to navíc předpokládalo, že tělo samo je bez nitra a bez svého „já“. Lidské tělo je tu tehdy, jakmile mezi vidoucím a viděným, mezi dotýkajícím se a dotýkaným, mezi jedním a druhým okem, mezi rukou a rukou se vytvoří zvláštní kontakt, zažehne se jiskřerka mezi cítícím a pocítovaným a rozhoří se v oheň, který přestane hořet teprve tehdy, až nějaká tělesná příhoda uhasí to, co by nedokázala žádná jiná událost...

Jakmile je však dána tato zvláštní soustava výměn, objeví se s ní i všechny problémy malířství. Ilustrují záhadu těla a ta je ospravedlňuje. Poněvadž věci a mé tělo jsou vytvořeny ze stejné látky, je třeba, aby k jejímu vidění docházelo určitým způsobem právě v nich, nebo se jejich zjevná viditelnost násobí ještě skrytou viditelností. „Příroda je v nitru,“ říká Cézanne. Kvalita, světlo, barva, hloubka, jež jsou tam, před námi, jsou tu jen proto, že vyvolávají ozvěnu v našem těle, proto že je přijímá. Proč by tento niterný ekvivalent, toto tělesné zpodobení své přítomnosti, jež ve mně vyvolávají věci, nemohly rovněž zanechat ve mně po sobě ještě viditelnou slépeň, na níž by docela jiný pohled nalezl motivy pro své obzírání světa? Tu se nám objevuje viditelné v druhé mocnině, jako tělesná esence nebo zpodobení prvního viditelna. Nejde tu o zeslabeného dvojníka, o šalbu, ani o jinou věc. Zvířata namalovaná na stěně v Lascaux nejsou tam jen tak, jak je tam trhlina nebo vrstva vápna. Nejsou rovněž *jinde*. Zachycené na hmotě stěny, již dovedně využívají, vyznačují kolem ní hned trochu vředu, hned trochu vzadu, aniž kdy přetrhnou své nepostřizitelné připoutání. Byl bych na velkých rozpacích, kdybych měl říci, *že* je vlastně obraz, který pozoruji. Vždyť já ho nepozoruji tak, jak pozorujeme věc, neupírám naň oči na jeho stanovišti, nýbrž můj pohled bloudí v něm, jako by tčkal v nimbu Bytí, a spíše na základě něho a s ním vidím, než abych ho viděl.

Slůvko „zobrazení“ má špatnou pověst, neboť kresba byla naivně považována za obtisk, kopii, druhou věc. I duševní obraz byl takovou kresbou v naší soukromé větši. Není-li však zobrazení opravdu nic takového, nepatří ani kresba ani obraz mezi věci (en soi)!. Jsou nitrem vnějška a vnějškem nitra, umožněných duplicitou citění, bez nichž by nebylo možno nikdy pochopit skoro-přítomnost a důvěrně blízkou viditelnost, jimiž se vyznačuje celý problém imaginárna. Obraz nebo mimika herce nejsou pomůckami, jež bych si vypůjčoval ze skutečného světa, abych s jejich pomocí si ověřoval prozaické věci v jejich nepřítomnosti. Imaginárno je mnohem blíže a mnohem dále od reálné skutečnosti. Je jí mnohem blíže, protože imaginárno je diagram jejího života v mém těle, její dužinou nebo jejím tělesným rubem poprvé vystaveným pohledům; v tomto smyslu říká s důrazem Giacometti:

„Z celého malířství mne zajímá podoba, totiž to, co je podobou pro mne a co mi poněkud odkrývá vnější svět.“* Mnohem dál od reálné skutečnosti je imaginárno proto, že obraz je obdobou jen na základě těla, jež neposkytuje příležitost znovu promyslet základní vztahy věcí duchu, ale pohledu, aby stopy vnitřního vidění spojil s viděním, které niterně okrašluje imaginární stavbu reálna. Bylo by tedy možno říci, že existuje pohled zvnitřku, jakési třetí oko, jež vidí obrazy na plátnech i mentální obrazy, obdobně jak se mluvilo o třetím uchu, zachycujícím poseství zvnějšku pomocí šumu, který v nás vyvolávají? K čemu by to bylo, vždyť jádro celé věci je v tom, abychom pochopili, že naše tělesné oči jsou něčím mnohem víc než přijímači světla, barev a čar; jsou to počítáče světa, nadané schopností vidět, jako je inspirovaný člověk obdařen jazykovými schopnostmi. Takovou schopnost lze zajisté získat cvikem, avšak malíř se nenaučí vidět za pouhých několik měsíců, ani neovládne tuto schopnost v samotě. Celá otázka je položena jinak, ať už malířovo vidění uztálo v raném dětství nebo dosti pozdě, ať je spontánní nebo formované v mužech, vždycky se učí jen tím, že něco vidí a učí se jen samo o sobě. Oko vidí svět, vidí, co chybí světu, aby byl obrazem, vidí, co chybí obrazu, aby byl sám sebou, a na své paletě vidí barvu, na niž obraz čeká, na hotovém obraze vidí, jak jsou všechny tyto mezery zaplněny, a na obrazech jiných malířů vidí jiné odpovědi na jiné nedostatky. Nelze již vytvořit omezený soupis viditelná, právě tak jako možného použití jazyka nebo alespoň jeho slovníku či jeho vazeb. Oko je nástroj hýbající se sám od sebe, prostředek vynalézající pro sebe své cíle; je to, co bylo vzrušeno určitým dotykem světa a svůj zážitek vrací viditelnu stopami, jež zanechává tužka. Malířství neoslavuje žádnou jinou záhadu než právě záhadu viditelnosti, ať už se zrodilo v kterékoli civilizaci, v jakékoli víře, z jakýchkoli motivů, z jakýchkoli myšlenek, ať se obklopuje jakýmkoli obrádky, nechť je zdánlivě zasvěceno čemukoli jinému, ať jde o čisté nebo nečisté, figurativní či nefigurativní, malby v Lascaux nebo dnešní.

Co tu říkáme, je možno shrnout ve zdánlivě banální samozřejmost, že malířovým světem je viditelný svět, jen viditelný, téměř bláznivý a pošetilý svět, protože je kompletní, ačkoli je jen dílčí. Malířství probouzí a vyhrocuje do nejprudší intenzity delirium, jež je samým viděním, neboť vidět znamená *mit v odstupu*, a malířství rozšiřuje tento rys na všechny aspekty Bytí, které se musejí nějakým způsobem stát viditelnými, aby se jich malíř mohl zmocnit. Když mladý Berenson v souvislosti s italským malířstvím mluvil o evokaci hmatových hodnot, nemohl se už více zmýlit: malířství neevokuje nic a zejména neevokuje něco, co by se dalo nahmatat. Dělá něco docela jiného, ba skoro pravý opak: malířství propůjčuje

* G. Charbonnier: Le Monologue du peintre, Paříž, 1959, str. 172.

viditelnou existenci tomu, co laické vidění považuje za neviditelné, a ukazuje, že nepotřebujeme žádný „muskulární smysl“ k představě o objemovosti světa. Intenzivní a dravé vidění proniká za „vizuální danosti“ ke tkatě nivu Bytí, jehož diskrétní smyslová poseství jsou jen interpunkcemi nebo cézúrami, a kde bydlí oko tak, jako člověk bydlí ve svém domě.

Zůstaňme ve sféře viditelná v užším a všedním smyslu: jakýkoli malíř *při malování* praktikuje magickou teorii vidění. Je mu třeba připustit, že věci jím procházejí nebo – v souladu s Malebranchovým sarkastickým dilematem – že duch vystupuje z očí a jde na procházku do věcí, protože neustále zaměřuje své vidění na ně. (Nenastane žádná změna, nemaluje-li malíř podle motivu: vždycky maluje jen proto, poněvadž uviděl a poněvadž svět do něho alespoň jednou vepsal šířky viditelná.) Musí zajisté přiznat to, co už řekl jeden filosof, že totiž vidění je zrcadlo nebo koncentrace vesmíru, nebo, jak praví jiný, že *είδος κόσμος* otvírá jím okno na *κόσμος κόσμος* a poslěze, že táž věc je tam v luně světa a tady v luně vidění, táž nebo – chcete-li – podobná věc, ale podle účinné podobnosti, jež je příbuzenstvím, genezí a metamorfózou bytí v jeho vidění. Je to právě sama hora, která se odtamtud nechává vidět malíři, a je to právě ta hora, které se malíř dotazuje svým pohledem.

Co na ní vlastně malíř žádá? Aby odhalila alespoň viditelné rysy, jimiž je utvářena v horu před našima očima. Světlo, osvětlení, stíny, odlesky, barva, všechny tyto objekty výzkumu nejsou zcela reálná jsoucna: mají – jako přeludy – pouze vizuální existenci. Jsou jen na prahu všedního vidění a obecně nejsou viděna. Malířův pohled se jich táže, co podnikají, aby se tu najednou objevilo něco, i tahle věc k sestavení talismanu světa a k tomu, abychom uzřeli viditelný. Ruka namířená k nám v *Noční blídce* (La Ronde de Nuit) je tu opravdu v okamžiku, kdy nám ji její stín na kapitánově těle představuje simultánně z profilu. Při zkrácení dvou ne-souměřitelných pohledů, jež jsou nicméně současné a vedle sebe, je tu prostor, který zaujímá kapitán. V této hře stínů a všech s nimi spjatých polostínů byli všichni muži, mající oči, jednou svědky. Tato hra jim umožnila vidět věci i prostor. Působila však u nich bez nich, skryla se, aby ukázala danou věc. Abychom ji uviděli, nesměli jsme vidět hru. Viditelný v laickém smyslu zapominá na své premisy a spočívá na úplně viditelnosti, již je nutno obnovit, protože uvolní skryté přeludy. Moderní doba, jak známo, osvobodila mnoho jiných fantómů a připojila nejednu hluchou tóninu k oficiální škále našich prostředků, jejichž pomocí vidíme. Veškeré dotazy, které adresujeme malířství, míří však vždycky k oné skryté a horečné genezi věcí v našem těle.

