

Rezkova věcnost a její techniky¹

Vojtěch Kolman

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha

Vojtech.Kolman@ff.cuni.cz

Abstract:

Rezek's "Matter-of-Factness" and Its Techniques

The essay reconstructs the notion of "matter-of-factness" (*Sachlichkeit*, *věcnost*) in Petr Rezek's philosophy and its roots in the immanence of our experience – or more precisely, in the tension generated by two requirements that are bound to it: (1) the thing's (or fact's) dependence on its appearance and (2) its difference from the appearance. These requirements create the need for *immanent techniques* for approaching the thing, should we wish to understand it without either overlooking or outright destroying. The notion of kitsch, in contrast to the notion of art on the one hand and matter-of-factness on the other, proves crucial for identifying these techniques. By elaborating on this contrast, we finally arrive at a direct identification of matter-of-factness with the notion of tension, as Rezek does in his late philosophy in the context of Hermann Schmitz's "new phenomenology."

Keywords: Petr Rezek, matter-of-factness, conflict, repetition, whole and part, boundaries, kitsch, immanence, new phenomenology

DOI: <https://doi.org/10.46854/fc.2025.2r.243>

V eseji „Fenomenologie pop-artu“ z roku 1976, otištěné v úvodu knihy *Tělo, věc a skutečnost*, rozlišuje Petr Rezek dva způsoby popisu, jimiž lze přistupovat k *uměleckému dílu*, a tak přispět porozumění jeho *věci*. Tzv. *sekundární* je popis *vědecký*, který předpokládá, že tu příslušná věc už nějak předem je, a snaží se ji pak recipientovi přiblížit, např. v synopsích děje, charakterizací nástrojů, které autor použil, či doby, v níž se tak stalo. Naopak popis *primární*, který je doménou *filosofie*, takový předpoklad nečiní, protože ví, že věc nejde v pravém slova smyslu oddělit od způsobu, jímž je prezentována, a „prostý“ popis tedy nestačí. K ozřejmění rozdílu Rezek používá následující přírámek:

¹ Tato práce vznikla za podpory projektu „Za hranice bezpečnosti: role konfliktu v posilování odolnosti“, reg. č. CZ.02.01.01/00/22_008/0004595, financovaného Evropským fondem pro regionální rozvoj. Autor děkuje Ondřeji Švecovi a Štěpánu Raškovi, stejně jako dvěma anonymním recenzentům *Filosofického časopisu* za cenné podněty k rukopisu.

„Tento dvojitý popis známe z každodenní zkušenosti, lze ho znázornit dvojitým vyprávěním o knize. Z vyprávění děje se o knize nic nedovíme (sekundární popis). Je však možné hovořit o jedné scéně, ve které je kniha přítomna, a tak ukázat více, než poskytne vyprávění obsahu. Obvykle pak nepoužíváme slova autora, nýbrž celou situaci rekonstruujeme, vyslovujeme ji teď znovu. Jestliže se podaří v uvedené scéně zpřítomnit smysl knihy, pak k ní bylo nalezeno vhodné vodítko.“²

V následujícím budu tento rozdíl považovat za východisko rekonstrukce toho, co Rezek ve své práci nazývá *věcností*, případně *věcným postojem*, a to v jejich odlišení od postoje nevěcného, se specifickou podtřídou *kýče*. Věc, o níž zde jde, nemá být totiž primárně umělecká, ale jakákoli, a ve skutečnosti je odkaz k umění příkladem aplikace téhož přístupu, jenž je v citátu popsán, totiž rekonstrukce *celku* skrze jeho *část*.

Proč je v primárním popisu – a ve filosofickém přístupu, jenž tento popis využívá – zapotřebí takového obchvatu, je tématem této stati, stejně jako identifikace dalších technik, jimiž se věcnost zjednává a jež mají podobně nepřímou povahu jako technika *pars pro toto*, o níž bude podrobněji pojednáno níže. K ní se řadí ještě techniky další, totiž technika hraniční, technika opakování a technika osamocení. Nejde mi přitom o samotný výčet takovýchto způsobů uchopování věci, který je z *povahy věci* – tedy její imanence – neúplný, ale o metodický základ toho, co lze nazvat Rezkovou *filosofií věcnosti*. Ta vychází z postřehu, že jsou naše zkušenost a její vztah k věci drženy pohromadě vždy určitým *konfliktem* či *napětím*, které se v tomto konfliktu vyjevuje. Bez něj jsou jenom kýčovitě a prázdné.

1. Imanence zkušenosti

Důvodem, proč začít výklad porozumění spíš konfliktem než konstatováním shody – v pozitivních termínech vyjasnění, ukazování, krásy či pravdy –, není nic více než *immanentní* povaha naší zkušenosti, zhruba v duchu Nietzscheho aforismu, že na „věci pohlédneme lidskou hlavou a tuto hlavu nemůžeme odříznout“³, rozuměj: tehdy, pokud nemá organismus zhynout. Takový odkaz k imanenci lze rozlišit napříč filosofickými směry, byť panuje rozpor v tom, co je onou poslední vrstvou, po jejímž odstranění by se hlava definitivně oddělila od trupu, tedy zda je to třeba *vědomí* jako ve filosofii fenomenologické, nebo *jazyk* jako ve filosofii analytické.

2 Rezek, P., *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let*. Praha, Ztichlá klika 2010, s. 14.

3 Nietzsche, F., *Lidské, příliš lidské. Kniha pro svobodné duchy*. Přel. V. Koubová. Praha, Oikoy-menh 2018, s. 21 (§ 9).

Tak či onak, sekundární popis tuto okolnost ignoruje, domnívá se, že mu stačí k věci jednoduše přistoupit a hlavu nechat stranou jako něco, co s věcí, tedy s *objektem* zkoumání nemá ve výsledku nic společného. Proto je také údajně *objektivní*, byť takový z povahy své podmíněnosti subjektem být nemůže. Primární přístup má oproti tomu komplikovanější strukturu, především tedy jednoduše neodmítá sekundární popis, ale vidí, že v něm obsažená objektivní tendence vytěšňovat subjektivní stránku problému, a dívat se tak na sebe a svůj vztah ke světu z pozice, která je *de facto* nemožná, má zároveň dobrý důvod. Být se totiž vždy jedná o poznání *naše*, jeho předmětem nejsme obvykle my a naše způsoby vztahu k věci, a pokud ano, pak ve velmi zvláštním modu zkoumání, který z nás opět dělá objekt, tedy něco odlišného od pozorujícího subjektu. Viz schéma 1.

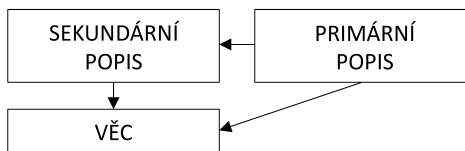


Schéma 1

Až tato schizofrenie je výrazem *conditio humana*, která míří k *transcendenci*, k poznání věci nacházející se mimo zkušenost, které ale zároveň není schopna dosáhnout, protože to znamená vykročit z možností, které tato zkušenost má. Právě *tuto* situaci – tedy ne pouhou fakticitu imanentního přístupu či nemožnost přístupu transcendentního – zachycuje primární popis, když spojuje tendenci k věci jít, ale ne tak, jako by tu jednoduše byla, nýbrž po krkolomných cestách imanentně pojaté zkušenosti, která si je vědoma nutnosti a současně nemožnosti své transcendence.

