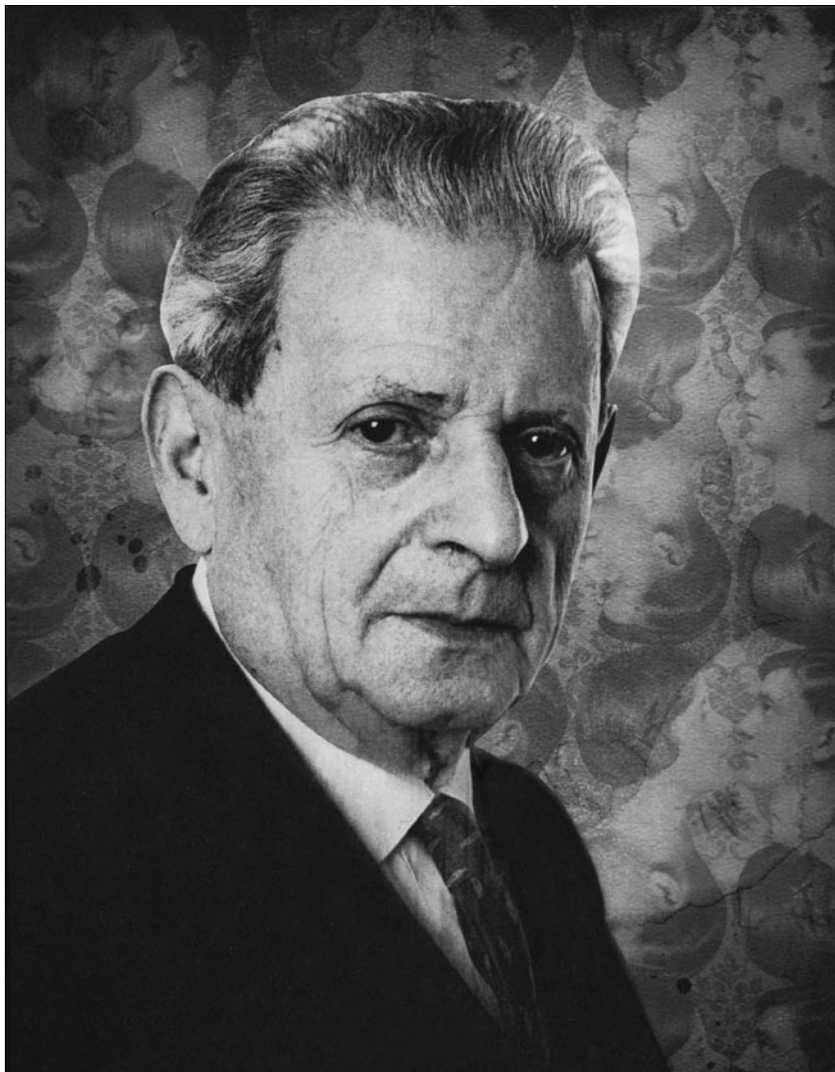

Ohlédnutí za 20. stoletím



Emmanuel Levinas
30. 12. 1905 – 25. 12. 1995

Realita a její stín¹

Emmanuel Levinas —

Zde předkládaná studie nabízí pozoruhodný popis předlidského prostoru před časem a životem, jakým je prostor umění a literatury. Jestliže autor zprošťuje umění a literaturu starosti dát výraz lidské zkušenosti, je to proto, že umění se podle něj klade před skutečným světem a že umělec jako umělec ještě není člověkem. Respektuje-li netečnost umělcova svědomí, odmítá ji nazývat velkorysostí a v jeho respektu se skrývá opovržení. Pravda je vyhrazena filosofii a jednání.

Je třeba přiznat, že v tom spočívá obecný problém. I když literaturu vřadíme zpět mezi významné činnosti člověka, i když ji budeme vnímat jako promluvu či otázku, kterou se autor obrací na své publikum, ve skutečnosti tu zůstává spisovatelova samota, zůstává v literárním a uměleckém výrazu zpochybnění sebe sama, snivá nálada, která činí ze spisovatele špatného bojovníka a často také, jak se říká, člověka bez charakteru.

V tomto ohledu byly Sartrovy myšlenky o angažovanosti literatury prozkoumány pouze napůl. Nikdo nedal tolik vyniknout obtížím literárního sdělení, které hrozí každým okamžikem vrátit spisovatele jeho samotě. L'Imaginaire už popisovalo obraz jako magické chování: vědomí se snaží fascinovat samo sebe, vyvolat nenahraditelně nepřítomnou věc prostřednictvím jejího vzhledu, stylu, jejích odložených šatů. Znamenalo to definovat umění jako zvláštní pokus navodit pseudopřítomnost světa pouhou silou metafory bez prostředků objektivního poznání. Sartre nedávno ukázal, že obraz neoznačuje po způsobu prózy a že spojuje mysl, aniž by procházel pojmem. Jinde podotýká, že básník hledá ve slovech „označující půdu“, kterou nesou ještě pod úrovní pojmu, jemuž slova obyčejně slouží k označování. A konečně protože „ta nejsušší próza obsahuje stále trochu poezie“, protože „žádný prozaik, i ten nejjasnější, nerozumí úplně všemu, co chce říct“ (Situations II, s. 87), nachází se vyjadřování ve svém celku v nesnadné situaci: akt označování, v němž jde o komunikaci jednoho člověka s ostatními lidmi, o dovolávání se jedné svobody ostatních svobod a který, aby se plně realizoval, nedisponuje žádným dokonalým Inteligibilním světem, zajisté sdružuje svobody, z nichž každá je v jedinečné situaci, a musí tvořit ze všech

1 Přeloženo z francouzského originálu: La réalité et son ombre. *Les Temps Modernes*, 4, 1948, Nr. 38, s. 771-789. © Les Temps modernes. Translation © Miloš Ševčík a kol. Pozn. red.

kousků své prostředky komunikace a dát vyvstat významům v samotné hmotě světa.