Nejde tedy nikterak o otázku položenou tím, kdo zná, tomu, kdo nezná, tedy o otázku, jakou mohou klást učitelé. Jde o otázku, kterou ten, kdo nezná, klade vidění, jež plně zná, že my nezpůsobujeme to, co se v nás

odchrává. Max Ernst (a surrealismus) oprávněně říká: „Jako je úlohou básníka – od slavného dopisu vidoucího – psát, co mu diktuje to, co se v něm myslí a co se v něm vyslovuje, stejně tak je úlohou malíře vyloupnout a promítnout to, co se v něm vidí.“*

Malíř žije v okouzlení. Má dojem, že jeho nejosobitější činy – jeho gesta i čáry, jichž jedině on je schopen a jež jsou pro jiné lidi zjevním, protože nepocítují tytéž nedostaatky jako on – vyvěrají z věcí samých, jako kresba ceně (Proto tolik malířů tvrdilo, že je věci pozorují. André Marchand – po Klecovi – řekl: „V lese jsem mnohokrát cítil, že to nejsem já, kdo pozoruje les. Některé dny jsem měl pocit, že stromy na mne hledí a ke mně mluví... A já jsem byl mezi nimi a naslouchal jim...“ Myslím, že malíř musí být vesměm proniknut a nikoliv jej chtít proniknout. Očekávám, že budu vnímatě zaplaven a zasypán. Maluji možná proto, abych vytryskl.“**

Čemu se říká inspirace, mělo by být přijímáno do písmene: opravdu existuje vdechování (tj. inspirace) a vydechování Bytí,² existuje dýchání v Bytí, aktivita a pasivita, jež jsou tak nespasno rozlišitelné, že je těžko říci, kdo vidí a kdo je viděn, kdo maluje a kdo je malován. Říká se, že člověk se rodí v tom okamžiku, kdy to, co bylo v lůně matčského těla jen virtuálním viditelnem, se stává naednou viditelnem pro nás i pro sebe samotí Malřovo vidění je nepřetržitým rozením.

V obrazech samých by bylo možno hledat vyjádřenou filosofii vidění a jakousi jeho ikonografii. Není náhodou, že v holandském malřství (a zdaleka nejenom v něm) nalézáme tak často prázdný interiér „zkoumaný“ „kulatým okem zrcadla“***

Tento předlidřský pohled je symbolickým znakem malřova pohledu. Zrcadlový obraz načrtává ve věcech práci vidění mnohem dokonaleji než svědla, stíny a odlesky. Jak tomu bylo u všech ostatních technických předmětů, u nástrojů a u znaků, tak i zrcadlo se vynořilo na otevřeném obvodu vidoucího těla k tělu viděnému. Veškerá technika je „technikou těla“. Je jí proto, že zobrazuje a rozpracovává metafyzickou strukturu naší tělesnosti. Zrcadlo se objevuje, protože jsem vidoucím – viděným, protože existuje reflexivita smyslového a zrcadlo jí tlumočí a zdvojuje. Pomocí zrcadla se můj vnějšek kompletuje a všechno, co bylo mým nejskrytějším tajemstvím, přechází do *tržie*, toho plochého a uzavřeného jsoucna, tušeného již podle mého odrazu ve vodě. Schilderť poznamenává, že při kouře-

* G. Charbonnier, idem, str. 34

** G. Charbonnier, idem, str. 143-145

*** Claudel, Introduction à la peinture hollandaise, Paříž 1935, reed. 1946
† P. Schilder, The Image and appearance of the human body, New York, 1935 reed.

ní dýmky před zrcadlem cítím hladký a horký povrch dřeva nejenom tam, kde jsou položeny mé prsty, nýbrž i v těch vznešených prstech, viditelných jen v hloubi zrcadla. Přelud zrcadla je stále v patách mé tělesnosti a naráz veškeré neviditelné mého těla může obestřít jiná těla, která vidím. Moje tělo může napříště zahrnovat výšece, jež jsem převzal od jiných lidí, jako zase moje substance přechází na jiné lidi. Říkáme pak, že člověk je zrcadlem pro člověka. Pokud jde o zrcadlo, je to nástroj univerzální magie, který mění věci v podívanou a podívanou ve věci, mne mění v druhého a druhého mění ve mne. Malíři často snili o zrcadlech, protože pomocí tohoto „mechanického triku“ – stejně jako pomocí perspektivy* – poznávají proměny vidoucího a viditelného, jež je výměrem naší tělesnosti i jejího poslání. Z toho důvodu malíři velmi často rádi zobrazovali sebe samy, jak malují (a stále v tom nalézají zálibení, pohleďte jen na Matissovy kresby!), přičemž k tomu, co sami viděli, přidávají i to, co viděly věci na malíři, jako by chtěli dosvědčit, že existuje totální nebo absolutní vidění, jemuž nic nezůstane skryto a jež se uzavírá nad samými malíři. Jak pojmenovat a kam ve světě myšlení zařadit tyto skryté operace? A kam situovat kouzelné nápoje a čarovné obrazy, jež připravují? Úsměv již dávno zesnulého monarchy, o němž mluví Sartre v *La Nausée* a který se na dále objevuje a stále znovu obnovuje na povrchu plátina, nevystihneme plně tvrzením, že je tam v obraze nebo v esenci: jakmile pohlednu na plátino, uvidím sám úsměv v plně jeho živosti. Cézanne chtěl namalovat „okamžik světa“ a jeho konkrétní okamžik už dávno minul, avšak Cézanova plátina nám ho neustále předkládá a umělcova hora Sainte-Victoire se vytváří a přetváří po celém světě z jednoho koutu na druhý, sice jinak, ale stejně energicky jako v tvrdé skále nad městem Aix. Esence a existence, imaginárno a reálno, viditelné a neviditelné jsou našimi kategoriemi, jež všechny malřství zamíchává a rozvíjí svůj snový svět tělesných podstat, účinných podob a němých významů.

III

Jak by všechno bylo průzračnější v naší filosofii, kdyby bylo možno zaklínáním vyhnat tyto přízraky a učinit z nich přeludy nebo percepcí bez objektu na okraji jednoznačného světa! Descartes se o to pokusil svou *Dioptrikou*, jež je breviářem myšlení, které už nechce jen vyhledávat viditelné, nýbrž je odhodláno rekonstruovat si je podle vzoru, jaký si o něm vytvořilo. Nebude na škodu připomenout, jaký to byl pokus, i jeho nezdar.

* Robert Delaunay, Du cubisme à l'art abstrait. Cahiers, uveř. Pierrem Francaissem, Paříž, 1957

Žádné starosti s tím, zda Ipět na vidění. Jde o to, poznat, „jak se uskutečňuje“, ale jen v nejnnutnější míře, aby bylo možno v případě potřeby vymyslet nějaké „umělé orgány“*, které je korigují. Předmětem zkoumání není ani tak světlo, jež vidíme, jako spíše světlo, které zvenčí vstupuje do našich očí a ovládá naše vidění. Descartes se tu omezuje na „dvě tři srovnání umožňující pochopit je“ způsobem, který osvětluje jeho známé vlastnosti a dává možnost vyvodit z nich další.** Při takovém posuzování věcí je nejlepší chápat světlo jako dotykovou akci, jako když věci narážejí na slepčovu hůl. Slepčí „vidí rukama“*** říká Descartes. Karteziánským modelem vidění je hmat.

Tento model nás ihned osvobozuje z působení na dálku a z oné všudy-přítomnosti, s níž jsou spjaty všechny těžkosti s viděním (ale i všechny klady). Proč snít o odrazech a o zrcadle? Tato zdvojená ireálna jsou varetou věcí, jsou reálnými účinky, jakým je odraz míče. Odraz se podobá věci samé, protože působí na oči skoro tak, jak by na ně působila věc. Klame oko a navozuje vjem bez předmětu, ale tak, že tím není dotčena naše představa světa. Ve světě nalézáme věc samu a vedle ní druhou věc, jakou je odražený paprsek. Tato druhá věc je s první věcí v určité regulované souvislosti, takže jde o dvě individua, která jsou spolu spojená vnější kauzalitou. Podoba věci a jejího obrazu v zrcadle je jen vnějším pojmenováním a jinak přísluší do sféry myšlení. Nejasný vztah podobnosti je ve věcech jasným vztahem projekce. Kartezián nevidí v zrcadle sebe, nýbrž manekýna, vidí jen „vnějšek“, o němž může oprávněně předpokládat, že ostatní ho vidí obdobně, ale tak, že je pro něho i pro kohokoli jiného zcela bez těla. Jeho „obraz“ v zrcadle je výsledkem mechaniky věci. Poznává-li se v tomto obraze a sledává-li, že se mu „podobá“, je tomu tak proto, poněvadž jeho myšlení utkalo toto pouto, kdežto obraz v zrcadle nemá *od něho nic*.