Vše toto Rezek ve své filosofii shrnul pod hlavičkou „věcnosti“, čímž zřetelně navázal na téma „intencionality“, tedy zaměřenosti na věc, kterou nelze oddělit od jevu či, řekněme, perspektivy, kterou k této věci zaujímáme, přičemž současně platí, že se jeví *věc*, nikoli *jev* sám. Nad rámec tohoto standardního, epistemologického vymezení ale Rezek už volbou slova otevřel pojmu „věcnosti“ novou dimenzi, která překračuje úzce technicistní zájmy teoretické filosofie a rozšiřuje je směrem, který je snadno srozumitelný a nosný. A tou je obvyklá konotace českého slova „věcnost“, jíž je určitá *přiměřenost a střídmost*.

2. Zásada zdrženlivosti

Zájem o *kolokviální* význam věcnosti, v němž se epistemologické zájmy promítají do běžných kontextů včetně politiky či umění, a *vice versa*, vysvětluje, proč Rezkova filosofie nemá na první pohled charakter systému, ale spíše komplexního životního postoje – „postoje věcnosti“. Tím nemá být řečeno,

že Rezek takový systém nebuduje – opak je podle mě pravdou –, ale tento systém je až produktem onoho postoje, nikoli naopak. Jako princip obou lze přitom identifikovat něco, co bych rád nazval *zásadou věcné zdrženlivosti*. Rezek ji artikuluje takto:

„[...] k věci není nikdy vhodné přistoupit rovnou, jestliže nám nemá zmizet z pohledu. Věc stačí obcházet, a když nic nevynucujeme, objevuje se sama.“⁴

V tom lze na první pohled spatřovat něco na způsob britské etikety, v níž se považuje za nezdvořilé oslovit člověka, kterému jsem nebyl dříve představen, ne však jako pouhý kapric či důsledek přezíravosti, ale spíše jako zúročení vhledu, že přehnaná horlivost a přímočarost nejsou ani tak znakem otevřenosti jako spíš tendence – mnohdy nevědomé – k prosazování vlastní agendy, a tedy sebe sama, na úkor věci, o kterou jde. Takové tendenci lze čelit právě rozvojem „dobrých mravů“.

Vedení touto zásadou se všude tam, kde je to možné, k věci nehrneme, ale naopak ji opatrně obcházíme, problematizujeme a takto rekonstruujeme jako *průsečík* rozličných pohledů, tedy provádíme zmnožení perspektiv, z nichž je viděna a které představují jedinou dostupnou imanentní alternativu k tomu, jak si uříznout hlavu a současně ji mít stále na krku; totiž jejím nahrazením hlavou, resp. perspektivou někoho jiného. Tato hlava či perspektiva jsou samozřejmě v původním smyslu zase moje. Viz schéma 2.

Celá operace nahrazování hlavy hlavou – v níž vlastně spočívá každá výchova – je přitom funkční právě proto, že není vůbec snadná. Zahrnuje totiž stálou koordinaci mého a cizího pohledu, jenž je zase můj, leč právě v modu srovnání s tím, co už explicitně považuji za své. Tím se od přiměřenosti a střídmosti dostáváme zpět ke konfliktu a napětí, které je třeba vyvolat jak vůči sobě, tak vůči tomu, co můj neprostředkovaný a původní pohled reprezentuje, totiž všechny ty přístupy, které se k věci pod hlavičkou *objektivit* řítí a paradoxně se jí tak – kvůli své *subjektivitě* – vlastně vzdalují. K dosažení odstupu, který věc umožní vidět, mají posloužit právě avizované techniky věcnosti.

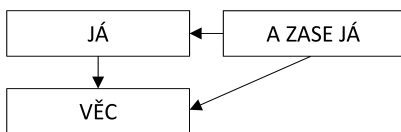


Schéma 2

4 Rezek, P., *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let*, c.d., s. 13–14.

3. Technika hraniční

První z těchto technik Rezek zmiňuje hned začátkem zmíněné eseje „Fenomenologie pop-artu“ – ještě před rozlišením dvou způsobů popisu a zásady zdrženlivosti, která se zdá být vlastně jejím korelátem. Nazvu ji *technikou hraniční*. Obcházení věci je v ní vzato za svůj negativní konec, totiž když věc hledáme tam, kde vlastně není, na druhé straně její *hranice*:

„Ve fenomenologii se o věci hovoří zvláštním způsobem – jako bychom o věci vůbec nemluvili. Je to částečně zapříčiněno tím, že si fenomenologie k výzkumům obvykle volí hraniční fenomény. Když např. fenomenolog hovoří o nemoci, pronese přednášku jakoby o něčem jiném – o zdraví; když chce objasnit, co je to halucinace, mluví o vnímání. Teprve ten, kdo ví, co je to zdraví, rozumí, co je to nemoc. Jestliže někdo něco nemůže, jestliže jsou mu některé možnosti odepřeny, říkáme o něm, že je nemocný. Celá patologie je z fenomenologického hlediska pojednáním o zdraví. Z hlediska tohoto postupu jsem si zvolil jako vodítko též jeden hraniční fenomén – kýč.“⁵

Hraniční technika vypadá jako aplikace Hegelova negativního *vymezení* pojmu *vymezení*, shrnutá v devíze, že každý pokus o určení nějakého pojmu je vlastně jeho negací, totiž tažením hranice mezi tímto pojmem a tím, co tento pojem není: *omnis determinatio est negatio*.⁶ A tak tomu skutečně je, jak naznačují uvedené příklady, ale v podstatně silnějším smyslu, než je např. ten panující mezi kočkou a psem, případně ne-kočkou.

Struktura úvahy je zde přitom stejná jako u vztahu sekundárního a primárního popisu, tedy místo aplikace Hegelovy devízy nám jde vlastně o její reflexi, jejímž výsledkem nejsou konkrétní pojmy či předměty, ale způsoby, jimiž je imanentně pojatá zkušenost pořádána ve větší celek, tedy určité dvojice závislých kategorií. Nelze např. hovořit o *jevu*, aniž by existovala *pravá skutečnost*, nebo identifikovat *pravé umění*, aniž bychom měli představu o *kýči*, a proto platí, že úvaha o jednom musí být založena na úvaze o druhém, a nejde je tedy pojetat separátně, jak se o to snaží sekundární popis.

4. Kýč jako hraniční pojem

Fakt, že je jako motivace metody uveden pojem kýče, není vůbec náhodný, protože je to pojem hraniční nejen vůči pojmu umění, které je v Rezkově cito-

5 Tamtéž, s. 13.

6 Hegel, G. W. F., *Wissenschaft der Logik I. Erster Teil: Die objektive Logik. Erstes Buch*. Hrsg. von K. M. Michel. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1986, s. 121.

vané stati – na příkladu pop-artu – titulním tématem, ale především vůči samotnému pojmu věčnosti, a to tak, že otevírá klíčový problém imanence. Kýč narušuje věčnost nikoli proto, že je *arbitrárně*

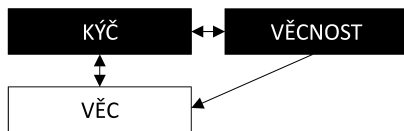


Schéma 3

nevěčný – ve smyslu neobratného sekundárního popisu, v němž se např. pokoušíme vykládat básně tak, že převyprávíme děj, a tak mineme její smysl –, ale proto, že k věci poukazuje jen *zdánlivě*. Jeho *nevěčnost* je tedy *podstatná*, vymezující kontrastně pojem věčnosti. Viz schéma 3.⁷

Rezek vše ilustruje na problematice citování. Citujeme-li, dáváme slovo někomu jinému, tedy nasazujeme si cizí hlavu, ale často nikoli z věčného důvodu, tedy že chceme něco věčného říci. Někdy nám jde o samotný citační akt, třeba když si dodáváme zdání učenosti nebo když si usnadňujeme vlastní artikulaci problému. Vztah k věci je pak zaměněn za *sebevztah* a přiměřenost za *sebedojetí*, což Rezek následně označuje za průvodní vlastnosti kýče:

„Kýčovitě zpřístupnění má především umožnit, aby ten, kdo se s věcí setkává, byl více dojat svým dojetím než věcí samotnou.“⁸

Figuru sebedojetí jako průvodního rysu kýče používá Rezek nejvlivněji ve své knize *Filosofie a politika kýče*, kde je fenomén kýčovitosti sledován explicitně nad rámec umění v politickém a filosofickém myšlení české společnosti, se zvláštním zaměřením na subkulturu disentu.