Ať už jsou zkratka obtíže literárního vyjádření jakékoli, nikdy neopravňují spisovatele k tomu, aby zamaskoval svůj nezdar jako výhru, aby se uchýlil, jak říká M. Blanchot, do „malého pekla literárního nekonečna“, aby se odvrátil od zkušenosti, kterou pro něj představuje styk se světem, s přiznaným či tajným tématem všeho toho, co říká. Emmanuel Levinas opět zavádí do filosofické kritiky starost o navrácení umění pravdě, o navázání vztahu mezi „nezávazným“ myšlením a druhým, mezi hrou umění a vážností života. Sartre je optimističtější a domnívá se, že umění a literatura se mohou zachránit samy, jestliže se znovu rozpoznají jako živá řeč či význam, a že svoboda umění má spojence v každém člověku. Nebo chcete-li, Sartre je pesimističtější a nedomnívá se, že by obtíže spojené s jednáním či filosofickým vyjádřením měly být menší než ty týkající se literatury a umění, ani se nedomnívá, že by měly být jiné povahy. Pro jednoho i pro druhého platí, že umělcovo vědomí musí být zachráněno před sebou samým, a my si se vši úctou přejeme, aby zde E. Levinas přispěl k jeho probuzení.

Umění a kritika

Jako dogma se všeobecně uznává, že funkce umění spočívá ve vyjádření a že umělecký výraz je založen na poznání. Umělec – dokonce i malíř či hudebník – mluví. Říká nevýslovně. Dílo prodlužuje a překračuje všední vnímání. To, co všední vnímání trivializuje a mijí, umělecké dílo – ve shodě s metafyzickou intuicí – uchopuje v jeho neredukovatelné podstatě. Tam, kde se běžný jazyk vzdává, báseň nebo malba mluví. Umělecké dílo je reálnější než realita, a svědčí tedy o důstojnosti umělecké obraznosti, která se sama staví jako znalost absolutna. Ačkoliv byl realismus znevážen jako estetický kánon, udržuje si veškerou svoji prestiž. Ve skutečnosti je popírán pouze ve jménu vyššího realismu. Surrealismus je superlativ.

Také kritika vyznává toto dogma. Vstupuje do umělcovy hry se vši vážností vědy. V uměleckých dílech studuje psychologii, charakter, prostředí a krajiny. Jako by byl předmět v estetické události skrze mikroskop nebo teleskop umělecké vize vystaven zvědavosti badatele. V porovnání s nesnadností umění se však zdá, že kritika vede parazitickou existenci. Hloubka reality, nedosažitelná pro pojmové porozumění, se stává kořistí kritiky. Anebo kritika sama nahrazuje umění. Neznamená interpretovat Mallarmého zrazovat ho? Neznamená věrně ho interpretovat potlačovat ho? Říci jasně to, co on říká temně, znamená ukázat prázdnotu jeho temné řeči.

Kritika jako vymezená funkce literárního života, kritika odborná a profesionální, kritika v podobě rubriky v novinách či v časopise nebo jako kniha,

se jistě může zdát podezřelá a bezdůvodná. Její zdroj se však nachází v duši posluchače, diváka, čtenáře; kritika existuje dokonce i jako způsob chování publika. Publikum, nespokojené s tím, že je pohlceno v estetickém požitku, cítí neodolatelnou potřebu mluvit. To, že tu může být publikem něco řečeno, když už umělec odmítá o díle říci cokoliv kromě díla samého, to, že není možné kontemplovat mlčky, ospravedlňuje kritika. Lze jej definovat jako člověka, který má ještě co říci, i když už bylo řečeno vše, který může o díle říci něco jiného než toto dílo samotné.

Můžeme se tedy ptát, zda umělec skutečně zná a mluví. V předmluvě a manifestu to jistě dělá, ale tehdy je on sám součástí publika. Kdyby umění nebylo původně ani jazykem, ani poznáním, kdyby se tedy nacházelo mimo „bytí ve světě“, které je koextenzivní s pravdou, byla by kritika rehabilitována. Kritika by znamenala zásah rozumu, který je nutný pro integraci nelidskosti a zvrácenosti umění do lidského života a ducha.

Tendence uchopit estetický fenomén v literatuře, kde řeč poskytuje umělci materiál, snad vysvětluje soudobé dogma o poznání skrze umění. Nebere me vždy ohled na samu přeměnu, kterou řeč v literatuře podstupuje. Umění jako řeč, umění jako poznání s sebou potom přináší problém angažovaného umění, který je problémem angažované literatury. Podceňujeme úplnost, nesmazatelnou pečeť umělecké produkce, díky které zůstává umělecké dílo esenciálně bez závazku, onen vrcholný moment, kdy se štětec naposled dotkne plátna, kdy už nelze žádné slovo v textu přidat ani odebrat, moment, díky kterému je každé dílo klasické. Tato úplnost se liší od jednoduchého přerušení, které omezuje jazyk a výtvořiny přírody či průmyslu. Přesto se můžeme ptát, zda bychom neměli rozpoznat umělecký element v díle řemeslníka, v každém lidském díle, obchodním a diplomatickém, vždy, když toto dílo navíc ke svému dokonalému přizpůsobení účelu přidává svědectví o svém souladu s jistým osudem, který je vnější běhu věcí, který toto dílo situuje mimo svět jako navždy uplynulou minulost ruin, jako neuchopitelnou zvláštnost exotického. Umělec ustává, protože dílo odmítá přijmout cokoli navíc, jeví se jako saturované. Dílo je úplně *navzdory* společenským nebo materiálním příčinám, které ho přerušují. Dílo se nenabízí jako začátek dialogu.

Tato úplnost nutně neospravedlňuje akademickou estetiku umění pro umění. Tato formule je falešná, pokud umísťuje umění *nad* realitu a nepřiznává mu žádného pána, je nemorální, pokud osvobozuje umělce od jeho povinností jakožto člověka a zajišťuje mu domýšlivou a povrchní ušlechtilost. Dílo by ovšem nebylo umělecké, jestliže by nemělo tuto formální strukturu úplnosti, jestliže by nebylo alespoň tímto způsobem bez závazku. Musíme porozumět hodnotě tohoto vyvázání se, a především jeho významu. Znamená vyvázat se ze světa vždy jít *za*, k oblasti platónských idejí a k věčnému, kte-

ré se tyčí nad světem? Neměli bychom mluvit o vyvázání se *před*, o přerušení času díky pohybu, který vede před čas, do jeho „mezer“?

