

Konflikt a věcnost ve filozofii Petra Rezka

Dialektika citujícího rozumu¹



Vojtěch Kolman
Univerzita Karlova

vojtech.kolman@ff.cuni.cz

CONFLICT AND MATTER-OF-FACTNESS IN THE PHILOSOPHY OF PETR REZEK: THE DIALECTIC OF QUOTING REASON

The paper deals with Petr Rezek's philosophy in relation to two of his central themes, matter-of-factness (*Sachlichkeit*) and conflict, through the prism of the problem of non-matter-of-fact (*unsachlich*) quoting and its manifestations. According to Rezek, these point to the defective forms of intersubjectivity. The dialectic of quoting reason begins with a critique of these forms in order to become a true dialectic of matter-of-factness, through contrasting structures and techniques of analysis, such as the so-called boundary approach or the method of repetition.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Věcnost — konflikt — kýč — opakování — opera — dialektika — citace

Matter-of-factness — conflict — kitsch — repetition — opera — dialectics — quotation

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2023.2.9>

Věcnost je české synonymum pro přímočarost, odstranění osobních motivů z řeči a jednání ve prospěch společné věci. Být věcný je něco, čím lze zabránit konfliktu, protože ten je typicky subjektivní povahy, věci samé se tedy vůbec netýká, naopak nás od ní vzdaluje. Pak ale vzniká otázka, podle jakých kritérií je tato věc právě věcí *společnou*. Je v tom jen náhoda, že jsme se u ní s tím či oním člověkem setkali? Nebo se naopak společná věc takovým setkáním utváří, když v konfliktu různých názorů — nikoli náhodou, ale určitým *výkonem* a na něm založeným *postojem* — dospějeme ke shodě?

Nedávno zesnulý Petr Rezek se oficiálně zapsal do dějin české filozofie tím, že věcnost s konfliktem spojil, viditelně tehdy, když pod praporem věcného myšlení vyvolal konflikt s myšlením disentu, které označil za kýčovité a nevěcné. Konflikt byl ovšem už v tom, že k disentu sám patřil. Věcnost zároveň pro Rezka nebyla jen rétorickou figurou, ale tématem, které promýšlel od raných psychologických a uměnovědných prací a v němž konflikt sehrál stěžejní roli. Havlův „život v pravdě“ mu nebyl jen

1 Autor děkuje Ondřeji Švecovi, Matyáši Havrdovi, Tereze Matějčkové, Luboši Plamitzero-
vi a Luboši Leopoldovi za cenné připomínky, které se promítly do finální podoby textu. Za
jeho výslednou podobu nese přirozeně zodpovědnost autor sám.



kýčovitou citací z Patočkových textů, ale především něčím, vůči čemu šlo postavit „život v konfliktu“ jako věcnější analýzu téhož, a přispět tak k věci, kterou lze nazývat společnou.

V tomto smyslu, v němž lze konkrétní epizody a konflikty Rezkovy práce vidět jako deriváty obecnějšího vhledu, chci hovořit o *dialektice věčnosti*, v její paradoxní části pak o *dialektice citujícího rozumu*, jež je součástí jeho kritiky.

Mým úmyslem přitom není Rezkovi takový projekt připsat. Sám sebe jistě nepovažoval za myslitele dialektického, a spíše než techniky *antitetického myšlení* a jeho rozvíjení v systém jej zajímala určitá zkušenost — s textem, sochou, událostí, s tím, co nám odhalují a čím můžeme být *fascinováni*. Tato odhalení a „fascinace“ — a to je pointa dialektiky — vykazují u Rezka skoro vždy konfliktní strukturu: nejde jich dosáhnout přímo, ale konfrontací, ať již se zažitými představami o tom, co ta či ona věc je, či s těmi, kteří tyto zažité představy zastávají. Hovořím-li tedy dále o dialektice, chci tím zachytit tento stále přítomný konfliktní charakter Rezkova myšlení a také dosáhnout určitého odstupu. Ten snad, abych použil Rezkovu oblíbenou figuru, také umožní dostat se k jeho myšlení blíže.