Problém českého disentu, podle Rezkovy vlivné analýzy, spočívá v tom, že se rozhodl – zejména v osobě Havlově – rekonstruovat svoji funkci právě vypůjčenými citáty, jako jsou „život v pravdě“ či „solidarita otřesených“, aniž by jim byl vždy zcela práv, tedy byl s to jich užívat *věcně*.⁹ Nepravost této vypůjčky – pokračuje Rezek – měla pak neblahý vliv zejména na dobu po samevotové revoluci, kdy disent disentem být přestal a začal se podílet na utváření svobodné společnosti.¹⁰

7 Tento přechod od hraničního fenoménu kýče – a jeho „věci“ – k samotné věčnosti jakožto druhé straně vymezované hranice mj. ukáže, proč je na jedné straně lhostejné, že Rezek v uvedeném citátu určuje negativní fenomén pozitivním, zatímco my vlastně postupujeme obráceně, ale i proč na druhé straně vede tento obrat k dalšímu určení věčnosti, v němž bude kýč hrát podstatnější roli než tu prostého nezdaru, totiž něčeho, čímž lze být, jak Rezek říká, fascinován. K tomu viz také moji stať: Konflikt a věčnost ve filozofii Petra Rezka. Dialektika citujícího rozumu. *Svět literatury*, 68, 2023, č. 33, s. 123.

8 Rezek, P., *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let*, c.d., s. 22.

9 Rezek, P., *Filosofie a politika kýče*. Praha, Ztichlá klika 2007, s. 11–12 a s. 71–85.

10 Viz třeba stať „Srdce jako drdol“ otištěnou tamtéž, s. 139–140.

Důvody této situace jsou přitom zcela obecné, tedy překračující uvažovaný případ, a to v následujícím smyslu: Skrývám-li svůj sentiment pod cizím citátem, nemusí to být jen výrazem neupřímnosti, tedy narušeného vztahu k sobě, ale je to především svědectvím o narušeném vztahu k druhým, tedy o specifické formě *intersubjektivity*, v daném případě ovlivněné pokřiveností společenského prostředí komunistickou diktaturou. Rezek ji nazývá „intersubjektivitou polovzdělanectví“.¹¹ Takové pokřivení může nabývat rozličných podob, v krajnosti reprezentovaných externí autoritou, kterou je třeba *ostatním* vnutit tak, že ji bez dalšího citují, na straně jedné, a autoritou vlastní, která cituje *ostatní* jen proto, aby si dala za pravdu, na straně druhé. V obou případech se nakonec intersubjektivita propadá v subjektivní zvlůi, terminologií kýče: v sebedojetí.

5. Technika „pars pro toto“

Příklad kýče snad dostatečně ilustroval, že to, co dělá hraniční metodu věcnou, není samo hledání věci mimo její hranici, ale především napětí vyvolané jejím tažením, a to mezi prostorem, kde bychom věc standardně hledali (např. v tom, co doslovně tvrdí určité dílo nebo citát), a prostorem, s nímž tento standard dokážeme konfrontovat (např. v tom, jak bychom jej sami interpretovali). O takové napětí se snaží primární popis. Pokud hranici uchopíme jako vizuální výraz tohoto napětí, kontrastu dvou sfér či popisů, lze přirozeně i ostatní metody považovat za metody hraniční.

Ilustrujme to na metodě již *de facto* zmíněné, totiž reprezentaci celku skrze část, jak ji doporučuje primární popis na případě knihy. Vymezení, k němuž tu dochází, se zjevně uskutečňuje mezi standardním přístupem, jenž chce obsáhnout věc v jejím celku, a přístupem navrhovaným, v němž se zaměříme na nějakou část. Rezek tento postup konkretizuje ve statí „Antidiskotéka“, když chce porozumění uměleckému dílu, zde konkrétně opeře, dosáhnout následovně:

„Rozhodně ne tak, že bych po způsobu Anny Hostomské pouštěl celé árie nebo přede hry k operám, nýbrž měl jsem jiný nápad. Místo árií bych někteou známou operu vyložil řekněme ze tří taktů. Jsou místa v operách, kde je celá opera přítomna v celku.“¹²

V tomto nápadu je bezpochyby přítomen určitý moment *mimofilosofické* zkušenosti, zde třeba s mentalitou dítěte, jehož pozornost zaujmeme spíše

11 Rezek, P., *Jan Patočka a věc fenomenologie*. Praha, Ztichlá klika 2010, s. 65.

12 Rezek, P., *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let, c.d.*, s. 283.

vhodně vybraným úryvkem než několikahodinovým opusem. Současně je tu ale něco, co je příslušnému psychologickému faktu nadřazeno jako nutná podmínka, totiž okolnost, že samo dílo před námi ve vší úplnosti *nikdy* přítomno není – tedy ve smyslu daném příslušným porozuměním, nikoli pouhou *fyzickou* přítomností partitury, konkrétního operního představení nebo vydané knihy.

Situace primárního popisu proto není taková, že by měl doslovně vystihnout celek díla skrze jeho část. O to se vlastně snaží popis sekundární, když si myslí, že zde kromě přeřikání děje či

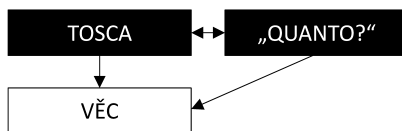


Schéma 4

přeřání opery už „nic dalšího“ není, a představuje tak to, čemu se říká *zvěčňování* nějaké komodity. Takové zvěčnění nás nepřivádí k věci samé, ale jen k tomu, jak se parciálně jeví. Primární popis naopak vidí, že nás dílo jako artefakt vede vždy dál, než se na první pohled zdá, a proto se orientuje na napětí, které částečné čtení vyvolá. Chápe totiž toto čtení nikoli jako definitivní, ale jako vztah k celku, který je skrze část teprve rekonstruován.

Ony tři takty opery, které chce Rezek pouštět, zjevně nenahradí její poslech a obeznámení se s ní; naopak, tato obeznámenost se zde vědomě předpokládá jako něco, co je dáno, ale co zároveň brání porozumění, pokud se s ním jako s daností spokojíme. K porozumění lze dospět až tehdy, když nás vhodně vybraná část přivede k recepci celku jejím prizmatem, to znamená, že jej rekonstruujeme především jako *vztah*, nikoli pouhou danost.

Rezek v tomto kontextu zmiňuje Pucciniho *Tosku*, přičemž ony „tři takty“ jsou ty, v nichž si Tosca a policejní ředitel Scarpia vyměňují otázku „Quanto?“ – „Kolik?“. ¹³ Viz schéma 4. Spíše než čistě muzikologický, tedy vědecký problém tak před nás klade otázku vokálně-dramatické interpretace, která nechává na pěvcích, jakým způsobem dvojici čtvrtových not intonují (to jsou první dva takty) a nechají přejít v Toscino upřesnění „Il prezzo“ – „Částku“ (to je takt třetí) a Scarpiovův následný smích, ať už lascivní, krutý či ironický, anebo všechno najednou.