Jít za znamená být ve spojení s idejemi, rozumět. Nespočívá funkce umění v nerozumění? Neposkytuje temnota umění jeho vlastní živel a úplnost *sui generis*, cizí dialektice a životu idejí? Řekli bychom pak, že umělec zná a vyjadřuje samotnou temnotu reálného? To však vede k obecnější otázce, které se celá tato diskuze podřizuje: v čem spočívá *ne-pravda* bytí? Má být vždy definována pomocí porovnání s pravdou jako to, co zůstalo po *porozumění*? Není styk s temným jako naprosto nezávislá ontologická událost popisem kategorií, které jsou neredukovatelné na kategorie poznání? Rádi bychom ukázali tuto událost v umění. Umění nezná zvláštní typ reality; je v kontrastu s poznáním. Je samotnou událostí ztemnění, příchodem noci, invazí stínu. Řečeno jazykem teologie, který nám umožní vymezit, jakkoli hrubě, tyto myšlenky pomocí porovnání s obvyklými koncepcemi: umění nenáleží do řádu zjevení. Nenáleží ostatně ani do řádu tvoření, které se pohybuje přesně opačným směrem.

Obrazné, smyslové, hudební

Nezákladnější postup umění spočívá v nahrazení objektu jeho obrazem. Obrazem, a nikoli pojmem. Pojem je *uchopený*, inteligibilní objekt. Už činností udržujeme živý vztah s reálným objektem, chápeme se ho, pojmáme ho. Obraz neutralizuje tento reálný vztah, toto prvotní pojmání činem. Slavná bezzájmovost umělecké vize, u které končí současná estetická analýza, znamená především slepotu vůči pojmům.

Umělcova bezzájmovost si však sotva zaslouží své jméno. Vylučuje totiž svobodu, kterou pojem bezzájmovosti zahrnuje. Přesněji řečeno, vylučuje také zotročení, které předpokládá svobodu. Na rozdíl od vědeckého poznání a pravdy obraz neplodí *pojetí* – nezahrnuje Heideggerovo „nechat-být“, „Sein-lassen“, ve kterém se objektivita přeměňuje v moc. Obraz je daleko spíše znamením vlády nad námi než naší iniciativy, je znamením zásadní pasivity. Říká se, že umělec posedlý inspirací naslouchá múze. Obraz je hudební. Je pasivitou bezprostředně viditelnou v magii, ve zpěvu, hudbě a poezii. Výjimečná struktura estetické existence přináší tento neobvyklý termín magie, který nám dovolí upřesnit a konkretizovat již trochu opotřebený pojem pasivity.

Idea rytmu, které se tak často dovolává umělecká kritika, i když jen jako sugestivní a všeobjímající vágní představy, označuje daleko spíše než vnitřní zákon poetického řádu způsob, jak na nás tento řád působí. Od reality se oddělují uzavřené celky, jejichž prvky se navzájem vyžadují jako slabiky verše, avšak jedině tak, že se nám vnucují. *Vnucují se nám však, aniž bychom*

je *brali na sebe*. Či spíše náš souhlas s nimi se obrací v naši participaci. Nezáleží na tom, jestli ony vstupují do nás, nebo my do nich. Rytmus představuje jedinečnou situaci, ve které už nelze mluvit o souhlasu, převzetí, iniciativě či svobodě – protože subjekt je rytmem uchvácen a unášen. Tvoří součást své vlastní reprezentace, a to ani ne tak *navzdory sobě*, neboť v rytmu už není žádné *já*, ale jako přechod od *já* k anonymitě. To je okouzlení a zařikávání poezie nebo hudby. Způsob bytí, na který se nevztahuje ani forma vědomí, protože *já* je zde zbaveno své výsady něco brát na sebe, své moci, ani forma nevědomí, protože celá situace i všechny její artikulace jsou, v jakési temné jasnosti, *přítomné*. Bdělý sen. Ani zvyky, ani reflexy, ani instinkty v této průzračnosti nemají místo. Charakteristický automatismus pochodu a tance za zvuků hudby je způsobem bytí, kde nic není nevědomé, ale kde se vědomí, ochromené ve své svobodě, oddává hře, kterou je naprosto pohlceno. Poslouchat hudbu znamená v jistém smyslu zdržet se tance či pochodování. Pohyb ani gesta nejsou důležité. V souvislosti s obrazem by bylo správnější mluvit o zájmu než mluvit o bezzájmovosti. Obraz je zajímavý ve smyslu zbaveném vši užitečnosti, „interesující“ v etymologickém smyslu bytí *mezi* věcmi, které by přesto měly mít jen postavení objektů. Bytí „mezi věcmi“ se liší od heideggerovského „bytí ve světě“, ustavuje patos imaginárního světa snu: subjekt je mezi věcmi nikoli jen pro svou hustotu bytí, která vyžaduje pouze nějaké „zde“, nějaké „někde“ a která si zachovává svou svobodu; je mezi věcmi jako věc, jako součást představení, vnější sobě samému. Nejde ale o vnějškovost těla, protože bolest *já-účinkujícího* pociťuje *já-divák*, a to nikoli prostřednictvím soucitu. Vlastně se jedná o exterioritu vnitřního. Je překvapivé, že se fenomenologická analýza nikdy nepokusila využít tento základní paradox rytmu a snu, který popisuje oblast nacházející se mimo vědomí a nevědomí, na jejíž roli ve všech extatických ritech poukázala etnografie; je překvapivé, že jsme zůstali u metafor „ideomotorických“ fenoménů a u studia prodlužování počitků do jednání. Termíny rytmu a hudebnosti zde budeme používat s vědomím tohoto převrácení moci v participaci.

Musíme je oddělit od jednotlivých druhů akustických umění, kde si je jedinečně dokážeme představit, a vztáhnout je zpět k obecné estetické kategorii. Rytmus má jisté své privilegované místo v hudbě, neboť hudebníkův element uskutečňuje čistou dekonceptualizaci reality. Zvuk je kvalitou nejvíce oddělenou od předmětu. Vztah zvuku k substanci, ze které emanuje, se do jeho kvality nevpisuje. Zaznívá neosobně. Dokonce i jeho témbř, stopa po jeho příslušnosti k objektu, se rozpouští v kvalitě zvuku a neuchovává si strukturu vztahu. Proto při poslechu neuchopujeme „něco“, ale jsme bez pojmů: hudebnost přísluší zvuku přirozeně. A opravdu, mezi všemi třídami obrazů, které rozlišuje tradiční psychologie, se obraz zvuku podobá reálnému zvuku nejví-

ce. Zdůrazňovat hudebnost každého obrazu znamená spatřovat v něm jeho oddělenost od objektu, jeho nezávislost na kategorii substance, kterou analyzy našich příruček přičítají čistému počítku, ještě nepřeměněnému ve vjem – počítku jako adjektivu, který pro empirickou psychologii zůstává limitním případem, čistě hypotetickou daností.