1. VĚCNOST A KÝČ

Ačkoli je Rezkovo užití slov „věcnost“ či „věc“ četné, jejich význam variuje, jak to i odpovídá zamýšlenému napětí mezi hovorovým a odborným užitím. Všem jim je společná jistá nepřímota a nesamozřejmost toho, co věc je a jak se nám dává. Věc nám totiž navzdory své neustálé přítomnosti stále uniká, zvláště když na ni upřeme pozornost. Není vůbec snadné stát se věčným.

Odborný původ Rezkovy věcnosti patří Husserlově a Patočkově filozofii a odráží se už v názvech jeho „fenomenologických“ knih, *Jan Patočka a věc fenomenologie* a *Husserlova věcnost*, stejně jako textů o umění *Tělo, věc a skutečnost*. Tato fenomenologická složka věcnosti čerpá především z rozdílu mezi jevem a věcí, jenž je rozdílem *immanentním*. Věc není a nemůže být dána nikdy přímo, ale právě jako to, co se nějakým způsobem jeví, s čím se setkáváme v určitých výkonech naší mysli, např. v aktu vnímání. Ozvěny Kantovy filozofie a jejího „obratu“ jsou zde všudypřítomné: svět či příroda, jakkoli tu vždy už jsou, nám odpovídají až tehdy, dáme-li jim vhodným způsobem slovo.²

I další úvaha je v principu kantovská. Jelikož v poznání světa nejde překročit subjektivní možnosti, jimiž se poznané dává, tedy akty, skrze něž se nám věc jeví, máme tendenci zaměřit se na tyto akty samotné. Tím se ale od věci snadno vzdálíme, byt máme dojem, že je nám blíže: nejví se totiž jev, ale samotná věc. Jako v antinomiích čistého rozumu pak systematicky zaměňujeme *vztah ke světu*, z povahy věci subjektivně podmíněný, za *sebevztah*. Odtud už je jen krok k jádru Rezkovy analýzy nevěcnosti, jak se nachází v úvodu k *Filozofii a politice kýče*:

Ono paradoxní usilování o vnímání místo o předmět vjemu má ovšem svou přesnou podobu, kterou nazývá Husserl *objektivace představou*. Je to takové

2 Viz Rezek 2010a, s. 34.



chování — Husserlovou terminologií představování, zpředměťňování —, jaké se vztahuje k *aktu* představování, a nikoli k jeho předmětu. Předmět představy je míněn jen sekundárně, je spolumíněn. Lze si například představit, jak vnímám, lze si také představit, jak si představuji, že vnímám. Samozřejmě že vnímám něco, ale to není prvotním tématem takového zpředměťňování. Toto zpředměťňování se liší od objektivujícího aktu tím, že se od původního předmětu představy vzdaluje vždy o další krok tak, jak vzniká představa představy *n-tého* stupně. Něco podobného nalézáme v citování citátu, který obsahuje citát.³

V souladu s řečeným můžeme tento jev nazvat základním vhledem dialektiky citujícího rozumu. V té se zaměřujeme specificky na zacházení s texty a názory druhých, jejichž citacemi má být něco věčného řečeno, ale ve výsledku k tomu nedojde, ať už úmyslně, či neúmyslně.

Příklady, které Rezek ve *Filozofii a politice kýče* dává a diskutuje, jsou známé: myšlení disentu, čteme, cituje Patočkovy texty o „životě v pravdě“ či „solidaritě otrěsených“ ne proto, aby jim porozumělo, tedy dostalo se k jejich věci — což se podle Rezka neděje už na elementární úrovni řádné interpretace —, ale aby se nad nimi dojalo. Představuje tak kýč jako specifický případ nevěčného myšlení, jež vedeno pocity, které v něm citování vyvolá, nevěčně cituje, a tím vyvolává další a další vlny dojetí. Od porozumění se tím jenom dál a dál vzdaluje: „Kupříkladu T. G. Ash se nepozastaví nad banálností myšlenky, že jsou věci, pro které stojí za to trpět, protože tuto myšlenku údajně pronesl Jan Patočka, kterého cituje Václav Havel; síla *velkých jmen* je na překážku úvaze, co vlastně říkají.“⁴

Ponechme stranou všechny detaily a kontext Rezkovy polemiky s Havlovými texty v osmdesátých a devadesátých letech a zaměřme se na jejich „formální“ stránku, konkrétně na to, jakou roli hrají pojmy jako „život v pravdě“ či „solidarita otrěsených“, respektive polemika s jejich nevěčným užitím, v Rezkově koncepci věčnosti. Připomeňme, že nevěčnost citace nemá spočívat přímo v sebevztahu, ale až v jeho *záměně* za vztah ke světu s úmyslem tento vztah simulovat. Kýč je tak v první řadě jen jedním z projevů této záměny, jejíž obecnější podobu Rezek identifikuje mnohem dříve, v letech sedmdesátých, v určitém druhu myšlení akademického. Jinak řečeno, polemika s disentem je fakticky až derivát či konkrétní aplikace těchto analýz.