6. Technika opakování

S uvedeným příkladem tří taktů souvisí další Rezkem zvažovaný způsob, jak imanentního napětí dosáhnout, a skrze něj tak dospět k věci, jímž je *metoda opakování*:

¹³ Zdůvodnění této pasáže jsem rekonstruoval jinde, viz moji stat': Konflikt a věcnost ve filozofii Petra Rezka. *Dialektika citujícího rozumu*. c.d.

„A když bych si zvolil jen tři takty, tak bych i posluchačstvu, které nechce opery poslouchat, mohl ty tři takty zahrát vícekrát. Měl bych dejme tomu přednášku o opeře *Tosca* a v určitých intervalech bych tyto tři takty zahrál a znovu bych se vracel a rozvíjel svou myšlenku, kterou jsem chtěl předvést, ale předváděl bych ji jenom na třech taktech, pečlivě vybraných.“¹⁴

Toto spojení opakování s *pars pro toto* může připomínat spojení *eidetické variace s fenomenologickou redukcí (epoché)*, jak je tematizuje Husserlova a Heideggerova filosofie. A mnohé odkazy, které

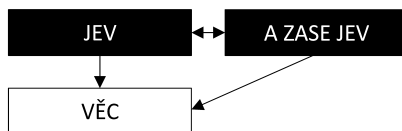


Schéma 5

Rezek uvádí v souvislosti s *pop-artem*, tuto inspiraci potvrzují.¹⁵ Nám ale stačí vyjít opět přímo ze samotného pojmu imanence, a to v odkazu na Rezkovu stať „Opakování v umění a umění jako opakování“¹⁶ a na jeho komentáře k dílu Andyho Warhola.

Podobně jako uchopení celku skrze část je opakování imanentní nutnost, neboť vztah k věci nejde realizovat přímo, vertikálním vykročením mimo zkušenost, ale jen horizontálně, zpřítomněním minulého ve smyslu *re-representace* téhož. Viz schéma 5. V tomto základním ohledu platí, že:

„Opakování pak není zmonotizování ([..]), nýbrž v chladném distancování se objevuje život ve své dynamice a nároku. Ti, kteří zhlédli Warholovy filmy, nám svými dojmy pomohou: hovoří s obdivem o filmu, v němž muž téměř nic nedělá, nic neříká. Tento film se stává najednou něčím fascinujícím, strhuje daleko více než obvyklý komerční film. Jak je to možné? Snad jediné tím, že se diváci konečně mohli podívat na povrch, za kterým nic není, kde nic není předstíráno, kde je přítomnost a nic víc.“¹⁷

Tím se nám souběžně otevírá i druhý význam opakování coby narušení upadlých forem věčnosti, které si – jako komerční umění – na původ v imanenci zvykly a pracně vydobytý vztah vnímají jako samozřejmý, a tedy jej vlastně „předstírají“. V tomto stupňování lze pak hovořit o opakování *konstruktivním*, ustanovujícím věčnost, a *destruktivním*, odstraňujícím nevěčné podoby zkušenosti.

14 Rezek, P., *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let*, c.d., s. 283.

15 Tamtéž, s. 15.

16 Tamtéž, s. 313–322.

17 Tamtéž, s. 26.

Je samozřejmě otázka, zda se druhá podoba opakování může vyskytovat bez té první a zda nám vlastně Warhol v příkladech, které glosuje Rezek,¹⁸ jako je řetězení jednodolarové bankovky, nepředvádí ochuzenou variantu oné dekonstrukce. V té se – podobně jako v Hérakleitově truismu, že není možné dvakrát vstoupit do jedné řeky – s vaničkou nevěčnosti vylévá také dítě věčnosti, neboť se tu ignoruje okolnost, že řeka – coby věc – je konstruována jako to, do čeho dvakrát vstoupit lze, a to přesto či právě proto, že jsou to *vstupy* různé. Ve vztahu k věčnosti a technikám, které ji umožňují, bychom tedy stáli spíše o jakési stratifikované připomenutí, že opakováním (jevů) dáváme sice věci vyvstat, ale ta je pak přítomna jenom *křehce*, v rámci hranice, za jejímž povrchem už nic není.

7. Dva druhy opakování

Fakt, že má Rezek v metodě opakování na mysli spíše tuto stratifikovanou možnost, potvrzuje, že si ve svém centrálním příkladu nevybírám tři noty *libovolné*, řekněme po způsobu Glassova minimalismu, ale tři noty z *Tosky*. Na rozdíl od Warhola tak příslušná dekonstrukce nevede k nicotě, případně k novému uměleckému stylu, ale právě k animování stylu starého, v tomto případě Pucciniho opery. Jde o slyšení toho, co už slyšeno bylo, ale novými ušima.

Podobné difference si lze všimnout v Rezkově studii „Země jako živý a land-art“. Když úvodem píše, jak mu árie z Belliniho *Normy* v podání Marie Callasové umožnila zaslechnout *ticho*,¹⁹ nemíní tím zjevně neopakovatelný zvukový zážitek ve stylu Cageova naslouchání přítomnému, v němž je opakování fakticky zrušeno, ale zpřítomnění něčeho, čemu je opakování naopak podmínkou. Místo Cageovy kompozice 4'33“, skrze niž se za hudební dílo prohlásí to, co posluchač v sále tak jako tak slyší, když se očekávaný koncert úmyslně nekoná, lze k produkci volit představení Belliniho *Normy* nebo Pucciniho *Tosky*, a nevnímat je jako nánosy známého, a takto nepoznaného, ale právě prizmatem souhry věčných technik, které jsou *destruktivní* potud, pokud nám osvětlují pravidla věčné *konstituce*. Viz schéma 6.

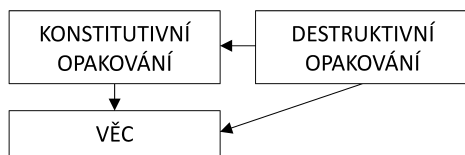


Schéma 6

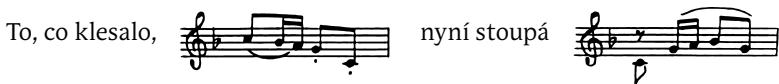
Projasnění komplexnosti tohoto postoje, v němž se konstruktivní a destruktivní pojetí opakování spíše doplňují, než ruší, lze komparovat s přístu-

18 Tamtéž, s. 27 a s. 316.

19 Tamtéž, s. 36.

pem, který ve svých *Šesti harvardských přednáškách* a úvahách o opakování zaujímá Leonard Bernstein. Vezměme pasáž, jako je tato:²⁰

[Opakování je] metafora: toto-je-tamto v převleku.



Zde je imanentní původ věčnosti zvláště patrný, protože za notami se oči-vidně neskrývá transcendentní realita, ale opakování takovou realitu utváří, když různý materiál anaforicky spojuje do výrazu *téhož*, téže myšlenky, téže fráze. Toto je konstitutivní způsob opakování, jenž vede od různého ke stejnému, čili k imanentně konstruované věci.

Destruktivní případ je zde ale obsažen *také*, a dokonce v nějakém ohledu primárně, všimneme-li si, že uvedená ukázka pochází z Beethovenovy *Pastorální symfonie*, respektive z její první věty, kde se daný („sestupující“) materiál obsedantně opakuje téměř „identicky“ po extrémní délce 93 taktů. Lze předpokládat, že Bernsteina, podobně jako Rezka, tento „absolutní“ případ opakování zaujal jako první, aby pak oba skrze něj dospěli k obecnějším zjištěním, jež v Bernsteinově případě nejlépe odráží výrok: „*myšlenka* opakování je hudbě vlastní i tehdy, když v ní opakování samo přítomno vůbec není.“²¹

Právě opakování pojaté destruktivně nás na tuto skrytou konstitutivní funkci opakování upozorňuje, neboť odkrývá, že pod povrchem skladby v jistém, absolutním smyslu není nic dalšího než uvedený sled tónů a skrze něj vyvolaná tenze: třeba mezi tím, že „něco“ klesá, aby „to“ posléze stoupalo.