Vše probíhá, jako by se počíteč, oprostěný od veškerého pojmání, onen slavný introspekci nezachytitelný počíteč, zjevoval společně s obrazem. Počíteč není pozůstatkem po vnímání, ale má funkci sobě vlastní: uplatňovat moc, kterou nad námi má obraz – funkci rytmu. Bytí-ve-světě, jak se tomu dnes říká, znamená existenci s pojmy. Smyslovost se klade jako oddělená ontologická událost, ale uskutečňuje se pouze imaginací.

Jestliže umění spočívá v nahrazení bytí obrazem, pak je estetický element, s ohledem na jeho etymologii, počítkem. Celek našeho světa, s jeho elementárními i rozumově zpracovanými danostmi, se nás může hudebně dotknout, může se stát obrazem. Proto se klasické umění lpící na předmětech – všechny ty malby a sochy, které „něco“ reprezentují, všechny ty básně, které uznávají syntax a interpunkci – nepodrobuje pravé esenci umění o nic méně než moderní díla, která se pod záminkou, že ze světa zvuků, barev a slov, do něhož nás uvádějí, vyhánějí předměty, tedy pod záminkou, že rozbíjejí reprezentaci, vydávají za čistou hudbu, čistou malbu, čistou poezii. Reprezentovaný předmět se už z toho prostého důvodu, že se stává obrazem, přeměňuje v ne-předmět. Obraz jako takový je tedy součástí původních kategorií, které bychom zde rádi vyložili. Dezinkarnace reality obrazem neodpovídá prostému oslabení co do stupně. Přísluší k ontologické dimenzi, která se nerozprostírá mezi námi a uchopitelnou realitou, k dimenzi, kde je stykem s realitou rytmus.

Podobnost a obraz

Fenomenologie obrazu klade důraz na jeho transparentnost. Intence člověka kontemplujícího obraz by tudíž směřovala skrz obraz jako skrz okno přímo do reprezentovaného světa, ale mířila by na *předmět*. Přitom nic není záhadnějšího než termín „reprezentovaný svět“ – neboť reprezentace vyjadřuje právě tu funkci obrazu, kterou je ještě třeba určit.

Teorie transparence byla nastolena v reakci na teorii mentálního obrazu – vnitřního otisku, který by v nás měl vjem objektu zanechávat. V obrazotvornosti tedy náš pohled vždycky směřuje ven, obrazotvornost však tento pohled modifikuje nebo neutralizuje: reálný svět se v něm zdá být jakoby v závorkách nebo v uvozovkách. Problémem je vyjasnit, co tyto grafické značky znamenají. Imaginární svět by se tedy prezentoval jako nereálný – ale umíme o této nereálnosti říci něco více?

Čím se obraz liší od symbolu, znaku nebo slova? Samotným způsobem, kterým odkazuje ke svému objektu: podobností. To však předpokládá, že se myšlení zastavuje na samotném obrazu; následně to pak předpokládá jistou neprůhlednost obrazu. Znak, co se jej týče, je čirou transparentností, nijak na sebe neupozorňuje. Musíme se pak tedy vrátit k původnímu pojetí obrazu jako nezávislé reality, která se podobá originálu? Nikoliv, avšak pod podmínkou, že nebudeme podobnost považovat za výsledek porovnání obrazu a originálu, ale za samotný pohyb, kterým je obraz plozen. Realita by pak nebyla jen tím, čím je, jak se odhaluje v pravdě, ale byla by také svým dvojníkem, svým stínem, svým obrazem.

Bytí není jen samo sebou, uniká si. Zde je osoba, která je tím, čím je; ale nenechává zapomenout, neabsorbuje, nepřekrývá zcela objekty, které drží, a způsob, kterým je drží, nepřekrývá svá gesta, údy, pohled, myšlení, pokožku, které unikají zpod identity její substance, která je jako potrhaný pytel neschopná je udržet. Tak osoba nese na své tváři, spolu se svým bytím, se kterým se shoduje, svou vlastní karikaturu, svou pitoresknost. Pitoresknost je vždy tak trochu karikaturou. Zde je známá každodenní věc, dokonale přizpůsobená ruce, která je na ni navyklá, avšak její kvality, barva, forma a poloha, zároveň zůstávají jakoby za bytím věci, jako „staré šaty“ duše, která se z této věci stáhla, jako „zátiší“². A přesto to vše je osoba, to vše je věc. V této osobě, v této věci existuje proto dualita, dualita v jejím bytí. Je, čím je, a zároveň je sama sobě cizí, mezi těmito dvěma momenty existuje vztah. Řekneme, že věc je sama sebou a že je svým obrazem. A že tento vztah mezi věcí a jejím obrazem je podobností.

Tato situace je obdobná té, kterou uskutečňuje bajka. Zvířata představující lidi dávají bajce její zvláštní zabarvení právě proto, že jsou lidé viděni *jako* tato zvířata, a nikoli pouze *skrze* tato zvířata; zvířata zastavují a vyplňují myšlení. Právě zde tkví všechna síla a originalita alegorie. Alegorie není prostou berličkou myšlení, způsobem, jak učinit pro dětinskou mysl abstrakci konkrétní a srozumitelnou, prostáčekův symbol. Je to dvojnásobný styk s realitou, ve kterém realita neodkazuje k sobě, ale ke svému odrazu, svému stínu. Alegorie tak reprezentuje to, co v objektu samém objekt zdvojuje. Můžeme říci, že obraz je alegorií bytí.

Bytí je tím, čím je, tím, co se samo ve své pravdě odhaluje, a současně tím, co se samo sobě podobá, je svým vlastním obrazem. Originál se sám dává, jako by si byl vzdálen, jako by se ze sebe stahoval, jako by se něco z bytí za bytím opožďovalo. Vědomí absence objektu, které charakterizuje obraz, neodpovídá prosté neutralizaci teze, jak by tomu bylo u Husserla, ale změně samotného bytí objektu, v níž by se jeho esenciální formy jevíly jako staré

2 Poznámka překladatelů: v orig. „nature morte“, doslova „mrtvá příroda“.

hadry, které objekt, když se stahuje, opouští. Kontemplovat obraz znamená kontemplovat malbu. Chceme-li porozumět obrazu, musíme začít fenomenologií malby, ne naopak.