2. KUPOVÁNÍ JÍZDENEK

Zvláště dnes, v době, která z citovanosti a její mechanické kvantifikace učinila poznávací znak akademické zdatnosti, není obtížné Rezkovy úvahy o nevěčnosti akademického citování implementovat a dále zobecnit. Rezek se v nich nicméně zaměřuje na zcela konkrétní rys akademické filozofie a na její tendenci nahrazovat přemýšlení o věci jazykovým rozbohem textu. Filozofii pak v dalším zúžení myslí především filozofií fenomenologickou:

³ Rezek 2007, s. 10–11.

⁴ Tamtéž, s. 11.



Tzv. fenomenologické snahy byly zataženy do sítě, kterou můžeme přirovnat k síti železniční. Nelze totiž asi nalézt výstižnější obraz pro fenomenologické hnutí v Německu, kde jsme svědky toho, jak se nadaní lidé věnují fenomenologii způsobem, který připomíná obstarávání místenky do připraveného rychlíku. Perfektní disertace, mnohdy pouze husserlovská filologie, která má nahradit fenomenologii [...], jsou vstupenkami do oblasti, která je již zajištěna. Pokud je snad vlak zmeškán, nevadí, protože podle jízdního řádu pojedje další.⁵

Podobný druh „citování“ známe přirozeně z jiných oblastí filozofie, například z těch, kde se formalizace v tom či onom logickém systému vydává za výsledek hlubší „analýzy“ jazyka, nebo z duchařských debat o tom, co si nějaký mrtvý filozof o něčem „skutečně“ myslí či — opět v přepnutí do vyššího řádu — co si o tom, co si skutečně myslí, myslí ještě někdo jiný.

Co lze zmíněné akademičnosti vyčíst, není přirozeně sama přítomnost citací, která patří k zásadám řádné akademické práce a s ní spojené nutnosti navazovat na práce předchůdců, ale chybějící otázka po cestě, tedy smyslu celého podniku. A tento deficit vyhřezně, tvrdí Rezek, zvláště ve chvíli, kdy jsou otřeseny jeho nevyřčené materiální a sociální podmínky, tedy když přestane jezdit zmíněný akademický vlak. Pak se ukáže, že zdánlivá vzdělanost, znalost primárních a sekundárních textů, byla ve skutečnosti jen polovzdělaností, neschopností samostatně myslet věc, o které ony texty pojednávají:

Polovzdělanectví je možné jenom v rámci určitého typu intersubjektivit, jen v ní se může tradovat. Jakmile je omezen přístup k pramenům, které obsahují výroky autorit k nejnovějším tématům zájmu, jakmile se počet informovaných, kteří se mohou předhánět ve vzdělanosti na základě dobré informovanosti[,] zúží na několik jedinců, nejsou pro intersubjektivitu polovzdělanectví splněny postačující podmínky.⁶

K této situaci došlo podle Rezka v české společnosti v roce 1977, kdy byla zmíněná stat napsána. Celý karambol má ale při všem marasmu tu výhodu, že „již není možné o fenomenologii pouze hovořit. Jediná možnost, která zbývá, je *fenomenologizovat*.“⁷ Tedy pěstovat věcnou filozofii.