8. Technika osamocení

Poslední technika, kterou lze identifikovat v souvislosti s věčností, je technika vynětí či osamocení, kterou Rezek uvádí v souvislosti se Segalovým a později Lichtensteinovým dílem a jejich Biemelovou recepcí. Už Biemel zde rozvíjí explicitní vazbu na Heideggerovu filosofii a pojem ontologické difference, a Rezek ji také potvrzuje, jak ukazuje např. následující pasáž:

„V témže *Interiéru* máme příležitost prohlédnout si i telefon v jeho příručnosti, protože běžně, když telefonujeme, nejsme u telefonu, ale u partnera

20 Bernstein, L., *The Unanswered Question. Six Talks at Harvard*. Cambridge, MA, Harvard University Press 1976, s. 159.

21 Tamtéž, s. 162.

rozhovoru. Díky vytržení ze souvislosti používání se najednou ukazuje, že smysl věci je dán poukazy, že věc těmito poukazy jest.“²²

Věc je vždy víc než prosté jsoucno, totiž součást horizontu porozumění, který lze snadno přehlédnout. Upozornit na toto „více než“ můžeme vynětím věci z obvyklé sítě vztahů, a to skrze výslednou dysfunkci, která nás nutí se k horizontu vztahů vrátit a nahlédnout jej jako podmínku věcnosti.

Na základě řečeného vzniká otázka, zda je třeba vynětí popisovat jako specifickou techniku, když se v mnohém podobá metodě *pars pro toto*. Možný rozdíl lze spatřit v tom, že zatímco první technika slouží k uchopení věci celku skrze vhodně vybranou část, druhá má za úkol uchopit věc částí skrze vhodně rekonstruovaný celek. Viz schéma 7. Prototypem první nechť jsou zmíněné „tři noty“ z *Tosky*, prototypem druhé třeba Duchampova *Fontána*.

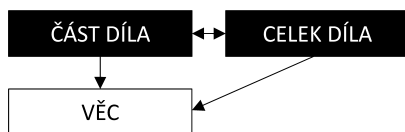


Schéma 7

Další detaily zde s ohledem na omezený prostor vynechám a konstatuji jen, že v obou případech je nějaký fenomén vhodně separován a z ustanoveného napětí je rekonstruováno to, co *podstatně* chybí, bez nánosů běžného provozu a zvyku, který nám znemožňuje vidět pro stromy les, či *vice versa*.

9. Ale kde je luk?

Naše rozhodnutí popsat metody věcnosti jako případy metody hraniční, ve smyslu tažení dělicí čáry, skrze niž má být věc uchopena, mělo svůj exegetický význam, který se odráží ve všech *uváděných schématech* a jejich „triadické“ struktuře. A tím je užší spojení věcnosti s otázkou konfliktu a napětí, které je budováno mezi současně separovanými a takto vztaženými členy. Identičnost struktury schémat pak ukazuje, proč se postupem času artikulace konkrétních metod stala redundantní, když totiž napětí strukturou zachycené přestalo být pouhým *přívodním* fenoménem věcnosti a stalo se touto věcností *samou*. V důsledku toho šlo věcnost zachytit jakoukoli vhodnou metaforou či obrazem, který měl příslušnou strukturu.

Podstatným rysem této struktury není přirozeně sama triadičnost – a v tomto smyslu je třeba daná schémata číst vždy obezřetně, *právě* jako schémata –, ale spíše podvojnost konstruovaného napětí, kdy jeden člen triády – původně primární popis – toto napětí symbolizuje jak *o sobě*, tak *ve vztahu* k členu druhému – sekundárnímu popisu –, který je tak, jako původ přísluš-

22 Rezek, P., *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let*, c.d., s. 16.

ného napětí, vlastně částí členu prvního, resp. základem zmíněného sebevztahu. Obrazem, který lze označit za inspiraci tohoto obratu v Rezkově myšlení, je Patočkova metafora luku:²³

„Ducha, který je ústředním Patočkovým tématem, lze vystihnout dvěma jeho vlastními metaforami, jež použil v nepublikovaném rukopisu. Moře vystihuje základ lidského života, věčný pohyb, který nás nese a my máme tendenci s ním splynout, oddat se mu – moře je metaforou bezprostřednosti. Luk naproti tomu reprezentuje nalomenost této bezprostřednosti, vzepětí a vzmach, který dává životu napětí a tonus. Duch se z bezprostřednosti obrací do ‚chladu‘, světa a vydává se do nekonečna. V soukromém dopise Erazim Kohák rozdíl mezi střeoevropským duchovním klimatem a atmosférou americké univerzity vystihl tak, že v Evropě stoupáme po mrtvolách druhých, kdežto v Americe si všichni pomáhají, protože vědí, že příliv umožní stoupat všem člunům. Tedy opět moře, ale kde je luk?“²⁴

Metafora čitelně rekonstruuje imanenci zkušenosti podle načrtnutého plánu, totiž jak ve smyslu původní nerozlišenosti, prosté přítomnosti fenoménů, tak v její intencionalitě, napření mimo tyto jevy samé, skrze narušení a napětí, z něž vzniká věc. Ta je pak ale jen jiným vyjádřením pro existenci napětí, totiž luku vůči moři, a tím i luku vůči sobě. Viz schéma 8.

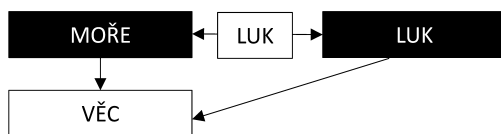


Schéma 8

Podstatný je zde rovněž opačný směr, kterého se Rezek v citátu dožaduje zvoláním „Kde je luk?“. Klid moře a jeho přitažlivost – stejně jako slastná přitažlivost kýče – se takovými totiž stávají jen ve svém vymezení vůči tenzím a nalomenosti luku. *Proto*, tedy ve vztahu k tenzím popisu primárního, je také sekundární popis vůbec popisem.

23 Viz třeba Rezek, P., *K teorii plastičnosti*. Praha, Ztichlá klika 2011, s. 79, kde je na s. 77 odkázáno na rukopis signatury 3000/176, který mezitím vyšel v rámci Patočkových sebraných spisů. Tam je rukopis rozdělen na dva texty, „Nitro a duch“ a „Nitro, čas, svět“. Uvedené metafory se objevují v druhém z nich. Viz Patočka, J., *Fenomenologické spisy*. Díl III/1: Nitro a svět. Nepublikované texty ze 40. let. Eds. J. Frei – I. Chvatík – J. Puc. Praha, Oikoymenth 2014, s. 68–69.

24 Kolektiv autorů, *Filosofův doutník/doutník. Sborník dokumentů a textů k situaci na katedře filosofie FF UK*. Praha, Spolek přátel katedry filosofie FF UK 1993, s. 23.

10. Napětí skrze napětí

Takto popsanou strukturu věcnosti následně Rezek zúročuje v jakémsi vyšším plánu, v přechodu od napětí, které je filosofií *tématem*, totiž napětí jako způsobu dosahování věcnosti a ve finále věcnosti samé, k napětí jako *modu operandi*, jímž je toto téma adekvátně uchopeno. Viz schéma 9. Myšlení o myšlení, jež je filosofií, tak nabývá sebezpotvrzující se podoby, kterou lze v Rezkově expozici identifikovat s jakousi *pojmovou trojčlenkou*.

V té probíhá pomyslné napětí luku usouvztažením tří pojmů, skrze něž lze určit pojem čtvrtý, nějaké X, které – a to je pointa postupu – je ale porozuměním samým, tedy právě napětím luku, který k tomuto X míří.