V pohledu na reprezentovaný předmět se malba vyznačuje vlastní hustotou: sama o sobě je předmětem pohledu. Vědomí reprezentace spočívá v tom, že víme, že tu předmět není. Vnímané prvky nejsou předmětem, ale jsou jako jeho „obnošený oděv“: barevné skvrny, kusy mramoru či bronzu. Tyto prvky neslouží jako symboly a v nepřítomnosti předmětu si nevynucují jeho přítomnost, ale svou přítomností stvrzují jeho nepřítomnost. Plně obsadí jeho místo, aby vyznačovaly jeho odstranění, jako by reprezentovaný předmět umíral, byl degradován, dezinkarnován ve svém vlastním odrazu. Malba nás tedy nevede za danou realitu, ale k tomu, co je před ní. Malba je symbolem naruby. Básník a malíř, kteří objevili „mystérium“ a „zvláštnost“ světa, jež každý den obývají, si mohou myslet, že překročili reálné. Mystérium bytí není jeho mýtem. Umělec se pohybuje v univerzu, které předchází (později uvidíme v jakém smyslu) svět tvoření, v univerzu, které umělec svým myšlením a každodenním jednáním už překročil.

Myšlenka stínu či odrazu, které se zde dovoláváme – myšlenka esenciálního zdvojení reality jejím obrazem, dvojznačnosti, jež je „před ní“ –, sahá až k samotnému světlu, k myšlení, k vnitřnímu životu. Kromě svého zjevení a své pravdy nese celek reality na své tváři svou vlastní alegorii. Umění tím, že užívá obraz, tuto alegorii pouze neodráží, ale uskutečňuje. Tak jako poznání uskutečňuje pravdu, umění do světa uvádí alegorii. Jsou to dvě současné možnosti bytí. Souběžně se simultaneitou ideje a duše – tedy bytí a jeho odhalení –, o které nás poučuje *Faidón*, zde máme simultaneitu bytí a jeho odrazu. Absolutno se zjevuje rozumu a současně se propůjčuje jakési erozi mimo veškerou kauzalitu. Nepravda není temným zbytkem bytí, ale jeho vlastní smyslovou povahou, díky níž je ve světě podobnost a obraz. Platónův svět dění je kvůli podobnosti nižším světem, světem pouhých jevů. Jakožto dialektika bytí a nebytí se dění, počínaje *Parmenidem*, skutečně zjevuje ve světě Idejí. Je dáno povahou napodobení, že participace plodí stíny, a tak se odlišuje od vzájemné participace mezi Idejemi, která se zjevuje intelektu. Diskuse týkající se primátu umění, nebo přírody – napodobuje umění přírodu, nebo přírodní krása umění? – přehlíží simultaneitu pravdy a obrazu.

Pojem stínu nám tedy umožňuje umístit ekonomii podobnosti do rámce obecné ekonomie bytí. Podobnost není participací bytí na ideji (starý argument třetího člověka ukazuje neplodnost tohoto pojetí), nýbrž je samotnou strukturou smyslového jako takového. Smyslové je bytím, pokud se bytí samo sobě podobá, pokud, stranou svého triumfálního díla bytí, vrhá stín, vyzařuje temnou a unikavou esenci, tu přízračnou esenci, kterou nic nedovoluje ztožnit s esencí odhalovanou v pravdě. Nemáme zde nejprve obraz – neutrali-

zovanou vizi předmětu –, který se pak díky své podobnosti s originálem liší od znaku či symbolu; neutralizace teze v obraze je právě touto podobností.

Pokud bychom *transcendenci*, jak o ní hovoří Jean Wahl, zbavili jejího etického významu, který jí Wahl přikládá, a pojímali ji ve striktně ontologickém smyslu, mohla by charakterizovat tento fenomén degradace či eroze absolutna, který vidíme v obrazech a podobnosti.

Mezičas

Tvrzení, že obraz je stínem bytí, by bylo pouhou metaforou, pokud bychom neukázali, *kde* se nachází ono „před“, o němž hovoříme. Mluvit o netečnosti nebo smrti by nás jen stěží posunulo dále, neboť nejdříve bychom museli stanovit ontologický význam materiality jako takové.

Uvažovali jsme o obraze jako o karikatuře, alegorii či pitoreskosti, kterou realita nese na své vlastní tváři. Celé Giraudouxovo dílo uskutečňuje ono převedení reality na její obrazy s důsledností, jejíž skutečná hodnota navzdory Giraudouxově slávě zatím nebyla rozpoznána. Až dosud jsme zakládali naši koncepci na trhlině v bytí, trhlině mezi bytím a jeho esencí, která k němu nepřiléhá, která je zakrývá a zároveň zrazuje. Avšak to nám ve skutečnosti umožňuje přistoupit k fenoménu, kterým se zabýváme. Umění takzvané klasické – umění antiky a jejich napodobitelů, umění ideálních forem – opravuje karikaturu bytí – tupý nos, strnulé gesto. Krása je bytím, které zatajuje svou karikaturu, zakrývá či vstřebává svůj stín. Ale vstřebává jej zcela? Neptáme se na to, zda dokonalé formy řeckého umění mohou být ještě dokonalejší, ani na to, zda se tyto formy jeví jako dokonalé ve všech zeměpisných šířkách. Nepřekonatelná karikatura nejdokonalejšího obrazu se manifestuje v jeho stupiditě idolu. Obraz jako idol nás přivádí k ontologickému významu jeho nereálnosti. V tomto případě se samotné dílo bytí, samo *existování* bytí zdvojuje zdáním existování.

Říci, že obraz je idol, znamená tvrdit, že každý obraz je vposledu plastický, že každé umělecké dílo je koneckonců sochou, zastavením času nebo spíše jeho zpožděním za sebou samým. Musíme však ukázat, v jakém smyslu se čas zastavuje nebo zpožďuje a v jakém smyslu je existování sochy zdáním existování bytí.

Socha uskutečňuje paradox okamžiku, který trvá bez budoucnosti. Okamžik není reálně jejím trváním. Okamžik se tu nedává jako infinitezimální prvek trvání, okamžik blesku; má svým vlastním způsobem kvazi-věčné trvání. Nemáme na mysli jen bytí samotného díla jako objektu, přetrvání spisů v knihovnách a soch v muzeích. V životě nebo spíše smrti sochy okamžik trvá nekonečně: Láokoón bude věčně chycen v sevření hadů; Mona Lisa se bude věčně usmívat. Budoucnost ohlášená v napjatých svalech Láokoón-

ta se nikdy nebude moci stát přítomnou. Rozšiřující se úsměv Mony Lisy se nikdy nerozšíří. Věčně odložená budoucnost pluje okolo zmrzlé pozice sochy jako budoucnost, jež má navždy přicházet. Blízkost budoucnosti trvá před okamžikem, který je zbaven základní charakteristiky přítomnosti, jíž je pomíjivost. Nikdy nesplní svůj úkol přítomnosti, jako by se realita stáhla ze své vlastní reality a nechala ji bezmocnou. V této situaci nemůže přítomnost nic přijmout, nic na sebe vzít, a je tedy neosobním, anonymním okamžikem.