3. HRANIČNÍ PŘÍSTUP

V debatě o věci se nám nyní konflikt přirozeně vynořuje jako způsob, jak si k věci uchovat vztah a nebýt odveden k *pouhým* debatám o ní, či dokonce k sebedojetí na nich založeném. To vyžaduje dialogické techniky, které věcný způsob přemýšlení podporují, a tyto techniky jsou právě doménou filozofie. Ve stati „Fenomenologie pop-artu“ z roku 1976 takto například čteme:

5 Rezek 2010a, s. 64.

6 Tamtéž, s. 64–65.

7 Tamtéž, s. 65.



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.⁸

Zde už pod hlavičkou fenomenologie jasně rozpoznáváme *dialektiku negativity*, která tuší, že vědět, co věc je, vyžaduje vědět, co není, tedy znát druhou stranu hranice, skrze niž je — jak jinak než zevnitř — možné stranu první teprve popsat. Nijak nás proto nepřekvapí, když v kontextu těchto úvah nacházíme zmíněnu Wittgensteinovu výzvu k mlčení jako součást hraničního přístupu, v němž je „ještě možné také mluvit k věci, nikoli jenom o věci — a mlčení je někdy právě mluvení k věci“.⁹ Že zde Rezek nejspíš implicitně odkazuje i na Heideggerovu analýzu mlčení jako modu mluvení, není náhodné.

Tažení podobných exegetických paralel má tu přednost, že umožňuje zvolený hraniční přístup sledovat na rovině metody, tedy dostat se k problému citování z jiných stran a od jiných autorů — ne proto, aby byli citováni, ale že v nich lze rozpoznat zájem o tutéž věc. Wittgenstein je zde spojencem stejně jako Goethe či Dewey nebo představitelé pop-artu, je-li možné nazvat jejich přístupy „fenomenologickými“ v širokém smyslu slova. Fenomenologie tak reprezentuje také zájem o konkrétní věc, např. umělecké dílo, ovšem už v možnostech jeho zobecnění, na němž mohou a musejí participovat další.

4. ŽIVOT V KONFLIKTU

Právě tuto otevřenost k věci, kterou hraniční přístup rozvíjí už na úrovni metody, Rezek postrádá u myšlení disentu a zmíněná citační praxe toho má být dokladem. Zatímco „solidaritou otřesených“, jak uvádí Rezek, Patočka odkazoval k solidaritě vojáků z opačné strany fronty první světové války,¹⁰ chce Havlova „obec otřesených“¹¹ naopak stmeloval frontu těch, kdo „žijí v pravdě“, proti těm, co tak nečiní:

Havlovo pojetí disidentova života jako „života v pravdě“ zdůrazňuje *mravní* stránku jeho postoje, nedovoluje však vystihnout fakt, že se člověk disidentem stává z nejrůznějších pohnutek, i na základě náhody. V případech, jako je náhoda, nerozhoduje, zda se člověk rozhodl žít „v pravdě“, nýbrž zda je ochoten žít v konfliktu s politickou mocí. Výhodu našeho označení vidíme i v tom, že ostatní občany jednoduše neodsouvá do „života ve lži“, nýbrž pouze mezi ty, kteří „ke konfliktu s politickou mocí ochotni nejsou“. A ti nemusejí žít nutně ve „lži“.¹²

Nevěcným se zde tedy jeví postoj, který heslo považuje za věc samu, a zamezuje tak ostatním, kteří by se k němu mohli případně přidat, vzájemně spolupracovat ve

8 Rezek 2010b, s. 13.

9 Rezek 2008, s. 181.

10 Rezek 2007, s. 12.

11 Tamtéž, s. 115.

12 Tamtéž, s. 80.



jménu hlásání vlastní morální krásy, jakkoli oprávněné a podložené obdivuhodnými skutky. Život v konfliktu je pak paradoxně způsobem, jak konfliktu předcházet, tedy shodnout se na společné věci, aniž bychom o ní explicitně mluvili:

[...] o své vlastní mravnosti nelze mluvit. Ale právě to činí moralista v politice stále (přímo a velmi často nepřímě). Moralismus však politického partnera diskvalifikuje, moralista kupříkladu mluví o „životě ve lži“, místo aby hledal pravidla, na nichž se lze shodnout. Když říká „život ve lži“, má na mysli, že chybí půda pro společnou hru poctivosti.¹³

Výhoda hraničního přístupu spočívá v tom, že si je vědom úskalí positivity, tedy pojmů a řeči vůbec, jež vedou zpravidla k opaku toho, k čemu se na úrovni obsahu hlásí, totiž ke vyloučení namísto k smíření, k povýšení namísto k lásce, k sebedojetí namísto k pravdě. Tato pointa je zcela obecná a jako taková rozšiřuje jiné filozofické exkurzy na dané téma, významně třeba Wittgensteinovo sémantické flagelantství, které řeč o pravdě, krásě či dobru zakazuje jako sebevyvracející se, a proto nesmyslnou,¹⁴ nebo Hegelovu lekci o šílenství samolibosti jako důsledku rozhodnutí odvodit morálku ze znamenitosti vlastního srdce.¹⁵