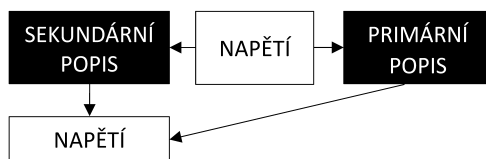


Schéma 9

Ilustrujme to na dvou vybraných příkladech, spojujících obecnou oblast filosofického zájmu s oblastí umělecké kritiky.

Příklad 1. V diskusi o účelu citace, kterou Rezek vede u příležitosti jedné z velkých plagiátorských afér devadesátých let, čteme:

„Nemáme-li oheň, o zapůjčení zápalek požádáme. K takovému ‚vypůjčování‘ ohně v akademickém životě slouží uvozovky, jako znak původu a také slušnosti. Pokud bychom ovšem jen a jen citovali, jako kdybychom vraceli zápalky nepoužity – proč jsme si je tedy půjčovali? Patrně abychom si je prohlédli. Ještě zbývá možnost přiznat celou pravdu: ‚Promiňte, nemám ani zápalky, ani doutník – mohl bych Vás o jeden poprosit, zápalky jste mi již půjčil. Ukáži vám, jak se kouří, abyste z toho také něco měl.‘“²⁵

Takto zde vůči sobě stojí citát jako zápalky, které mohou sloužit k zažehnutí vlastního myšlení, doutníku; a jejich přiznané zapůjčení s úmyslem zápalky vrátit v podobě uvozovek. Člověk, který chce zapůjčení zakrýt, se zpočátku od toho, kdo cituje přiznaně, neliší: vše je tak jako tak jen text. V mluveném projevu, dodejme, uvozovky stejně nejsou vidět. Co chybí – musíme si doplnit –, ale také není vidět, a přesto je to patrné, je požadované napětí, které výpůjčku omlouvá, neboli vlastní nápad. Plagiátor „tudíž nekouří (doutnající) doutník, ale nanejdýš zápalku. Zvláštní kuřák.“²⁶

25 Rezek, P., *Démanty české filosofie*. Praha, Ztichlá klika 2011, s. 143.

26 Tamtéž, s. 144.

Příklad 2. V textu k sochařství Rezek usouvztažňuje kopyto s botou, přičemž úkolem je najít čtvrtý člen X k soše, jako cosi, co se k ní má tak, jako se má bota ke kopytu. A tím je porozumění samo:

„Kopyto předchází botu – a socha předchází našemu pochopení, naší logice. Socha se řídí tělem, není odlitkem, ale rekonstruuje je tak, aby umožnila ukázat logiku věci jako stavbu. Socha je kopytem v tom smyslu, jako je naše porozumění soše botou.“²⁷

Nestačí přitom chybějící člen X pojmenovat – to dělá ostatně Rezek sám –, ale uvést v pohyb tak, aby jej, tedy porozumění, bylo dosaženo, tedy aby bylo porozuměno tomu, co porozumění je. Zde pomohou případy hraniční, totiž příklady špatného porozumění uměleckému dílu, příklady, které si pod porozuměním představují slovníkové heslo nebo rychlokurz dějin umění. Těm odpovídá sekundární popis. Primární popis tyto příklady neodmítá *per se*, ale v jejich pozitivní podobě. Popis má funkci jen tehdy, když vyvolá určité napětí: a nejedná se právě o nějaké konkrétní X, ale o napětí samotné.

11. Ekonomie žitého těla

Snad je to sebevztažnost struktury napětí a určitá abstrakce s ní spojená, která v Rezkovi nakonec vyvolala potřebu doplnit její možné metaforické, a tedy intelektualizující a ochuzené vyznění – jak jej reprezentuje luk – o ne-metaforický základ. A tím je *tělesnost* natažení luku, a tedy tělesnost porozumění, k němuž má metafora oklikou vést. Rezkovo modelování porozumění na porozumění soše lze snadno vidět prizmatem tohoto pohybu, v němž se odvozená, intelektuální složka „chápání se“ něčeho spojuje s původním haptickým významem, který evokuje zapojení celého těla nejen ve smyslu toho biologického (*Körper*), ale především toho, které Hermann Schmitz ve své „nové fenomenologii“ nazývá tělem vnímajícím a vnímaným (*Leib*).

Rezek tuto deintelektualizaci věčnosti postupně buduje: nejprve tím, že tělesné pocítování zasazuje do opozice pouhého *nazírání*, jak věci jsou, proti níž nyní stojí schopnost „obývat prostor otevřený napětím luku“,²⁸ tedy jakási naše širší *akomodace*. V té můžeme spatřit novou artikulaci zásady zdrženlivosti, podle níž věc nestačí jen jednoduše pozorovat – jako prvek pouhé virtuální reality –, ale je třeba zaujmout k ní určitý tělesně moderovaný postoj. Sem směřují také Rezkovy stimulující příměry, v nichž se porozumění rekonstruuje např. po vzoru nasazení šlí nebo uvazování kravaty:

27 Rezek, Petr, *K teorii platičnosti*, c.d., s. 98.

28 Tamtéž, s. 79.

„Rukavice ve virtuálním modelování zajišťují jen zkušenost ohmatávání, dotyku. Jak se nám pak ve virtuální realitě podaří šle odtáhnout od těla tak, abychom zároveň zakusili, že šle již nesedí na těle, což lze spatřit i zrakem, ale zároveň pociťovali, že k němu ještě (určitou chvíli) náležejí? *Tělesně* zakoušíme oddálení šlí v tom okamžiku, kdy ještě neztrácí 'kontakt' s tělem, ale již na něm nesedí. Tento kontakt již není dotykový. K zajištění této zkušenosti ve virtuální realitě zbývá jen poslední možnost: elektrody v mozku.“²⁹

Veden tělesnou analogií Rezek přebírá a rozvíjí – zvláště ve vztahu k umění a uměleckému porozumění – více a více Schmitzovu terminologii, kde je pojem prostoru, resp. prostorů, v nichž se pohybujeme a takto přibližujeme věci, inovativně pojat jako základní parametr pociťovaného těla oproti tělu fyzickému, které je z toho pociťovaného dodatečně abstrahováno. Tyto primární prostory nazývá Schmitz prostory „bez povrchu“ a řadí k nim např. prostor vody, „jak jej zažívají plavci a potápěči, pokud se neorientují vizuálně (...)“. Ve vodě nejsou žádné plochy, body, přímky, a tedy ani trojrozměrná tělesa. Je zde však objem, který jim klade více či méně odpor, proti němuž musejí bojovat, pokud je jemně nepodpírá.“³⁰

Pro Rezka se jako zásadní ukáže bezpovrchový prostor hudební, v němž lze třeba převzít frázi a zase ji vrátit, jako to dělají hudebníci, jednotlivě i po skupinách, či reagovat na takovou frázi tělesným napětím, které se po skončení čísla uvolní bouřlivým potleskem a slzami dojetí. V takových prostorech se nepohybujeme v závislosti na relativních místech, která musejí být teprve zkonstruována, ale vedeni jednoduchými směry a tenzemi, v nichž převládají dva základní, totiž tělesné zužování (*Engung*) – od nějž pochází i pojem tělesné úzkosti – a rozšiřování (*Weitung*), které si lze spojit s pocití uvolnění, jež máme např. když nás přejde silná bolest nebo vyjdeme do otevřené krajiny a můžeme volně dýchat.