Neexistuje už síla zobrazení. Ať mědirytina sebezivěji „zobrazuje“ lesy, města, lidi, bitvy či bouře, nikdy se jim nepodobá; je to jen trochu tiskařské černě přenesené semtam na papír. K zobrazení předmětu sotva zachovává tvar věcí, jež zploštuje v jedné rovině a deformuje je nutně tak, že ze čtverce je kosočtverec a z kruhu ovál. Lze říci, že je jejich „obrazem“ jen za podmínky, že se jim „nepodobá“†. Není-li tu podoba, jakým způsobem účinkuje? „Podněcuje naše myšlení“ ke „konceptím“ právě tak, jak je rozněcují znaky a slova, jež „se nikterak nepodobají

* Descartes, Dioptrique, Discours VII, vydán Adam et Tannery, VI, str. 165
** Descartes, Discours I, vyd. cit., str. 83
*** Idem, str. 84

† Idem, IV, str. 112-114

věcem, o nichž vypoovídají“*. Rytina nám dává dostatečné indicie a jednoznačné „prostředky“, abychom si utvořili představu o věci, jež však nepřichází z obrazu, nýbrž vzniká v nás z jeho „podnětu“. Magie intencionalních způsobů, tato starobylá představa účinné podobnosti, vnučené zrcadly a obrazy, ztrácí svůj poslední argument, jestli je veškerá síla obrazu stejná jako moc textu nabízeného naší čtbě bez jakékoli promiskuity vidoucího a viděného. Jsme zproštěni povinností pochopit, jak by malířství těla věci mohlo mít takový účinek, aby je cítila duše, což je nemožný úkol, neboť podobnost malby s věcmi by měla být viděna, takže bychom ve svém mozku museli mít ještě jiné oči, jimiž bychom takovou podobnost mohli postřehnout.** Jakmile jsme si mezi sebe a věci postavili takové bloudící přeludy, pak zůstává celý problém vidění nedotčen. Stejně tak se nepodobají viditelnému světu mědirytiny, jež světlo kreslí v našich očích a odtud v našem mozku. Z věci do očí a z očí do vidění nepřechází o nic víc než z věci do rukou slepce a z jeho rukou do jeho myšlení. Vidění není metamorfózou věcí samých v jejich vizi, není dvojnásobnou věcí jak k velkému světu, tak i k malému soukromému světu. Jedině myšlení dovede přesně dešifrovat znaky obsažené v těle. Podobnost je výsledkem vnímání, nikoli její pružinou. Tím spíše mentální obraz, který nám zpřítomňuje to, co je nepřítomné, není něco jako průsek k jádru Bytí: jde vždycky o myšlení optické o tělesné znaky, tentokrát nedostačující, jímž nechává vzkazovat více, než samy znamenají. Ze snového světa analogie nezůstává tedy vůbec nic...

U těchto proslulých analýz nás upoutává fakt, že oztřejmují, jak každá teorie malířství je metafyzická. Descartes nevěnoval mnoho místa malířství a vývozovat dalekosáhlé konsekvence ze dvou stránek o mědirytinách by bylo možno považovat za přehnané. Nicméně fakt, že mluví o malířství jen tak mimochodem, je příznačný: malířství není pro Descarta ústřední operací, jež napomáhá vymezit náš přístup k bytí, nýbrž je to způsob nebo varianta právoplatně definovaná rozumovou mohutností a evidencí. Z toho mála, co o tom říká, vyplývá tato volba, ale pozornější studium malířství by navodilo jinou filosofii. Je jisté pozoruhodné, že mluví-li Descartes o „obrazech“, považuje za typickou kresbu. Uvidíme, že celé malířství je přítomné v každém svém výrazovém prostředku: v každé čáře a kresbě jsou už obsaženy všechny budoucí opo-važlivosti. Descartovi se však na mědirytinách líbí právě to, že uchovávají formu předmětů nebo nám alespoň o ní nabízejí dostatečné znaky. Mědirytiny nám poskytují představu předmětu podle jeho vnějšíku nebo podle

* Idem, str. 112-114

** Idem, VI, str. 190

jeho pláště. Kdyby se však byl Descartes zamyslel nad jiným a mnohem hlubším přístupem k věcem, jaký nám skýtají druhotné kvality, zejména barva, kdyby si byl položil otázku, proč není mezi nimi a opravdovými vlastnostmi věcí regulovaný nebo projektivní vztah, ačkoli jejich poselství nicméně chápeme, pak by se octl před problémem universalit a přístupové cesty k věcem bez konceptu a byl by nucen pátrat po tom, proč nesmělý šepot barev nám dovede prezentovat věci, lesy, bouře a posléze svět, ba snad i začlenit perspektivu jako specifický případ širší ontologické mohutnosti. Rozumí se tu však samo sebou, že barva je ozdobou, kolorováním, že veškerá síla malby závisí na síle kresby a síla kresby je závislá na regulovaném vztahu mezi kresbou a prostorem o sobě, jak to učí perspektivní projekce. Proslulé Pascalovo slovo o frivolitě malířství, která nás přitahuje k obrazům, jejichž originál by se nás nedotkl, je slovo descartovské. Pro Descarta je to evidentní doklad toho, že je možno malovat jen existující věci, že v náplni jejich existence je rozprostraněné bytí a že kresba umožňuje malířství tím, že dovede zobrazit rozlehlost. Malířství není tedy nic jiného než umělý výtvor, který předkládá našim očím projekci podobnou projekci, jakou by věci vepsaly a vepisují v každodenní perspektivě, a umožňuje nám vidět opravdový předmět v životě v nepřítomnosti opravdového předmětu a hlavně nám umožňuje vidět prostor i tam, kde není.* Obraz je plošná věc, která nám uměle zprostředkuje to, co bychom viděli v přítomnosti „věcí rozestavených na různých úrovních“, neboť nám podle výšky a šířky dává dostatečnou rozeznávací diakritická znamení rozměru, jež mu chybějí. Hloubka je *třetím rozměrem* odvozeným ze dvou ostatních dimenzí.

Zastavme se u tohoto rozměru, vyplatí se to. Má v sobě něco paradoxního: vidím předměty, které se vzájemně kryjí, takže je nevidím, protože jsou za sebou. Vidím hloubku, ač není viditelná, neboť se počítá od našeho těla k věcem a my jsme připoutáni k tělu. Tato záhada je však falešnou záhadou, ve skutečnosti nic takového nevidím, nebo vidím-li přece, pak jde o zcela jinou šířku. Na čáře spojující mé oči s obzorem zakrývá první rovina navždy ostatní a zdá-li se mi, že bočně vidím stupňovitě rozestavené předměty, je tomu tak, protože se docela nezakrývají, takže vidím jeden vně druhého v závislosti na šířce, jež má svou důležitost. Nacházíme se vždycky buď na této straně hloubky nebo za ní. Věci nikdy nejsou jedna za druhou. Prostupování a skrytost nejsou u věcí

* Soustava prostředků, jež nám umožňuje vidět, je předmětem vědy. Proč bychom tedy nemohli metodicky vyprodukovat dokonalé obrazy světa, univerzální malířství osvobozené z osobního umění a jež by nás jako univerzální jazyk zbavilo všech zmatených vztahů, jimiž jsou přeplněny existující jazyky?

rysem jejich výměru a vyjadřují jen mou nepochopitelnou solidaritu s jednou z nich, s mým tělem. Cokoli je na věcech pozitivního, je vždycky v mých myšlenkách, které si vytvářím, a nikoli v atributech věcí samých. Víím přece, že by v tomto okamžiku jiný člověk někde jinde – nebo ještě lépe: Bůh, který je všudypřítomný – mohl proniknout do jejich skrytě a uvidět je rozvinutě, bez záhybů. oC nazýváám hloubkou, není nic, nebo je to moje účast na Bytí bez jakéhokoli omezení a především účast na prostorovém jsoucnu vně jakéhokoli stanoviska. Věci zasahují jedny do druhých jediné proto, že *každá je vně druhé*. Jako doklad lze uvést, že hledím-li na obraz, mohu vidět hloubku, ačkoli, jak každý uzná, žádnou hloubku nemá a jen pro mne vytváří iluzi určité iluze... Obraz je jsoucno o dvou rozměrech, které mi nabízí, abych uviděl další rozměr. Je to děravé jsoucno, jak říkali renesanční myslitelé, je to okno... Okno se však konec konců otvírá jen na *partes extra partes*, na výšku a šířku, jež jsou viditelné jediné z jiného úhlu. Okno se otvírá na absolutní pozitivitu Bytí.

Právě tento prostor bez skrytí, který je v každém svém bodě tím, čím je a ničím mňm ani víc, právě tato identita Bytí umožňuje analýzu mědirytin. Prostor je o sobě, je to typické o sobě, jehož definitorským rysem je být o sobě. Každý bod prostoru existuje, každý jeho bod je myšlen tam, kde je, jeden tady, druhý tamhle, takže prostor dává evidentní odpověď na otázku „kde“. Orientace, polarita a zahalení jsou odvozené fenomény spjaté s mou přítomností. Prostor však tkví absolutně v sobě, všude je jednoznačný, homogenní a jeho rozměry jsou – jak vyplývá ze samé definice – pochopitelně zaměnitelné.

Jako všechny klasické ontologie, tak i tato Descartova povyšuje určité vlastnosti jsoucna na strukturu Bytí. V tom je pravdivá i falešná, mohli bychom říci, obrátíme-li Leibnizova slova: pravdivá je v tom, co popírá, a falešná v tom, co tvrdí. Descartův prostor je pravdivý proti myšlení spoutanému empiricismem a neosmělujícimu se konstruovat. Bylo třeba napřed zidealizovat prostor a koncipovat dokonale, jasné, homogenní a dobře manipulovatelné jsoucno, nad nímž se může vznášet myšlení bez jakéhokoli hlediska, a celé je zachytit třemi pravouhlými osami. Jednou však přijde den, kdy se zjistí, že tato konstrukce má své meze, a kdy se pochopí, že prostor nemá rozměry, ani víc ani mňm, že to není živočich se čtyřmi nebo dvěma tlapkami, že různé metriky odečítají rozměry z rozměrovosti, z dimenzionality, jež je polymorfním Bytím, které ospravedlňuje odečtené rozměry, aniž je některým plně vyjádřeno. Descartes měl pravdu v tom, že osvobodil prostor. Mýlil se však v tom, že z prostoru vytvořil pozitivní jsoucno a povýšil ho nad jakékoli stanovisko, nad jakoukoli skrytost, nad jakoukoli hloubku a bez jakékoli opravdové tloň

Učinil dobře, že se inspiroval perspektivními technikami renesance, které podněcovaly malířství, aby svobodně experimentovalo s hloubkou a zobrazovalo Bytí vůbec. Tyto renesanční techniky se však mylily v tom, když se začaly vydávat za dovršení výzkumu a dějin malířství a chtěly založit exaktní a neomylné malířství. Panofsky ukázal na příkladu renezančních lidí*, jak jejich entuziasmus byl spjat s neupřímností. Teoretické se pokoušeli zapomenout na sférické zorné pole starých mistrů, na jejich úhlovou perspektivu, spojující zdánlivou velikost nikoli se vzdáleností, nýbrž s úhlem, pod nímž vidíme předmět.