Nehybný okamžik sochy čerpá celou svou palčivost ze své ne-indiferentnosti k trvání. Nenáleží věčnosti. Ale ne proto, že by mu umělec nedokázal vdechnout život. To jen život díla nepřekračuje hranice okamžiku. Dílo je nezdařené, je špatné, nenese-li v sobě tu touhu po životě, kterou byl pohnut Pygmalion. Je to však pouze touha. Umělec obdařil sochu životem bez života, směšným životem, který není svým vlastním pánem, nýbrž karikaturou života. Přítomností, která se sama se sebou nekryje a přečnává na všech stranách, která nedrží ve svých rukou nitky loutky, kterou je. Můžeme se soustředit na to, co z loutky mají v sobě postavy tragédie, a smát se v Comédie-Française. *Každý obraz už je karikaturou.* – Ale tato karikatura se proměňuje v tragédii. Tentýž člověk je opravdu zároveň komickým i tragickým básníkem; tato dvojnácnost je zdrojem zvláštního kouzla básníků, jako jsou Gogol, Dickens, Čechov, ale i Molière, Cervantes a především Shakespeare.

Tato přítomnost, neschopná vynutit si budoucnost, je samotným osudem, tím osudem, který vzdoruje vůli pohanských bohů, silnějším než racionální nutnost přírodních zákonů. V univerzální nutnosti se osud nevyskytuje. Je nutností svobodného bytí, převrácením svobody v nutnost, jejich simultaneitou, svobodou, která odhaluje, že je věznem. Osud v životě nemá místa. Konflikt mezi svobodou a nutností v lidském jednání se vyjevuje v reflexi: když se už čin noří do minulosti, člověk odhaluje motivy, které si jej vynutily. Avšak antinomie není tragédií. V okamžiku sochy, v její věčně odkládané budoucnosti, může vyvstat tragédie – simultaneita nutnosti a svobody: moc svobody tuhne v neschopnost. I zde je vhodné srovnat umění a sen: okamžik sochy je noční můrou. Nikoli proto, že umělec reprezentuje jsoucna stížená osudem, nýbrž naopak: jsoucna náležejí svému osudu, protože jsou reprezentována. Uzavírají se ve svém osudu – avšak právě toto je umělecké dílo, událost zatemňování bytí, paralelní s jeho vyjevováním se, s jeho pravdou. A to nikoli proto, že by umělecké dílo reprodukovalo zastavený čas: v obecné ekonomii bytí je umění pádem před čas, do osudu. Román není, jak si myslí Pouillon, formou reprodukování času; má svůj vlastní čas, je jedinečným způsobem temporalizace času.

Můžeme tedy porozumět tomu, že čas, který do obrazu zdánlivě vnáší je ne-plastická umění – jako jsou hudba, literatura, divadlo a film –, neotřásá

stálostí obrazu. To, že postavy jsou v knize přinuceny k nekonečnému opakování týchž činů a týchž myšlenek, není jednoduše zapříčiněno nahodilým faktem vyprávění, který je vůči těmto postavám vnější. O těchto postavách je možné vyprávět, protože se jejich bytí samo sobě *podobá*, zdvojuje se a zastavuje. Tato stálost je naprosto odlišná od stálosti pojmu, který zahajuje život a který vydává skutečnost našim silám, pravdě a otevírá dialektiku. Díky svému odrazu ve vyprávění má bytí ne-dialektickou stálost, zastavuje dialektiku a čas.

Postavy románu jsou uvězněné bytosti, jsou to zajatci. Jejich příběh není nikdy dokončen, stále trvá, ale nijak nepostupuje. Román uzavírá bytosti v osudu navzdory jejich svobodě. Život přitahuje romanopisce, když se mu jeví tak, jako by už pocházel z knihy. V životě se vynořuje cosi úplného, jako by celá řada faktů znehybněla a vytvořila sérii.

Tato fakta jsou zapsána mezi dva dobře určené momenty, v prostoru času, kterým existence prošla jako tunelem. Vyprávěné události vytvářejí určitou *situaci*, která se blíží plastickému ideálu. Mýtus je právě tímto: plastičností určitého příběhu. To, co nazýváme autorovou volbou, je přirozeným výběrem faktů a vlastností, které se ustálily v rytmu a transformují čas v obraz.

Tento plastický výsledek literární práce zachytil Proust na jedné zvláště obdivuhodné stránce *Uvězněné*. Když mluví o Dostojevském, neupoutávají jeho pozornost Dostojevského náboženské myšlenky, metafyzika či psychologie, ale některé profily dívek, několik obrazů: dům zločinu s jeho schodištěm a *dvorníkem ve Zločinu a trestu*, Grušenčina silueta v *Bratřech Karamazových*. Jako bychom si měli myslet, že plastický element reality je, koneckonců, vlastním cílem psychologického románu.

O atmosféře v románech bylo řečeno mnoho. Sama kritika ráda přijímá tento meteorologický jazyk. Za spisovatelův základní postup je považována introspekce a má se za to, že věci a příroda vstupují do knihy jen zahalené v atmosféře, která je utvořena z lidských emanací. Domníváme se naopak, že skutečným pohledem spisovatele je vnější pohled – pohled naprosté vnějškovosti, jako je vnějškovost rytmu, kterou jsme popsali výše, kde je subjekt sám sobě vnější. Atmosféra je sama temnota obrazu. Dickensova poezie – a Dickens byl jistě hodně elementárním psychologem –, atmosféra těch zaprášených internátních škol, bledé světlo londýnských kancelářů s jejich úředníky, obchody se starožitnostmi a s obnošenými oděvy, samotné postavy Nicklebyho a Scrooge, se ukazují pouze ve vnějším pohledu, povýšeném na metodu. Jiné metody není. Dokonce i psychologický romanopisec nahlíží svůj vnitřní život zvnějšku, ne nutně očima druhého, ale jako by participoval na rytmu nebo snu. Možná, že veškerá síla současného románu, jeho umělecká magie, závisí na tomto způsobu nahlížení vnitřního zvnějšku, což se nijak neshoduje s postupy behaviorismu.