Výsledný pohyb ve smyslu porozumění nějaké věci spočívá v usouvztažení obou, po vzoru luku a moře, doslovně jejich dalším napětím (*Spannung*), kterému

Schmitz rozumí jako stupňování původních směrů.³¹ Až tím, v jakési ekonomii ži-

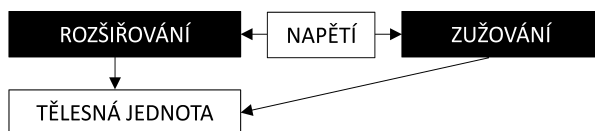


Schéma 10

29 Rezek, P., *Proklouznutí neboli smrt. K teorii soklu*. Praha, Ztichlá klika 2014, s. 82.

30 Schmitz, H., *Kurze Einführung in die neue Phänomenologie*. Freiburg im Breisgau, Karl Alber 2014, s. 75.

31 Zde úmyslně Schmitzův systém simplifikuji.

tého těla, je ustanovena tělesná jednota. Viz schéma 10. Tu si ne náhodou uvědomíme teprve v hraniční situaci, tehdy, když se rozpadá, při nemoci či usnutí, rozvolněním a odpojením se údů a pocítovaných částí, které Schmitz nazývá tělesnými ostrůvky (*Leibinseln*). S tímto rozpadem se hroutí i představy o tom, co je reálné – tedy co je věcí –, a co ne.³²

12. Možnosti vtělení

Přesun, či spíše rozšíření věcnosti z vizuálního a intelektuálního prostoru na prostor tělesný umožňuje metaforám „obcházení“ či „luku“, a tedy napětí, které se v nich skrývá, takřkajíc materializovat, což Rezek využívá zejména v jedné z hlavních oblastí svého estetického zájmu, jíž je hudba.³³ Porozumění hudbě, to je Rezkovo nové východisko; není odvozené, ale představuje základní zkušenost *tělesného obývání*, které je na pomezí čistě subjektivního (psychického) stavu a objektivního (fyzikálního) určení. Totéž pak *per analogiam* platí o porozumění vůbec.

Rezek zde důsledně využívá zvláště Schmitzova pojmu *atmosféry*, jenž naše včlenění do příslušného prostoru situuje v první řadě jako spontánní, např. když jsme strženi něčím povznášejícím, takže „pocítované tělo levituje (v blaženosti)“, zaujímá pružný krok, dokonce skáče (z radosti!), i když se na těžišti těla nic nezměnilo; ale už nepůsobí dojmem překážky”.³⁴ Tak mohla kupříkladu působit na Nietzscheho Bizetova *Carmen*, s její přirozenou tanečností – a „zdravě“ fyziologickou povahou –,³⁵ oproti hypnotizujícím vlnám Wagnerovým.

Na druhé straně existuje vnímání atmosféry, které k ní zaujímá distanc: pocítujeme ji, aniž bychom byli v jejím sevření. Zde lze myslet na kontrasty různých, až protichůdných postojů, které se objevují např. ve Verdiho ansámblech a scénách: někdo je šťastný na pozadí tragické události (jako Madalena a vévoda v kontextu Rigolettova a Gildina osudového rozhodnutí), nebo naopak umírá na pozadí události šťastné (jako Violetta, jíž za okny do-

32 Schmitz, H., *System der Philosophie*. Zweiter Band. Erster Teil: Der Leib. Freiburg – München, Karl Alber 2019, s. 213.

33 Můj osobní dojem byl, z rozličných vyjádření a angažmá, že je hudba vlastně Rezkovým hlavním estetickým zájmem a že nadšení pro Schmitzovo dílo je motivováno právě snahou dát tomuto zájmu nějaké adekvátní vyjádření. To se totiž paradoxně v „sebraných spisech“ nijak neodráží, pomineme-li *Carusovu operní hlídku* (Praha Ztichlá klika 2014), což je fakticky soubor recenzí, a *Chapadla opery* (Praha, Ztichlá klika 2018), což jsou upravené přednášky.

34 Schmitz, H., *Kurze Einführung in die neue Phänomenologie*, c.d., s. 80.

35 Srov. zejména Nietzsche, F., *Radostná věda*. Přel. V. Koubová. Praha, Oikoymenh 2024, s. 254–255 (§ 368).

znívá rej pařížského karnevalu).³⁶ Tím je zaručena další diverzifikovanost materiálu a zmnoženy způsoby tělesného napětí, a také porozumění, jak je hudba vyvolává a Rezek dále rozvíjí skrze vlastní tělesné příměry:

„Kdyby city jako vylité atmosféry nebylo možné stupňovat, nebyla by možná tragédie ani opera. Onomu stupňování odpovídají stupně přítomnosti, což lze demonstrovat na tělesnosti vázání kravaty. Ono zhušťování či zrychlování ve Verdiho operách (ale řeknete, že indická rága nekončí jinak) lze pochopit jako utahování kravaty. Nejprve musíme nalézt její konce a pak je přehodit okolo krku. Samo vázání uzlu je základní jako zápletky, ale to nejhlavnější teprve přijde, totiž umístění uzlu. Děje se to postupným posouváním i s občasnými návraty. Nicméně cílem je takové jakoby přiškrcení (zúžení), které nebude škrtit ani nebude ovšem tak volné, že by kravata visela se svým uzlem takříkajíc ve vzduchu, protože nevyšlo najevo tělesné dmutí.“³⁷

Možnosti takových rozšíření a variací jsou zjevně třeba při analýze dirigování, kde si všímáme gest dirigenta jako pokusů ovládnout příslušný prostor a zároveň řídit zapojení ostatních v něm. Pro tuto specifickou účast na tělesnosti druhých používá Schmitz termín vtělení (*Einleibung*), a to jak ve smyslu „včlenění“ do příslušného prostoru, resp. jeho obyvatel, tak jejich včlenění do žitého těla a jeho dynamiky, přičemž soubor těchto pohybů nazývá poněkud nestandardně *tělesnou komunikací*.

13. Tělesná komunikace

Tělesnou komunikací není míněn jen rozhovor mezi dvěma lidmi, byť tam nepochybně také patří, ale už třeba naše reflexivní snaha vyhnout se padajícímu kameni, činěná spontánně a bez ohledu na „povrch“ našeho těla, abych uvedl Schmitzův oblíbený příklad, stejně jako Rezko nasazování šlí a utahování kravaty. To má svůj exegetický důvod. Dirigentova gesta nám sice nedávají podnět ke hře tak jako hráčům orchestru – tedy s námi bezprostředně nekomunikují –, ale přesto nás vtahují do hudebního prostoru způsobem, jenž má daleko k pouhému poslechu nebo jen sledování rytmických „signálů“. Gesta jsou *slyšet* a patří k porozumění spíš než pouhý akustický signál.

36 Jak říká v této souvislosti výmluvně George Steiner: „Mistři absolutního, Aischylos, Sofoklés, Racine, Wagner – soustředí veškerý svět do jednoho obrovitého setkání. Shakespeare a Verdi oproti tomu vědí, že v okamžiku, kdy je vražděn Agamemnón, se hned vedle koná narozeninová oslava.“ Viz Steiner, G., *Maestro*. New Yorker, 19. 4. 1982, s. 171.