Takové perspektivě říkali opovržlivě *perspektiva naturalis* nebo *communis* na rozdíl od *perspektiva artificialis*, jež je zásadně schopna vybudovat exaktní konstrukci. Tito teoretikové chtěli posílit svůj mýtus dokonce i tím, že podrobili čistce samého Euklida a z jeho překladů vynechávali VIII. teorém, s nímž si nevěděli rady. Malíři však věděli ze zkušenosti, že žádná perspektivní technika není exaktním řešením, že neexistuje taková projekce daného světa, která by přihlížela ke všem hlediskům a mohla by se stát fundamentálním zákonem malířství, a že lineární perspektiva není zdaleka konečným cílem, nýbrž naopak otvírá malířství mnoho cest: s italskými malíři otvírá cestu k zobrazení předmětu, avšak s malíři ze Severu otvírá cestu k zobrazení různých prostorů – *Hochraum*, *Nabraum* a *Schägram*... Rovinná projekce nepodněcuje proto vždycky naše myšlení k nalezení pravé formy věcí, jak se domníval Descartes. Překročili-li se jistý stupeň deformace, odkazuje právě naopak na naše stanovisko. Pokud jde o věci, unikají do dálky, kterou nepřekročí žádná myšlenka. Nějaká věc v prostoru se vymyká našim pokusům s ptáčí perspektivou. Pravda je taková, že žádný dosavadní výrazový prostředek neřeší problémy malířství a netransformuje je v techniku, protože žádná symbolická forma nepůsobí nikdy jako podnět: všude tam, kde se projevil její vliv, byla to souhra s kontextem díla a nikoli jen účinek šálivých prostředků. *Stilmoment* neznamená nikdy dispens od *Wermoment*** . Řeč malířství není řečí, kterou by „vytvořila Příroda“: je třeba ji vytvářet a přetvářet. Renesanční perspektiva není „neomylným“ fortem, ale jen zvláštním případem, datem a momentem v poetické informaci o světě, který nadále existuje i nezávisle na ní.

Descartes by však nebyl Descartes, kdyby pomýšlel na *eliminování* záhady vidění. Neexistuje žádné vidění bez myšlení. *Nestačí* však jen myslet, abychom viděli: vidění je podmiňené myšlením, vznikající tehdy,

když se „příležitostně“ v těle něco děje a jím je „podněcováno“ k myšlení. Vidění nečiní volbu mezi být a nebýt, ani se nerozhoduje mezi tím, aby myslelo to či ono. Ve svém srdci nese tuto tíži a závislost, jež k němu nemůže proniknout odnikud zvnějšku. Abychom uviděli to či ono, musí nastat v těle jisté děje, jež jsou „zakotveny v přírodě“. Myšlenka vidění probíhá podle programu a zákonitosti, jež si sama nedala, neboť nemá vlastní premisy, není zcela přítomným a plně aktuálním myšlením, protože v jeho ohnisku je tajemství pasivity. Jde o tuto situaci: cokoli říkáme a myslíme o vidění, činí z něho myšlenku. Chceme-li například pochopit, jak vidíme polohu předmětů, nezbyvá nám nic jiného než předpokládat, že duše, jež ví, kde jsou části jejího těla, dokáže „odtud přenést pozornost“ na všechny body prostoru v prodloužení údů.* Jde však zase jen o „model“ události. Jak může vědět o prostoru svého těla, který rozšiřuje k všem, jak může znát prvotní *zde*, z něhož vyplynou všechna *tam*? Prostor těla není leciakým kouskem rozlehlosti, ale je stanovištěm těla, jež duše nazývá „svým“ a v němž bydlí. Tělo, jež duše oživuje, není pro ni obyčejným předmětem mezi jinými objekty a nečerpá z něho veškerý zbytek prostoru jako zahrnutou premisi. Duše myslí v závislosti na těle, nikoli podle sebe, a v přirozeném paktu, který spojuje duši s tělem, je určen i prostor, vnější distance.

Jestliže oko má takovou přizpůsobivost a schopnost konvergence, že duše vnímá vnější distanci, pak myšlení, vyvozující sekundární vztahy z primárních, je jakoby myšlení od nepamětna vepsané do naší niterné skladby: ..A to se nám obvykle přihází, aniž na to myslíme, jako když nějakou věc hněteme rukou a přizpůsobujeme ji tloušťce a podobě těla, jehož prostřednictvím ji cítíme, aniž je k tomu třeba, abychom mysleli na jeho pohyby.** Tělo je pro duši jejím rodným prostorem a matricí pro jakýkoli jiný existující prostor. Vidění se tedy zdvojuje: existuje vidění, o němž uvažuje, o němž mohou přemýšlet jen jako o myšlence, o inspekci ducha, soudu, čehbě znaků. Existuje však i vidění, jež se realizuje a jež jako honorární nebo ustavená myšlenka je zavaleno svým tělem, takže o takovém vidění lze si učinit představu jen při jeho výkonu; toto vidění zavádí mezi prostor a myšlení autonomní řád sloučeniny duše a těla. Záhada vidění není tím odstraněna, nýbrž byla jen přesunuta z „myšlení o vidění“ na „vidění“ in actu.

Toto faktické vidění, jež se vztahuje k nějaké „věci“, nevyvrací však Descartovu filosofii. Poněvadž je myšlenkou spjatou s určitým tělem, nemůže již svým výměrem být opravdovou myšlenkou. Takové vidění

* Descartes, op. cit., VI, str. 135

** Descartes, „Discours“, VI, str. 137

* E. Panofsky, Die Perspektive als symbolische Form, uvef. ve Vorträge der Bibliothek Warburg, IV (1924-1925)

** E. Panofsky „Die Perspektive ...“

Ize praktikovat, uskutečňovat a propůjčovat mu existenci, můžeme-li se tak vyjádřit, avšak nemůžeme z něho vyvodit nic, o čem by se mohlo říci, že je pravdivé. Chceme-li si pod ním za každou cenu myslet nějakou věc, jak už o to usilovala královna Alžběta, nezbyvá než se vrátit k Aristotelovi a ke scholastikům a pojímat myšlení jako něco tělesného. Nejde tu o koncepci, ale o jediný způsob, jak rozumově formulovat spouzení duše a těla. Ve skutečnosti je však absurdní předkládat čistému rozumu směr složenou z rozumového myšlení a z těla. Takové domnělé myšlenky jsou symbolickými znaky „běžného života“, nástroje hovořící o jednotě a oprávněné jen tehdy, když je nepovažujeme za myšlení. Jsou to indicie určitého řádu existence – existujícího člověka, existujícího světa – o němž nejsme povinni uvažovat.

Nevyznačuje na naši mapě Bytí žádnou *terra incognita* a ncomezuje dosah našich myšlenek, neboť tento řád i dosah našeho myšlení jsou založeny na Pravdě, jež ho zalévá temnotou, jako nás světlem. Až sem je nutno proniknout, chceme-li u Descarta nalézt něco, co by se dalo nazvat metafyzikou hloubky. Vždyť my nejsme účastní zrodu této Pravdy a bytí Boha je pro nás propastí... Úzkost je rychle překonána: Descartes považuje za marné jak sondovat tuto propast, tak činit předmětům reflexe prostor duše a hloubku viditelná. Naše pozice je taková, že nemáme kvalifikace, abychom mohli řešit tato témata. V tom tkví tajemství karteziánské rovnováhy: metafyzika, poskytující nám rozhodné důvody, abychom již nedělali metafyziku, propůjčuje platnost našim očividným nejistotám tím, že je omezuje, a navrhuje myšlení, aniž je drásá.

Tajemství se ztratilo a, jak se zdá, ztratilo se navždy: nalezneme-li rovnováhu mezi vědou a filosofií, mezi svými modely a neproniknutelným bytím, bude to muset být nová rovnováha. Naše věda odmítla jak odúvodnění, tak i omezení, která její síře uložil Descartes. Naše věda už netvrdí, že své modely, jež vynalézá, dedukuje z atributů Boha. „Ztech- nizované“ myšlení je plošné a už není zdvojoováno hloubkou světa a hloubkou nesondovatelného Boha. Věda upouští od metafyzické okliky, kterou se Descartes nicméně jednou za život pustil, a za své východisko používá jeho dosaženého cíle. Operativní myšlení pod názvem psychologie uplatňuje nárok na doménu kontaktu se sebou samým a se jsooucím světem, kterou Descartes rezervoval slepé, ale nevyvětlitelné zkušenosti. Je hluboce nepřátelské vůči filosofii jako myšlení o kontaktu, ale její smysl pochopí v důsledku krajní přezíravosti, až uvede do hry nejrůznější druhy pojmů, jež pro Descarta byly plodem zmateného myšlení – kvalitu, skalární strukturu, solidaritu pozorovatele a pozorovaného předmětu – a najednou si uvědomí, že o všech těchto jsooucích není možno mluvit sumárně jako o *constructa*. Filosofie se zatím udržuje právě svou opozicí proti takovému

myšlení a svým úsilím proniknout do dimenze složeniny z duše a těla, z existujícího světa a propastného Bytí, k němuž Descartes otevřel, ale ihned zabouchl bránu. Naše věda a naše filosofie jsou dvěma věrnými a nevěrnými pokračovateli kartezianismu, dvěma monstry zrozenými z jeho odrůzených částí.