Od Bergsona je běžné pokládat kontinuitu času za vlastní podstatu trvání. Karteziánská nauka o diskontinuitě trvání je nanejvýš chápána jako iluze času uchopeného v jeho prostorové stopě, jako zdroj falešných problémů rozumu, který není schopný myslet trvání. A svrchovaně prostorová metafora řezu v trvání, fotografická metafora momentky pohybu, je přijímána jako truismus.

My jsme si naopak povšimli paradoxu, že se okamžik může zastavit. Fakt, že si lidstvo mohlo dát umění, odhaluje v času nejistotu jeho pokračování a něco jako smrt zdvojující vzmach života – zkamenění okamžiku v nitru trvání – Niobin trest – nejistotu bytí v předtuše osudu, velkou posedlost umělcova světa, pohanského světa. Zénón, krutý Zénón... Ten šíp...

Zde opouštíme omezený problém umění. Tato předtucha osudu ve smrti přetrvává, stejně jako přetrvává pohanství. Zajisté, stačí si dát konstituované trvání, abychom smrti odejmuli její sílu přerušovat. Smrt je pak překonána. Situovat ji v čase právě znamená překonat ji, ocitnout se již na druhé straně propasti, mít ji za sebou. Smrt jakožto nicota je smrtí druhého, smrtí pro přeživšího. Samotný čas „umírání“ si nemůže dát druhý břeh. To, co je na tomto okamžiku jedinečné a palčivé, je dáno faktem, že nemůže pominout. V *umírání* je horizont budoucnosti daný, ale budoucnost jako příslib nové přítomnosti je odepřena; jsme v intervalu, navždy v intervalu. Postavy některých povídek Edgara Allana Poea se musely nacházet v tomto prázdném intervalu. Zjevuje se jim určitá přibližující se hrozba, žádný čin je před ní nemůže zachránit, samo toto přibližování však nikdy neskončí. Tato úzkost v jiných povídkách pokračuje jako strach z pohřbení zaživa. Jako by smrt nebyla nikdy dostatečně mrtvá, jako by paralelně s trváním žijících běželo věčné trvání intervalu – *mezičas*.

Umění uskutečňuje právě toto trvání v intervalu, v oné sféře, kterou je bytí schopno překročit, ale ve které je jeho stín znehybněn. Věčné trvání intervalu, ve kterém je socha znehybněna, se radikálně liší od věčnosti pojmu; je to *mezičas*, nikdy neukončený, stále trvajícím – něco nelidského a monstrózního.

Netečnost a hmota nevysvětlují zvláštní smrt stínu. Netečná hmota již odkazuje k podstatě, ke které se váží její kvality. V soše hmota poznává smrt idolu. Zákaz obrazů je vpravdě nejvyšším příkazem monoteismu, doktríny, která překonává osud, ono tvoření a zjevení naruby.

Za filosofickou kritiku

Umění kvůli stínu pouští svou kořist.

Ale uvedením smrti každého okamžiku do bytí uskutečňuje umění své věčné trvání v mezičase, svou jedinečnost, svou hodnotu. Jeho hodnota je dvojnásobná – jedinečná tím, že ji nelze překročit, nemůže směřovat k *lepš-*

mu, protože nemůže skončit. Nemá kvalitu živého okamžiku, jemuž je otevřena spása nastávání, ve kterém může skončit a být překonán. Hodnota tohoto okamžiku je tedy tvořena jeho neštěstím. Tato smutná hodnota je zajisté krásou moderního umění, která je protikladná šťastné kráse umění klasického.

Na druhou stranu, umění, které je ze své podstaty bez závazku, vytváří ve světě iniciativy a zodpovědnosti dimenzi úniku.

Zde se vracíme k nejčastější a nejbanálnější zkušenosti estetického požitku. Je to jeden z důvodů, které vysvětlují hodnotu umění. Umění přináší do světa temnost osudu, ale především přináší nezodpovědnost, která okouzluje jakožto lehkost a půvab. Osvobozuje. Vytvořit či vychutnat si román nebo obraz znamená už nemuset chápat, znamená to zřít se úsilí vědy, filosofie a jednání. Nemluvte, nereflektujte, obdivujte mlčky a v pokoji – takové jsou rady moudrosti uspokojované krásou. Magie, která je všude považována za dílo ďáblů, se v poezii těší nepochopitelné toleranci. Špatnosti se mstíme tak, že vytváříme její karikaturu, která jí odjímá realitu, ovšem neníčí ji; zlé síly jsou zaklínány tak, že se svět zaplní idoly, které mají ústa, ale nemluví. Jako by posměch zabíjel, jako by vše doopravdy mohlo končit písněmi. Uklidnění nacházíme, když se nehledě na výzvy k pochopení a jednání vrháme do rytmu reality, která se dožaduje jen svého přijetí do knihy nebo obrazu. Mýtus nahrazuje mystérium. Vždy nedokončený svět je nahrazen esenciální úplností stínu. Není to nezainteresovanost kontemplace, ale nezodpovědnosti. Básník se sám vyhání z obce. Z tohoto hlediska je hodnota krásy relativní. Umělecký požitek má v sobě cosi špatného, sobeckého a zbabělého. Jsou určitá období, kdy se za něj můžeme stydět, jako za hostinu v období moru.

Umění tedy není angažované proto, že je uměním. Z toho důvodu není umění nejvyšší hodnotou civilizace a není zapovězeno představit si fázi vývoje, ve které bude redukováno na zdroj potěšení – což nemůžeme popřít, aniž bychom se zesměšlili –, které má své místo, avšak jen místo, v lidském štěstí. Je troufalé odsoudit hypertrofii umění v naší době, kdy téměř všichni ztotožňují umění s duchovním životem?