Podobně jako u Kantových antinomií nejsou případy, které tyto epizody popisují, prostými omyly, ale pramení z hlubší povahy našeho myšlení, které nemá jiná vodítka než ta, která si samo utvoří. V těchto imanentních vodách pak loví i citační antinomie, sebeklam, v němž se domníváme o něčem mluvit, zatímco se jen obracíme k sobě, kupujeme jízdenku do vlaku, aniž bychom si ujasnili smysl, který příslušná jízda má.

Tyto antinomie, stejně jako ty kantovské, vznikají přirozeně, neboť cesta na rozdíl od vlaku není ve svém celku a možné nevypočitatelnosti vidět. A i když jsme si smyslu cesty vědomi, hrozí, že z něj postupně uděláme část vlaku, jednu z věcí, které lze mít a na které si lze sáhnout. Snadno pak dospějeme k závěru, že se nabytým vlastnictvím — např. znalostí významného filozofického díla, pro naše účely se zvláště hodí *Bytí a čas* — odlišujeme od jiných, „neautentických“ cestujících. A tím o smysl cesty definitivně přijdeme.

V Rezkově duchu lze nyní celou věc „dialektizovat“ takto: o věci musím hovořit skrze cestu, jež ale není nikdy v úplnosti dána, např. hluboce znějící citací, a musí být proto reprezentována zase jen skrze věc. Tato věc ale právě proto, že nereprezentuje sama sebe, ale něco jiného, musí být jinou věcí než ta, o které je řeč. Tím vzniká nutně určité napětí čili konflikt, a tak i potřeba dialektického přístupu.

5. OPAKOVÁNÍ

Reformulace problému věcnosti v pojmech vlaku a cesty nás navádí k jiné, filozoficky ustálenější analogii, totiž ke vztahu části a celku. S ní se setkáváme jak v rozlišení

¹³ Tamtéž, s. 150.

¹⁴ Wittgenstein 2017, s. 81 (§ 6.421).

¹⁵ Hegel 1960, s. 251–257.



jsoucna a bytí, tak v jeho zarámování Husserlovým pojmem *horizontu* nebo Wittgensteinovou metaforou *lešení*. Je nemožné mluvit o konkrétní věci, např. o čísle pět, aniž bychom znali pozadí, na němž se tato věc jeví, včetně všech poukazů, k nimž vede a k nimž patří i celek všech čísel nesených praxí konkrétního počítání; je nemožné rozumět akordu nebo hudební frázi, aniž bychom rozuměli možnostem skladby, v níž se objevují, tedy příslušné hudební tradici.

Napětí, které vzniká, je dáno nutností vidět věc prizmatem celku, jež ale nejde reprezentovat jinak než zase věcí. Pak ale na celek snadno zapomeneme, když jej s danou věcí ztotožníme. Proto je třeba věc uchopit jinak, nikoli tak, jak se jeví, ale jako to, čím skutečně je, což se ukáže až v jejím vztahu k celku. Toho nelze dosáhnout přímo, ale takříkajíc zevnitř, ze strany jevu, který se musí stát více než pouhým jevem. U Rezka nacházíme zmíněn přímo konkrétní způsob, jak toho docílit, totiž opakování:

Měl jsem kdysi v úmyslu pokusit se o diskotéku, která by byla věnována opeře. Nikoliv však pro milovníky opery, ale pro ty, kteří operu rádi nemají, kteří na ni nechodí, kteří k ní téměř jako každý mladý člověk — až na pár výjimek — mají odpor. Jak jsem tuto diskotéku chtěl realizovat? Rozhodně ne tak, že bych po způsobu Anny Hostomské pouštěl celé árie nebo přede hry k operám, nýbrž měl jsem jistý nápad. Místo árií bych některou známou operu vyložil řekněme ze tří taktů. Jsou místa v operách, kde je celá opera přítomna v celku [*sic!*]. 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.¹⁶