Naší filosofii nezbyvalo nic jiného, než aby provedla průzkum aktuálního světa. *Jsmo* reálnou složeninou z duše a těla a musí proto o ní existovat myšlení: tomuto vědění o pozici nebo situaci vědčí právě Descartes za to, co o tom říká nebo co několikrát říká o přítomnosti těla „proti duši“, nebo o přítomnosti vnějšího světa „na špičce“ našich rukou. Tělo tu není prostředkem vidění a hmatu, nýbrž jejich deponitářem. Naše orgány nejsou zdaleka nástroji, nýbrž naopak naše nástroje jsou sestavenými orgány. Prostor už není prostorem, o němž mluví *Dioptrika*, síť vztahů mezi předměty, jakou by viděl třetí svědek mého vidění nebo geometr, který ji rekonstruuje z ptací perspektivy, nýbrž je to prostor, začínající u mne samého jako nulového východiska či nulového stupně prostorovosti. Nevidím prostor v jeho vnějším obalu, ale prožívám ho zvnitřku, neboť jsem do něho ponořen. Koneckonců svět je kolem nás, nikoli před námi. Světlo je opět vykládáno jako působení na dálku, actio in distans, takže už není omezeno na působení dotykové, jak by je mohli pojímat ti, co do věci nevidí. Vidění se znovu ujímá své fundamentální schopnosti vyjevovat a ukazovat víc, než je samo. A poněvadž se nám říká, že stačí trochu tiskatské černi, abychom uviděli lesy a bouři, je nutno, aby i vidění mělo své imaginárno. Jeho transcendence už není delegována na ducha některého čtenáře, který dešifruje nárazy světla – věci na mozek a který by to ostatně dělal i tehdy, kdyby nikdy nepřebýval v těle. Nejde již o to, mluvit o prostoru a o světle, nýbrž je třeba nechat promlouvat prostor a světlo, jež jsou tu. Je to otázka bez konce, protože vidění, na něž se obrací, je samo o sobě rovněž otázkou. Věškerá zkoumání, která už byla považována za uzavřená, se otvírají znovu. Co je hloubka, co je světlo? *7: 7007* – co jsou nikoli pro ducha, který se od-poutává od těla, nýbrž pro takového ducha, o němž řekl Descartes, že tělem prostupuje, a posléze nejen pro ducha, ale pro oboje, ducha i tělo, neboť námi pronikají a spojují nás?

Taková filosofie, jež ještě čeká na své vybudování, ožívuje však malíře v okamžiku, kdy jeho vidění se převléčuje v gesto, kdy „myslí malbou,“ jak říká Cézanne, nikoli však tehdy, když malíř vyjadřuje své mínění o světě.

IV

Každé moderní dějiny malířství a jeho úsilí vymanit se z iluzionismu a získat vlastní dimenze mají metafyzický význam. Prokázat to nemůže být otázkou. Nikoli z důvodů vyplývajících z omezené objektivitě v dějinách a z nevyhnutelné plurality jejich interpretací, znemožňujících spojit určitou filosofii s určitou událostí: metafyzika, jakou máme na mysli, není soubor odloučených idejí, který bychom chtěli ospravedlnit empirickým ověřením. Vždyť v tkanívu kontingence nalézáme strukturu události, osobitou sílu scénáře, jež nevyklučují mnohost interpretací, ba jsou hlubokým důvodem jejich plurality a vytvářejí z události trvalé téma historického života, takže mají nárok na filosofický statut. Všecko to, co bylo možno říci o Francouzské revoluci a co o ní kdy bude řečeno, bylo už v ní obsaženo a je od samého začátku obsaženo v té vlně, která se zdvihla na pozadí dílčích faktů s pěnou minulosti a hřebenem budoucna. Při každém ostřejším pohledu, zkoumajícím, jak se *zdvihla*, vznikají a budou v jistém smyslu i nadále vznikat nové interpretace dějinných událostí. Pokud jde o historii uměleckých děl, pak alespoň u opravdu velkých děl je jim dodatečně přiznáván smysl, který je vyvozován z nich samých. Dílo samo otvírá pole, z něhož se jeví v jiném světle, takže dílo samo prochází metamorfózou a stává se svým pokračováním. Nové interpretace bez konce, jichž je umělecké dílo *oprávněně* schopno, mění je jen v sebe samo. Nalezne-li však historik pod zřetelným obsahem ještě doatečný a hlubší smysl, pak textura, jež dílu připravovala dlouhou budoucnost, onen aktivní způsob bytí, ona možnost, kterou historik odhaluje v uměleckém díle, jako by v něm našel monogram, zakládají filosofickou meditaci. Taková práce však vyžaduje důkladnou obezřetnost s dějinami. K jejímu uskutečnění nám chybí jak kompetence, tak i místo. Poněvadž však působivost nebo vytváření uměleckých děl prostě vybočují z jakéhokoli pozitivního vztahu kauzality nebo filiac, je snad vhodné, aby laik, nechávaje promlouvat své vzpomínky na některé obrazy a knihy, vyjádřil svůj názor, jak malířství ovlivňuje jeho filosofická zamyšlení a budí pocit, že ve vztazích člověka a Bytí je hluboký nesoulad a změna, jež bijí do očí již při hrubém srovnání klasického myšlení s výzkumy moderního malířství. Jde o kousek historie kontaktu, která možná nevybočuje z hranic jediné osoby, ale přesto vděčí za vše styku s druhými . . .

„Já si myslím, že Cézanne hledal hloubku po celý život,“ říká Giacometti.* Robert Delaunay má za to, že „hloubka je novou inspirací.“** Celá čtyři století poté, co renesance přinesla své „řešení“, a tři století po Descartovi zůstává hloubka stále novou a uplatňuje nárok, aby byla

* G. Charbonnier „Le monologue du peintre“, str. 176, Paříž, 1959

** R. Delaunay „Du cubisme à l'art abstrait“, str. 109

hledána nikoli jen „jednou v životě“, nýbrž po celý život. Nemůže tu jít o interval bez mystéria, který bych mohl zahlédnout z letadla mezi některými blízkými a vzdálenými stromky. Ani nestačí eskamotáž věcí, vzájemně se kryjících, jak mi to zobrazuje perspektivní kresba. Oba tyto pohledy jsou velmi explicitní a nepodněcují k žádné otázce. Záhadou je však to, co je mezi věcmi, jejich pouto: vidím věci každou na svém místě právě proto, že jedna zatemňuje druhou a před mýma očima rivalizují právě proto, že každá je na svém místě. Je to jejich exteriorita, poznána v jejich zárodku a v jejich vzájemné závislosti uvnitř jejich autonomie. O takto chápané hloubce již nelze říci, že je to „třetí rozměr“. Kdyby byla nějakou dimenzí, byla by to spíše první dimenze: přesně vymezené tvary a roviny existují jen tehdy, když přesně stanovíme, v jaké vzdálenosti ode mne se nalézají jejich rozličné části. První rozměr, který obsahuje další rozměry, není však dimenzí alespoň v obvyklém smyslu *určitého vztahu*, na jehož základě konáme měření. Takto chápaná hloubka je spíše zkušenostní zážitek reversibility rozměrů, globální „lokalita“, kde všecko je dáno najednou a odkud jsou abstrahovány výška, šířka a distance, krátce je to zážitek objemovosti, kterou vyjadřujeme jediným slůvkem, když říkáme, že nějaká věc je tu. Hledá-li Cézanne hloubku, chce najít planoucí Bytí a nalézá je ve všech modalitách prostoru a pochopitelně i ve tvaru. Cézanne už ví dobře to, co bude opakovat kubismus: vnější forma, obal, je jen něco podružného, odvozeného, co nedokáže způsobit, aby určitá věc dostala tvar, a je tedy nutno rozbit skořápku prostoru, rozbit misku na ovoce – a místo toho malovat, copak? Krychle, koule a kužely, jak jednou řekl? Čisté tvary, jež mají trvalost toho, co lze vymezit zákonem vnitřní konstrukce, a jež všechny dohromady náčrtem nebo řezem věci tento zákon mezi sebou vyjevují jako nějakou tvář mezi rákosím? Znamenalo by to klást stálost Bytí na jednu stranu a jeho rozmanitost na stranu druhou. Cézanne už s tím měl nějakou zkušenost ve svém středním období. Zaměřil se na to, co je stále, na prostor, ale zjistil, že v tomto prostoru – v krabici nebo nádrži přespříliš rozměrné pro věci – začínají věci měnit barvu proti barvě, začínají modulovat v nestálosti.* Je proto třeba hledat prostor a obsah současně. Prohlídat se generalizuje a nejde již jen o otázku distance, linie a formy, nýbrž i o problém barvy.