Ale to všechno platí pro umění oddělené od kritiky, která začleňuje nelidské umělcovo dílo do lidského světa. Kritika vytrhuje umění z jeho nezodpovědnosti už tím, že se zabývá jeho technikou. Zachází s umělcem jako s člověkem, který pracuje. Zkoumajíc vlivy, kterým podléhá, svazuje tohoto pyšného člověka bez závazku s reálnou historií. Taková kritika je ještě předběžná. Neútočí na uměleckou událost jako takovou: na ztemnění bytí v obrazu, na jeho zastavení v mezičase. Hodnota obrazu pro filosofii spočívá v jeho pozici mezi dvěma časy a v jeho dvojznačnosti. Filosof objevuje – za začarovanou skálou, na které se obrazy nacházejí – všechny jejich možnosti, které se plíží okolo. Uchopuje je interpretací. To znamená, že s dílem může

a musí být zacházeno jako s mýtem: nehybnou sochu je třeba rozpohybovat a přimět ji mluvit. Takový výkon se neshoduje s jednoduchou rekonstrukcí originálu z jeho kopie. Filosofický výklad vyměří odstup, který dělí mýtus od skutečného bytí, vezme na vědomí tvůrčí událost samu; událost, která uniká poznání, jež jde od bytí k bytí, tím, že přeskakuje intervaly mezičasu. Mýtus je potom zároveň ne-pravda i zdroj filosofické pravdy, pokud filosofická pravda vskutku zahrnuje vlastní dimenzi inteligibility, pokud se nespokojuje se zákony a příčinami, které spojují jednotlivá jsoucna mezi sebou, ale hledá dílo bytí samotné.

Kritika při interpretaci vybírá a omezuje. Ale jestliže kritika, jakožto volba, setrvává před světem, který v umění ustrnul, pak proto, aby ho znovu uvedla do inteligibilního světa, do kterého kritika patří a který je pravým domovem ducha. Nejasnozřivější spisovatel se sám nachází ve světě očarováném svými obrazy. Mluví, jako by se pohyboval ve světě stínů – v hádankách, narážkách, náznacích, ve dvojnáznacích –, jako by mu chyběla síla vyvolat skutečnosti, jako by k nim nebyl schopen jít bez zakolísání, jako by se, neduživý a nemotorný, vždy pouštěl dál, než se rozhodl, jako by vyléval polovinu vody, kterou nám nese. I nejpoučenější, nejasnozřivější spisovatel ze sebe však dělá blázna. Kritická interpretace mluví při plném sebeovládání, přímo, pomocí pojmů, které jsou jako svaly mysli.

Moderní literatura, haněná pro svůj intelektualismus, který ostatně sahá k Shakespearovi, k Molièrovi *Dona Juana*, ke Goethovi a Dostojevskému, nepochybně manifestuje stále zřejmější uvědomění si této základní nedostatečnosti umělecké idolatrie. V tomto intelektualismu umělec odmítá být pouze umělcem, nikoli proto, že chce obhajovat určitou tezi nebo věc, ale proto, že cítí potřebu sám interpretovat své mýty. Snad pochybnosti, které již od renesance do duší vložila domnělá smrt Boha, znevážily pro umělce realitu předloh, nadále už nesoudržných, uvalily na něj břemeno jejich znovunalezení uvnitř jeho vlastní tvorby a přiměly ho uvěřit v jeho poslání tvůrce a objevitele. Úloha kritiky zůstává podstatná, i kdyby Bůh nebyl mrtev, ale jen ve vyhnanství. Nemůžeme se tu však zabývat „logikou“ filosofické exegeze umění. To by vyžadovalo rozšíření záměrně omezené perspektivy této studie. Ve skutečnosti by bylo nutné představit perspektivu vztahu s druhým, bez níž nemůže být bytí vyřčeno ve své realitě, to znamená ve svém čase.

Ediční poznámka:

Text je překladem francouzského originálu článku Emmanuela Levinase „La réalité et son ombre“, který byl poprvé uveřejněn roku 1948 v časopise *Les Temps Modernes* (roč. 4, č. 38, s. 771-789). Text byl dále dvakrát přetištěn.

Poprvé v roce 1982 v časopise *Revue des Sciences humaines* (č. 185, s. 103-117), poté jako součást Levinasovy knihy *Les imprévus de l'histoire* (Montpellier, Fata Morgana 1994, s. 123-148). Anglický překlad tohoto článku vyšel dvakrát (Levinas, E., *Reality and Its Shadow*, in: Lingis, A. (ed.), *Levinas E. Collected Philosophical Papers*, Dordrecht, Martinus Nijhoff 1987, s. 1-13; Levinas, E., *Reality and Its Shadow*, in: Hand, S. (ed.), *The Levinas Reader*, Oxford, Blackwell Publishing 1989, s. 129-143). Dvakrát byl tento text přeložen do španělštiny (Levinas, E., *La realidad y su sombra*, *Revista de Filosofía*, roč. LV-LVI, 2000, s. 181-194; Levinas, E., *La realidad y su sombra*, in: Levinas, E., *La Realidad y su Sombra. Libertad y Mandato, Transcripción y Altura*, Madrid, Trotta 2001, s. 43-66). Text byl přeložen rovněž do italštiny (Levinas, E., *La realtà e la sua ombra*, in: Levinas, E., *Nomi propri*, Genova, Marietti 1984, s. 174-190). Zde zveřejněný překlad vznikl v rámci semináře „Texty k estetice 20. století“ na katedře estetiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze pod vedením Miloše Ševčíka. Pravidelnými účastníky semináře byli Felix Borecký, Martin Kaplický, Petr Pola a Jakub Stejskal.

SUMMARY

Reality and its shadow

In his article *Reality and its shadow*, Emmanuel Levinas deals primarily with the character of the work of art. He shows that an image stresses the absence of the object; in the image, the object becomes decomposed into independent sensual qualities. The image also presents a stoppage in time. As such, it puts the artist and the viewer into a state of passivity, making them quite unable act or to conceive. For this reason, the work of art is attacked by Levinas. It offers pleasure, which is inevitably cowardly and egoistic. Only critique and philosophical interpretation can bring the work of art back to the real world.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Realität und ihr Schatten

In dem Artikel „Die Realität und ihr Schatten“ befasst sich Emmanuel Levinas insbesondere mit der Natur des Kunstwerkes. Er zeigt, dass ein Bild die Abwesenheit des Gegenstands betont, der Gegenstand zerfällt im Bild in seine selbständigen Sinnesqualitäten. Ein Bild bedeutet aber gleichfalls auch einen Stillstand der Zeit. Als solches wirft das Bild den Künstler und den Betrachter in einen Zustand der absoluten Passivität, der absoluten Unfähigkeit zum Handeln oder Begreifen. Aus diesem Grunde wird das Kunstwerk von Levinas kritisiert. Das Kunstwerk bietet eine Freude, die unumgänglich feige und egoistisch ist. Einzig die Kunstkritik und die philosophische Interpretation können das Kunstwerk in die reale Welt zurückbringen.