37 Rezek, P., *Chapadla opery*, c.d., s. 104–105.

Takto nás dialog Tosky a Scarpia – kterému se Rezek věnoval v našem společném kurzu *Jak má vypadat policejní prezident*³⁸ – a jejich výměna otázky „Quanto?“ pouze neinformují o ději, ale předvádějí specifický případ tělesného vtělení známého jako sadistické potěšení. To je ve Schmitzově pojetí více než sklonem k násilí, je pasivním přenosem vlastní úzkosti do těla mučené oběti – typicky spíše prostřednictvím těch, kdo mučí, než vlastními silami, jak to činí i Scarpia – ve prospěch vlastního rozšíření.³⁹ Stupňováním, které se na tom podílí, je přirozeně ovlivňována i tělesná dynamika představitelů, a následně také posluchače, který může být výsledkem zasažen takřka proti své vůli, jak to Rezek tematizoval např. ve svém kurzu *Hitlerovy ruce*.⁴⁰

Tímto obloukem se od imanence pojaté ve vizuálních či intelektuálních pojmech, v rozdílu popisů, případně jevu a toho, co se jeví, dostáváme přes imanenci tělesnou k imanenci intersubjektivní a společenské, a máme tak před sebou hrubý náčrt celku cesty, po níž se ubírala Rezkova koncepce věčnosti, s důrazem na konkrétní způsoby, jak jí dosáhnout. Celý tento oblouk je přitom třeba hned brát se značnou rezervou, tedy – v duchu metody *pars pro toto* – nikoli jako prostou a vyčerpávající genealogii Rezkova myšlení, v níž se mnohé, co bylo později akcentováno, objevovalo již na počátku či současně s jinými pojmy. To platí mj. už o úvodním rozlišení primárního a sekundárního popisu, který Rezek poprvé explicitně formuloval v rámci své rigorózní práce z roku 1973.⁴¹ Tou také začíná psychologická fáze jeho díla, kterou zde zcela opomímám, nejen s ohledem na přehlednost, ale i proto, aby nám pro historiografickou starost o Rezka – jistě oprávněnou a žádoucí – neunikla také Rezkova věc. Stejně tak nelze, nyní již z čistě pojmových důvodů, brát ani uvedené techniky a jejich seznam za vyčerpávající či vedoucí k jasnému úspěchu, protože by se zrušením příslušného napětí popisnou předvídatostí narušilo právě to, o co zde jde, totiž sama věčnost.

V tomto duchu lze jakýsi Rezkův finální návrh toho, co věčnost je, rekonstruovat na rozdíl, který popisuje prostřednictvím dvou typů diváctví a jejich koordinace v jediném oku. Abychom porozuměli dílu, např. výjevu Rafaelovy *Sixtinské madony*, tvrdí Rezek, je třeba stát se více než jeho *svědkem*, ale i jeho *účastníkem*. Pokud bychom totiž třeba Sixtovo gesto v něm, argumentuje, chápali tak, že je zaměřeno na svědky, bylo by jednoduše teatrální, pova-

38 Viz zimní semestr 2014/2015, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav filozofie a religionistiky. Zde se opírám jen o vlastní vzpomínky, záznam přednášek neexistuje.

39 Viz Schmitz, H., *Der Leib*. Berlin, de Gruyter 2011, s. 43–45.

40 Viz zimní semestr 2013/2014, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav filozofie a religionistiky.

41 Za toto upozornění děkuji anonymnímu recenzentovi Filosofického časopisu. Viz Rezek, P., *Filosofické předpoklady teorie psychologického popisu*. Praha 1973, zejména část IV: „Základy k teorii popisu“. Explicitní rozlišení primárního a sekundárního popisu se nachází na s. 144–145.

žující ostatní za pouhé pozorovatele spektaklu, jímž nemusí být nijak zasaženi.⁴² Porozumění dílu

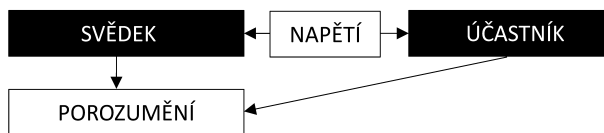


Schéma 11

nastává až tehdy, když vkročíme do scény zjevení jako součást prostoru vytyčeného skrze napětí, které nám obraz otevírá.

Toto napětí lze chápat opět strukturálně jako vztah dvou diváků, svědka a účastníka, v němž nakonec žádný nezíská navrch, tedy nejsme jen u díla, kolem nějž proklouzáváme, ale ani se v něm neztrácíme, nesplýváme s ním, jako by to byla prostá fikce. Viz schéma 11. Takové setkání lze zvláště působivě zažít v tělesných *meziprostorech*, třeba mezi operními čísly, kdy se už nehraje, ale zároveň se ještě hrát nepřestalo a všichni zúčastnění jsou čitelně konfrontováni s onou hranicí mezi jevem a věcí, jak byla tématem v technice opakování. Závěrem zde ale není, že věc neexistuje – třeba proto, že „všichni hrajeme divadlo“ –, ale že je výsledkem napětí, které při zdařilém stupňování může uvolnit prudkou tělesnou reakci, potlesk a slzy. Ty pak už nejsou jen slzami dojetí, ale porozumění.

Závěr

Rezkův zájem o zdánlivé maličkosti, třeba jak se v divadle tleská a pláče⁴³ nebo jak se tam stojí – přičemž, jak sám říká, i sezení a ležení mohou být druhy stání⁴⁴ –, je nepochybně též zájem o věc a věcnost v její napjaté, nesa-mozřejmé podobě, nyní ovšem artikulované v pojmech tělesnosti a tělesného prostoru. Zároveň je v něm něco nepokrytě autobiografického, co danou strukturu obohacuje o osobní prvek, a my zjišťujeme, že jeden z prvků struktury je fakticky Rezek sám. Výmluvně to zachycuje jeho komentář k Herzegovu filmu *Fitzcarraldo*:

„Svou tezi bychom patrně také mohli ozřejmit odkazem, že Fitzcarraldo v závěru filmu, když pluje na lodi ‚s operou‘ před diváky na břehu, se neposadí do křesla z operního domu, které mu ke slavnosti spolu s exkluzivním doutníkem bylo přivezeno. O to křeslo se v plovoucí produkci *Lombardanů* pouze opírá, dává jasně najevo, že nemůže sedět jako statistik u silnice, že v takovém postoji se vítězné plavby nelze zúčastnit. Tato

42 Rezek, P., *Proklouznutí neboli smrt. K teorii soklu*, c.d., s. 150.

43 Rezek, P., *Chapadla opery*, c.d., s. 106.

44 Rezek, P., *Proklouznutí neboli smrt. K teorii soklu*, c.d., s. 17.

demonstrace tedy ukazuje: „Podívejte se, toto je opera a já se k ní připojil jako divák, zároveň však také jako součást představení. Podívejte se na mne, tak jste dnes i Vy!“⁴⁵

Stejně jako Fitzcarraldo, jenž se „jako napjatý luk“ opírá o operní křeslo a nechává ze sebe vyzařovat štěstí, které opera přináší,⁴⁶ v sobě Rezek nepochybně měl a úmyslně pěstoval cosi z této divadelnosti a spádů k tělesným způsobům komunikace, které činily jeho filosofii přitažlivou. Pro mnohé ale byly z téhož důvodu nesnesitelné, ne vzdáleny – třeba ve výuce – od tělesných způsobů Scarpiových.

Toto osobní vyplnění a vzpomínka, která se k němu váže, může dát exkurzu k technikám věcnosti další platnost. Co je sadismus či sklony k potměšilosti za každou cenu a co vnitřní poctivost, nesnášenlivost vůči výpůjčkám a předstírání, tedy věcnost v diskutovaném smyslu slova, je totiž opět záležitostí kontrastu, který je třeba vytvořit. To znamená dívat se na Rezkovy texty také prizmatem primárního a sekundárního textu a sledovat, zda umožňují vyvolat kýžené napětí, nebo tato jejich schopnost zmizela s dobou, v níž byly napsány či proneseny. Tato esej je psána také z přesvědčení – především ale *jako* přesvědčení –, že platí první možnost.

45 Rezek, P., *Chapadla opery*, c.d., s. 45. V úryvku je chyba, protože se nejedná o představení *Lom-bardů*, ale *Puritánů*, což je v jiných místech knihy uváděno správně.

46 Tamtéž, s. 22.