Barva je „místem, kde se náš mozek a vesmír opět setkávají“, řekl svým obdivuhodným jazykem umělec Bytí, a Klee** s oblibou tato slova citoval. Má zásluhu, že je nutno rozbit formu – podívanou. Nejde tedy

* P. Novotný, „Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive“, Vídeň, 1938

** W. Grohmann, „Paul Klee“, franc. překlad, Paříž, 1954, str. 147

o barvy, o „přelud barev přírody“^{**} nýbrž jde o rozměr barvy, o takovou dimenzi, která sama od sebe a pro sebe samu vytváří identity, rozdíly, texturu, látkovost, prostě něco... Rozhodně však neexistuje nějaký recept viditelná a není jím ani jediné barva, ani jen prostor. Návrat k barvě se však zasloužil o to, že nás přivádí o něco blíž k „jádro věci“^{***}. Toto jádro je však za barevným obalem i za prostorovým obalem. *Portrait Valliera* se vyznačuje střídáním barevných i bílých ploch a barvy tu mají tvořit a vymezit obecnější bytost než jen žlutou, zelenou nebo modrou postavu. Tak je tomu v akvarelech posledních let, kde prostor, považovaný za něco zcela zřejmého, u čeho je zbytečné klást přinejmenším otázku *kde*, vyznačuje kolem na žádném místě neurčitelných rovin jako „vstavení průzračných ploch“, jako „vlnitý pohyb barevných ploch, jež se překrývají, vysunují a ustupují.“^{****}

Jak je vidět, nejde již o to, abychom k dvěma rozměrům plátna připojili ještě jeden rozměr a vyvolali iluzi nebo vjem bez předmětu tak, že se co nejdokonalěji podobá empirickému pohledu. Nevíme, odkud vyklíčí a na podstavci se posadí hloubka obrazu (jakož i namalovaná výška a šířka). Malířova vize už není pohledem upřeným *navenek*, jen „fyzikálně optickým“^{****} vztahem ke světu. Svět už není před malířem jako představa, nýbrž spíše malíř sám se rodí ve věcech jako koncentrace viditelná, jež si uvědomilo sebe sama, takže obraz se nakonec nevztahuje k ničemu mezi empirickými věcmi, pokud jde zprvu o obraz „autofigurativní“. Nezobrazuje nějakou věc, ale je „zobrazením ničeho“[†] roztrhává „kůži věcí“^{††} aby ukázal, jak se věci stávají věcmi a svět světem. Apollinaire říkal, že v básni jsou věty, jež jak se zdá, nebyly *vytvořeny*, nýbrž jako by se samy *formovaly*. Henri Michaux zase napsal, že Klecovy barvy jako by se někdy rodily zvolna na plátně, jako by vyzářovaly z prapůvodního pozadí a „vydechovaly na správném místě“^{†††} jako patina nebo plíseň. Umění není konstrukce, šalba nebo důmyslný vztah k určitému prostoru a vnějšímu světu. Umění je vpravdě „nearticulovaným výkřikem“, jaký vydával Hermés Trismégistes, který „se zdál hlasem světla“. A jakmile umění už tu je, probouzí v obyčejném vidění dřímající mohutnosti a tajemství preexistence. Vidím-li skrze vrstvu vody dlaždičky na dně bazénu, nevidím je navzdory vodě a odrazům světla,

* R. Delaunay, Op. cit., str. 118

** P. Klec, „Journal“, fr. překl. P. Klossowski, Paříž, 1959

*** Georg Schmidt, „Les Aquarelles de Cézanne“, str. 21

**** P. Klec, op. cit.

† Ch. P. Bru, „Esthétique de l'Abstraction“, Paříž, 1959, str. 86, 99

†† Henri Michaux, „Aventures des Lignes“

††† Henri Michaux, ibid

nýbrž je vidím právě skrze ně a jimi. Kdyby tu nebylo vínověk a pruhů slunečního světla, kdybych viděl geometrii dlaždiček bez tohoto plectiva, pak bych je přestal vidět tak, jak jsou a kde jsou, totiž: dále než kterékoli identické místo. O vodě samé, o vodní mohutnosti, o sirupovitém a chvějivém živlu nemohu říci, že by byl v prostoru: není sice jinde, ale není ani v bazénu. Voda v něm přebývá a zhmotňuje se v něm, ale ne naplňuje ho jako obsah. Zvednu-li oči k cloně cypřišů se síťovým rozehraných reflexů, nemohu popřít, že voda ji rovněž navštěvuje nebo alespoň na ni posílá svou účinnou a živoucí esenci. Toto vnitřní oživení a vyzářování viditelná právě hledá malíř a říká, že hledá hloubku, prostor a barvu.

Zamyslíme-li se nad tím, udiví nás fakt, že dobrý malíř často udělá i dobrou kresbu nebo dobrou sochu. Poněvadž ani výrazové prostředky, ani gesta nejsou srovnatelná, je to svědectvím toho, že existuje soustava ekvivalencí, Logos linií, světél, barev, reliéfů a hmot, že existuje bezpojmová představa univerzálního Bytí. Moderní malířství neusilovalo ani tak o volbu mezi linií a barvou, ba ani mezi tvarováním věcí a vytvářením znaků, jako spíše o znásobení soustav ekvivalencí, o rozbití jejich přílnavosti k obalu věcí, což může vést k požadavku vytvořit nové matematické nebo nové výrazové prostředky, ale často dochází jen k přezkoušením a novému využití již dříve existujících prostředků. Existovalo například pojetí linie jako pozitivního atributu a vlastnosti předmětu o sobě. Obrys jablka nebo mez zoraného pole a louky jsou ve světě chápány jako přetomné, vytečkované, takže tužka nebo štětec mohou jen po nich přejít. Taková linie je však popírána celým moderním malířstvím a pravděpodobně vůbec veškerým malířstvím, neboť Vinci ve svém *Pojednání o malířství* chce „odhalit v každém předmětu... zvláštní způsob, jakým celou jeho rozlohou probíhá určitá zakřivená čára, jež je jakoby jeho tvořivou osou“. * Ravaissou i Bergson postřehli, že je tu něco významného, ale nepokusili se dešifrovat bez zbytku toto proroctví, Bergson hledá „individuální vinití“ jen u živých bytostí a jen velmi bázně naznačuje, že vlnitá čára „není-možná-žádnou čarou, již by bylo lze vidět na tváři“, že „se nenalézá spíše tu než tam“ a vzdor tomu „je klíčem všeho“. ** Bergson došel na práh úchvatného objevu, známého již malířům, že neexistují viditelné linie o sobě, že ani obrys jablka, ani mez polem a loukou není ani tu, ani tam, že jsou vždycky před nebo za bodem, který pozorujeme, že jsou vždycky za tím nebo mezi tím, nač upíráme pohled, že jsou naznačovány, zahrnovány a dokonce velmi pánovitě vyžadovány věcmi, ale nejsou věcmi

* Ravaissou, jak ho cituje Bergson v „La Vie et l'Oeuvre de Ravaissou“, uvěř. v „La Pensée et le Mouvant“, Paříž, 1934

** H. Bergson, ibid., str. 264 až 265

samými. Mělo se za to, že opisují jablko nebo louku, avšak jablko nebo louka „se formují“ samy od sebe a sestupují do viditelná, jako kdyby přicházely z prostorového zázvěti... Popírání všední linie nikterak však nevyklučuje jakoukoli čáru v malířství, jak se snad domnívali impresionisté. Jde toliko o to ji osvodit a nechat oživit její konstituující moc. Není proto žádný rozpor v tom, že ji vidíme, jak se znovu objevuje a triumfuje u malířů, jakými byli Klee nebo Matisse, kteří víc než kdokoli jiní věřili v barvu. Neboť napříště už bude mítí platnost Kleeovo pojetí, že linie ne napodobuje viditelné, nýbrž „činí viditelným“, protože zobrazuje zdroj věci. Možná, že před Kleeem ještě nikdo „nenechal čáru snít“. Každé načrtnuté linie zavádí a vytváří určitou úroveň nebo modus lineární, určitý způsob, jakým čára má existovat a stát se čarou, „prohíhat jako čára“. ** Ve vztahu k ní dostane každý ohyb, který bude následovat, dia-kritickou hodnotu, bude to vztah linie k sobě samé a bude vytvářet dobro-družství, příběh a smysl linie podle toho, zda se odchyluje víc nebo méně, rychleji či pomaleji a ostřeji či subtilněji. Putuje-li linie prostorem, uhlo-dává všední prostor i *partes extra partes* a zvláštním způsobem se rozvíjí prostorem, který vytváří jak prostornost věci, tak i prostornost jabloně nebo člověka. Jenomže k zobrazení tvůrčí osy některého člověka by ma-líř, jak říká Klee, „musel načrtnout celou síťovinu čar tak propletených, že už by se nedalo mluvit o opravdu elementárním zpodobení“. *** A tak se malíř buď rozhodne, jak učinil Klee, držet se přísně zásady geneze vi-ditelná, fundamentálního, nepřímého nebo – abychom použili Kleeova výrazu – absolutního malířství, kde *název* má za úkol svým prozaickým jménem označovat takto vytvořené jsoucno, aby malba mohla působit čistěji jako malba; nebo naopak se domnívá, že může do jedinečné linie – jako Matisse do svých kreseb – vložit jak všední popis jsoucna, tak i skrytou operaci, vytvářející jeho měkkost či setrvačnost i sílu, aby z něho vznikl *akt, tvář nebo květina*. Mezi oběma postupy není velký rozdíl. Klee namaloval způsobem maximálně figurativními a v důsledku své „*exalt-nosti*“ působí neuvěřitelně, obudně a zcela fantomaticky. A Matissovy ženy (jen si vzpomějte na sarkasmy současníků) nebyly bezprostředně že-nami, těmi se staly; Matisse sám nás naučil vidět jejich obrysy nikoli „fy-zikálně optickým“ způsobem, nýbrž jako nervatury, jako osy systému tě-lečné aktivity a pasivity. Ať už je linie figurativní nebo není, nikdy a v žádném případě není imitací věci, ani není věcí. Je to určité narušení rovnováhy na lhostejném a nectném bílém papíře, je to jakási díra vy-

* H. Michaux, idem

** H. Michaux, idem

*** W. Grohmann, „Klee“, op. cit., str. 192

hloubená do plnosti jsoucna, je to určitá konstituující prázdnota, jež je nositelkou tak zvané pozitivní věci, jak nevyvratně dosvědčují Mooreovy sochy. Linie už není objevení se jsoucna v prázdnotě pozadí, jak tomu bylo v klasické geometrii. Linie je, jako v moderních geometriích, omeze-ním, odloučením a modulací předchozí prostorovosti.

Vytvářením latentní linie získalo malířství pohyb vibrací nebo vyzářo-váním, bez jakéhokoliv přemisťování. Je to nutné, poněvadž malířství, jak se praví, je uměním prostoru, je uskutečňováno na plátně nebo na papíře a nemá prostředky k vytváření pohybu. Nehybné plátno mohlo by však navodit představu změny místa jako stopa letavice na mé stnici mi může vsugerovat průlet, tedy pohyb, který v ní není obsažen. Obraz by působil na mé oči přibližně stejně jako reálné pohyby, které dodávají série okamžitých pohledů vhodné promísených s nestálými postoji, mířícími vpřed, ale nedovršenými (jde-li o živoucí bytost). Divák by z takové stopy čel vnějškové změny místa. V této souvislosti je možno pochopit plný význam proslulé Rodínovy poznámky: mžikové pohledy a nestabil-ní postoje znehybňují pohyb, jak to vidíme na tolika snímcích, na nichž sportovec je navždy zachycen ve ztuhlé nehybnosti. Nerozmrzne, ani kdy-bychom snímky zmnohonásobili. Mareyovy fotografie, kubistické analýzy a Duchampova *Nevěsta* se nehýbou a představují jen zeno novské snění o pohybu. Vidíme ztuhlé tělo jako brnění, jež rozehrává svá kloubová spojení, je tu a tam jako něco magického, avšak *nepohybuje se* odsud tam. Film poskytuje představu pohybu, *avšak jakým způsobem?* Tak, jak se má obvykle za to, že vytváří otisky změny místa u nejmenších vzdáleností? Lze se domnívat, že tomu tak není, neboť při zpomalení je vidět tělo plo-voucí mezi předměty, jako řasa, ale tak, že *se nepohybuje*. Rodin* říká, že představu pohybu vytváří obraz, na němž paže, nohy, trup a hlava jsou zachyceny v různých okamžicích a který tedy zpodobuje tělo v postoji, jaký v žádném okamžiku nemělo, vytvářeje mezi jednotlivými částmi fiktivní spoje a přechody, jako kdyby tato konfrontace nesoučasných kom-ponent dovedla, ba jediné byla s to v bronzu nebo na plátně vyvolat pohyb a trvání. Zdatilé momentky pohybu jsou jediné ty, jež se přibližují takovému paradoxnímu uspořádání, kdy například kráčející člověk byl zachycen právě v okamžiku, když se oběma chodidly dotýkal země; v ta-kovém okamžiku lze skoro mluvit o časové všudypřítomnosti těla, která způsobuje, že člověk *kráčí* prostorem. Obraz umožňuje vidět pohyb po-mocí svého vnitřního nesouladu. Poloha každého údu právě tím, co je na ní neslučitelného s polohou ostatních údů, je podle logiky těla časována jinak, ale poněvadž všechny složky těla zůstávají viditelně sjednoceny

* Rodin, „L'art, entretiens réunis par Paul Gsell“, Paříž, 1911

v jediný celek, vidíme, že tělo kráčí proudem času, trváním. Pohyb těla je něco, o čem se napřed rozhoduje v jakémsi virtuálním ohnisku, jež je mezi hlavou, trupem, nohama a rukama, a co pak vyrazí jako změna místa. Proč, pohlédneme-li na snímek koně vyfotografovaného v plném pohybu v okamžiku, kdy se nedotýká země a má nohy skoro ohnuté pod sebou, proč se nám zdá, že skáče na místě? A proč naopak Géricaultovi koně na plátně běží, i když jsou zobrazeni takovým držením těla, jaké cválající kůň nikdy nemá? Je tomu tak, protože *Epsomské derby* zobrazuje koně tak, že vidím záběr těla na zemi, a podle logiky těla a světa, který znám, považují takové záběry zachycené v prostoru rovněž za záběry učiněné v čase. Rodin o tom přinesl hlubokou myšlenku: „Pravdu má umělec a lže fotograf, protože čas se ve skutečnosti nezastavuje.“* Fotografie ponechává otevřené okamžiky, jež tok času ihned uzavírá, a nicí překřování, přesahování a „metamorfózu“ času, které malířství naopak zviditelňuje; vždyť koně mají v sobě schopnost „opouštět jedno místo a běžet dál“, protože mají nohu v každém okamžiku.** Malířství nehledá vnějšek pohybu, nýbrž jeho skryté šifry. Jsou ještě subtilnější než ty, o nichž mluví Rodin, podle něhož každé tělo, dokonce i tělo světa vyznačuje ze sebe sama. Poněvadž však malířství se neustále pohybuje ve smyslové sféře, není nikdy vně času, ať se podle záliby jednotlivých epoch nebo škol zabývá více očividným pohybem nebo tím, co je monumentální.

Nyní snad lépe pochopíme, co vlastně značí slůvko „vidět“. Vidění není určitou modalitou myšlení nebo přítomnosti u sebe sama, nýbrž je to prostředek, jenž je mi dán, abych pomocí něho byl u sebe sama nepřítomen, abych byl zvnitřku svědkem štěpení Bytí, po jehož dokonání se já teprve uzavírám v sebe.

Malíři už odjakživa o tom věděli, Vinci*** se dovolává „malířské vědy“, která se nevyjadřuje slovy (a tím méně čísly), nýbrž uměleckými díly, existujícími ve viditelné věci přirozené. Prostřednictvím těchto uměleckých děl pak „komunikuje se všemi generacemi světa“. Tato mlčenlivá věda vychází z oka a je určena oku. Rilke – v souvislosti s Rodinem – o ní řekne, že vkládá do díla formy neotevřených, „nerozpečetěných“*** věcí. Oko je nutno chápat jako „okno duše“. „Oko . . . odhalující nám krásu světa, dovedeme-li bedlivě pozorovat, je něco tak úžasného, že každý, kdo by se smířil s jeho ztrátou, by se zbavil možnosti poznat všechna díla přírody, neboť pohled na ně udržuje duši ve spokojenosti i v žaláři těla, protože oči jí zprostředkují nekonečnou rozmanitost

* Idem, str. 86. Rodin používá slova „metamorfóza“

** Henri Michaux, op. cit.

*** Cituje Robert Delaunay, op. cit., str. 179

**** Rilke, „Auguste Rodin“, Paříž, 1928, str. 150

stvoření. Ztrátou očí bychom opustili duši v jejím temném žaláři, kde mizí jakákoli naděje znovu spatřit slunce, světlo světa. „Oko záračně odhaluje duši to, co není duše, zpřístupňuje jí blaženou doménu věcí i s jejich bohem-sluncem. Stoupence kartezianismu se může domnívat, že existující svět není viditelný, že jediné světlo pochází z ducha a že jakékoli vidění se uskutečňuje v Bohu. Malíř se vzpoují proti názoru, že náš přístup ke světu je iluzorní nebo jen nepřímý, že to, co vidíme, není pravý svět, že duch má co činit jen se svými myšlenkami nebo s jiným duchem. Přijímá mýtus oken duše, se všemi jeho těžkostmi: ncdá se nic dělat, ale to, co nemá konkrétního stanovité, jako duše, musí být podrobena tělům a přirodě. Je nutno brát do písmene všecko, o čem nás poučuje vidění, vždyť pomocí něho se dotykáme slunce i hvězd a jsme současně všude, stejně blízko u dálek i u blízkých věcí. Naše schopnost představovat si, že jsme jinde – jsem v Petrohradě ve své posteli, v Paříži, mé oči vidí slunko“** – nebo svobodně zalétat tam, kde existují reálné bytosti, se rovněž opírá o vidění a používá prostředků vypůjčených z něho. Jediné vidění nás poučuje o tom, že rozdílné, „vnější“ a vůči sobě zcela cizí bytosti jsou nicméně absolutně *pospolité*. Je to záhada současnosti, „simultaneity“, se kterou psychologové zacházejí jako dítě s výbušninou. Robert Delaunay říká stručně: „Železnice je obrazem následnosti, jež se blíží této paralele: paritě kolejnic“**.

Jde o kolejnici, jež se sbíhají, ale nekongrují, jež se sbíhají, ale tak, že zůstávají stále ve stejné vzdálenosti od sebe. Je to jako se světem, který podle mé perspektivy je nezávislý na mně, který je sice pro mne, ale tak, aby byl beze mne, aby byl světem.“ Cokoli vizuálního“*** mi dává a jediné mi dává přítomnost toho, co nejsem já sám, co je prostě a plně dáno. Je tomu tak proto, že vizuálně – jako textura – je konkrétní univerzálního viditelná, jediného Prostoru, který rozlučuje a sjednocuje, který nese jakoukoli kohezi (dokonce i soudržnost minulosti a budoucnosti, protože by neexistovala, kdyby oboje nebylo částí téhož Prostoru). Každá viditelná věc i každý existující jedinec vystupují i jako dimenze, neboť se dávají jako výsledek plného projevu Bytí. Chceme tím posléze říci, že příznačným rysem viditelná je, že má vrstvu neviditelná v přísném slova smyslu, kterou zpřítomňuje jako určitou nepřítomnost. Impresionisté, naši protinožci ze věčerejška, měli ve své době plnou pravdu, když přebývali v podrostu a v houšti každodenní podívané. U nás je to jiné a naše srdce bije proto, aby nás dovedlo do hloubek . . . Jejich podivnosti . . . se stanou skutečnými . . . Mění se v realitu, protože se už neomezují na restituci

* Robert Delaunay, op. cit., str. 115, 110

** Robert Delaunay, op. cit., str. 115, 110

*** Robert Delaunay, op. cit., str. 115, 110

viditelná v rozličné intenzitě, nýbrž přidávají ještě část neviditelná, zhlédnutého vskrytu.* Existují nejen frontální vlastnosti viditelná, to, co vnika do oka čelně, nýbrž existuje i to, co přichází do oka zespoda, skrytá hloubka postojů, kdy se tělo musí zvednout, aby vidělo, a posléze existuje i to, co do očí přichází shora, jak je tomu u všech jevů při letu, plavání a pohybu, kdy vidění je účastno volných výkonů nezávisle na původní tíži.** Viděním se malíř dotýká obou krajních konců. V neprobádané hloubi viditelná se cosi pohnulo a rozsvítilo, zaplavuje malířovo tělo. Všecko, co nyní maluje, je odpovědí na tento podnět a jeho ruka „je jen nástrojem vzdálené vůle“. Vidění je setkání všech aspektů Bytí, jako na křižovatce. „Některý oheň je jako kdyby žil a probouzel se; postupuje vohdícem, dosáhne podpěry, zaplaví ji a vzněcující jiskřenkou uzavře kruh, který měl načrtnout: vrátí se k oku a za ně.“*** V tomto okruhu nikde není poruchy a je nemožné říci, že tady končí příroda a začíná člověk nebo výraz. Je to jen němé Bytí, které samo od sebe vyjevuje svůj vlastní smysl. Dilema zobrazování či nezobrazování je proto špatně položenou otázkou. Je pravda, že žádný hrozen nebyl nikdy tím, čím je i v nejfigurativnější malbě, ale je zároven pravda, aniž v tom je nějaký rozpor, i to, že žádný – ani abstraktní – obraz se nemůže vyhnout Bytí a že Caravaggiův hrozen je skutečným hroznem.† Tato precese toho, co je, před tím, co vidíme, a umožňujeme vidět, precese toho, co vidíme a umožňujeme vidět před tím, co je, je vidění samo. A kdybychom chtěli vyjádřit ontologický smysl malířství, nemusili bychom ani mnoho pozmčňovat umčlovova slova, která Klee napsal v sedmatřiceti letech a jež jsou vyryta na jeho náhrobku: „V imanenci jsem nepostižitelný...“††

V.

Hloubka, barva, tvar, linie, pohyb, obrys a fyziognomie jsou větveví Bytí, z nichž každá může představovat celou korunu, takže v malířství není odloučených „problémů“, ani opravdu protikladných cest, ani dílčích „řešení“, ani pokroku v důsledku akumulace, ani volby bez návratu. Někdy není vyloučeno, že malíř se znovu vrátí k tém symbolickým znakům, jež jednou odsunul, ovšem tak, že je nechá promlouvat jinak: Rouaultovy obrysy nejsou proto Ingresovými obrysy, světo – „stará milénka“, jak

* Klee, „Conférence d'Éna“, 1924, podle W. Grohmann, op. cit., str. 365

** Klee „Wege des Naturstudiums“, 1923, podle G. di San Lazzaro „Klee“

*** Klee, cit. podle W. Grohmann, op. cit., str. 99

† A. Bernejoftroy „Le Dorsier Caravage“, Paříž, 1959, a Michel Butor „La Corbeille de l'Ambrôisienne“, N. R. F., 1960

†† Klee „Journal“, op. cit.

říká Georges Limbour, „jejíž půvaby ztratily počátkem našeho století svěžest“* – bylo zprvu malíři reality vypuzeno, ale nakonec se u Duffeta znovu objevuje jako určitá textura hmoty. Takovým návratům nelze nikdy zabránit. Dochází proto i ke konvergencím a shodám, jež bychom nejméně očekávali: Rodin má fragmenty, jež připomínají sochy Germainy Richierové a podobají se jim z toho důvodu, že *oba byli sochaři* a proto spjatí s jediným a tímž p'etivem Bytí. V tom tkví i důvod, proč žádný výboj není dovršený. „Pracuje-li“ malíř na některém svém oblíbeném problému, ať už jde o aksamit nebo vlnu, je-li opravdovým malířem, rozbíjí nevědomky daná fakta všech ostatních malířů. Malířův výzkum je vždycky totální, i když vypadá, že je jen dílčí. V okamžiku, kdy si právě osvojil určitou dovednost, zpozoruje, že rozevřel novou oblast, v níž vše, co již dříve dokázal vyjádřit, musí být řečeno znovu a jinak. Co tedy našel, ještě nemá a musí to nadále hledat, neboť náleží volá po dalším pátrání. Myšlenka univerzálního malířství, jeho totalizace a dovršené realizace, je proto beze smyslu. Přetrvá-li svět ještě milióny let, zůstane pro malíře, zbudou-li jací, stále světem k malování a skončí, aniž byl dovršen. Panofsky ukazuje, že „problémý“ malířství, jež magnetizují jeho dějiny, jsou často řešeny jakoby nahodile, nikoli v linii výzkumů, které zprvu takové problémy vyslovily, nýbrž naopak tehdy, když se malíři octli ve slepé uličce, když se zdálo, že na ně pozapomněli a nechali se upoutat jinými otázkami: tehdy uprostřed plného rozptýlení jiným směrem najednou znovu nalézají své staré problémy a překonají překážku. Tato skrytá historičita, razící si cestu labyrintem oklikami, přechody, pokračováním a náhlými porvyvy, nikterak však neznamená, že by malíř nevěděl, co chce; avšak to, co chce, je velmi vzdáleno od cílu a prostředků, a z výšky ovládá vskeru naši *užitčnou* aktivitu.

Jsme tak silně okouzleni klasicou představou intelektuální přímčre-
nosti, že mlčenlivá „myšlenka“ malířství na nás působí často dojmem
marného víření významů nebo dojmem ochromené či zruďné řeči. Odpo-
víme-li, že žádná myšlenka se neodpoutá docela od svého nositele, že
jedinou výsadou výmluvného myšlení je, že svého nositele učinilo ovlá-
datelným, že ani literární a filosofické útvary, ani díla malířská nejsou
definitivními výboji hromadčnými v trvalém trezoru, že dokonce i věda
se učí poznávat oblast „fundamentálna“ zalidněnou hutnými, otevřenými
a rozdrásanými bytostmi, o nichž ani „estetické informace“ kybernetiků,
ani matematicko-fyzikální „operační skupiny“ nedovedou vyčerpávčícím
způsobem pojednat, a posléze, že nejsme nikdy s to sestavit objektivní
bilanci, ani se zamýšlet nad pokrokem o sobč, protože vskeré lidské

* G. Limbour „Tableau bon levain à vous de cuire la pâte; l'art brut de Jean Du-
buffet“, Paříž, 1953

dějiny jsou v jistém smyslu stacionární, – cožpak, zvolá rozum, jak zvolal Lamiel, *existe-t-elle*? Je nejvyšší funkcí rozumu zjišťovat takový posuv půdy pod našima nohama a stav nepřetržitě ohromení vyjadřovat otázkou, přeshlapování v kruhu říkat výzkum a to, co nikdy není dovršeno okázale nazývat Bytím?

Toto zklamání je však zklamáním falešného imaginárního, požadujícího pozitivitu, jež by přesně naplnila jeho prázdnotu. Je to lítost vzešlá z toho, že není vším. Taková lítost není však ani zcela zdůvodněná. Jestliže totiž ani v malířství, ani v jiných oblastech nedovedeme sestavit hierarchii civilizací a mluvit o pokroku, není tomu tak proto, že by nás nějaký osud udržoval v postupu vpřed, nýbrž důvod je spíše v tom, že první ze všech maleb pronikla v určitém smyslu až k samé dělení budoucna. Jakkoli žádný obraz nedovrší malířství a jakkoli žádné dílo není nikdy absolutně dokonalé, přesto každý umělecký výtvar pozměňuje, přeměňuje, osvětluje, prohlubuje, stvrzuje, rozněcuje, znovu nebo poprvé vytváří všechna ostatní díla. Fakt, že umělecká díla nejsou nikdy dovršená a definitivní, neznamená jen, že jsou pomíjívá jako všechny věci, nýbrž i to, že skoro celý svůj život mají před sebou.

Cézannovo pochybování

Mnoho vynikajících knih napsaných od počátku našeho století vyjádřilo revoltu bezprostředního života proti rozumu. Každý autor vyslovil po svém názor, že žádný rozumový kompromis v oblasti morálky, politiky, ba i umění nic neznamená proti horoucnosti okamžiku, třpytu individualního života a „zamyšlení nad neznámým“.

Důvěrný rozhovor člověka se svou jedinečnou vůlí není – jak je nutno věřit – na dlouho únosný. Proto jedni z těch revolučních přijali bez výhrad disciplínu komunistickou, druzí zase ukázněnost věřících ve zjevené náboženství. Ti nejvěrnější své mladosti praktikují ve svém životě obě zmíněná hlediska. Jako občané, manželé, milenci nebo otcové se chovají podle pravidel dosti konservativního rozumu. Jejich revolta se lokalizovala na literaturu nebo poezii, jež se pro ně rázem změnila v náboženství.

Je nezakrytou pravdou, že nahá revolta není upřímná. Jakmile začneme o něco usilovat nebo brát jiné lidi za svědky, nebo-li jakmile žijeme, předpokládáme, že svět je ve své podstatě v souladu sám se sebou a že druzí jsou v souzvuku s námi. Rodíme se v rozumu podobně jak se rodíme v řeči. Jenomže rozum, k němuž dojdeme, by neměl být tím rozumem, který jsme s takovým hlomozem opustili. Bylo by si přát, aby se na zkušenost ne-rozumu jen tak lehce nezapomnělo. Bylo by záhodno vytvořit novou ideu rozumu.

Čteme-li román či báseň nebo vidíme obraz či film, jež stojí za to, víme, že tu došlo ke kontaktu s něčím, že bylo něčeho dosaženo pro lidi a dílo začíná vyzářovat nepřetržité poselství... Smysl díla není však možno formulovat ani pro umělce, ani pro publikum jinak než dílem samým. Avšak ani myšlenka, která dílo vytvořila, ani myšlenka, jež je přijímá, není dokonale vládkyní sebe sama. Cézanne je výmluvným příkladem rizika, s jakým se uskutečňuje výraz a komunikace. Jako kdybychom kráčeli v husté mlze a nikdo nedovede říci, zda naše kroky ve-