Tosca není zmíněna náhodou. V protokolech, které zaznamenával Roger Scruton ze svých návštěv komunistické Prahy pro Vzdělávací nadaci Jana Husa, je v lednu roku 1983 zmíněna Rezkova žádost o pořízení co možná největšího počtu interpretací otázky „Quanto?“.¹⁷ Tu klade *Tosca* policejnímu řediteli Scarpiovi v kritický okamžik, kdy nechává odvléct jejího milence, malíře Cavaradossiho, do Andělského hradu, kde má být zastřelen. Otázka „Quanto?“ má zjevně posloužit jako zobrazení celku opery, jejího smyslu, skrze opakování. Sám Scarpia ostatně otázku po *Tosce* opakuje.

Toto opakování nemůže být přítom mechanické, už proto, že se realizuje skrze rozličná pojetí, a má tedy současně charakter *eidetické variace*, hledání invariantu, podstaty, skrze *redukcí (epoché)*, vynětí ze všech souvislostí, v intencích, které Rezek popisuje à la Heidegger na případě pop-artu: „Jestliže [...] věci z poukazovaného kontextu vyjmeme, získáme [...] jednak distanci, ale též blízkost. V každodenním

¹⁶ Rezek 2010b, s. 283.

¹⁷ Sběrka Moravského zemského muzea, Oddělení dějin kultury antitotalitního zaměření (ODKAZ), fond „Jan Hus Educational Foundation“ (karton Prague reports 1983–1986), report Rogera Scrutona, 11. ledna 1983.



používání např. nevidíme, zda je věc ošklivá nebo hezká, jakmile je však používání přerušeno, musíme se vůči věci postavit jako k objektu vidění.¹⁸

6. ANTIDISKOTÉKA

Věcnou podobu techniky opakování Rezek podtrhuje tím, že ji spojuje s hraničním, pro nás tedy *dialektickým* přístupem. Tento přístup je mu současně i přístupem *didaktickým*, zhruba v žánru „reverzní“ psychologie, která však nyní nečiní poučovaného zlovolným v jeho touze dělat přesný opak toho, co mu je předepsáno, ale identifikuje příčinu zlovolnosti v povaze samotné věci, tedy právě v tom, že se k ní nepřiblížíme, neuchopíme-li ji samostatně a jinak:

A tím jsme u klíče k tomu, co je nazýváno „antidiskotékou“. Zatímco obvykle posluchač přichází, ať už posluchač opery nebo pop-music, aby pokračoval v tom, co již zná [...], v antidiskotéce mu není dopřáno, aby pokračoval v naučeném a obvyklém mechanismu (kam patří i odpor k opeře), který ho už tolikrát uspokojil, protože na něm je založen výběr hudby v rozhlase. Vzpomeňme, jak Karel Gott v jednom interview v *Melodii* uvádí, že lidé přicházejí upracovaní z továren, chtějí si odpočinout, a kdo mu tedy chce co vyčítat, že jeho hudba je málo náročná a že své posluchače nevychovává.¹⁹

Teenagerův problém s operou nespočívá v tom, že je mu příslušný žánr neznámý, naopak: *pokud* by mu zcela neznámý byl, musel by jím být v jeho celkové nesamozřejmosti zcela fascinován. Fascinoval by jej samotný zpěv, dělení děje do hudebních čísel (které je ovšem v *Tosce* rafinovaně potlačováno) a možnost zpívat v několika hlasech současně, v *Tosce* pak navíc stupňování emocí za hranu snesitelnosti. Co všechny tyto zážitky blokuje, je naopak přílišná obeznámenost s hudební tradicí, jak ji nikoli nahradila, ale zcela vyčerpala populární kultura nadužíváním toho, co bylo kdysi nové a progresivní. Pod touto zátěží se stává známé automaticky nepoznaným, přesně v duchu Hegelova slavného výroku.

Opakování je zde způsobem, jak poznání znovu obnovit, kontrastem s tím, co znám, a to zevnitř této znalosti samé. Uvedené „tři takty“ z *Toscy* nemají zařídít, že se posluchač vyhne nutnosti seznámení s celou operou, potažmo západní hudební tradicí, ale že toto seznámení podnikne takříkajíc znovu, právě v jejich světle. První přehrání tří taktů ustanoví bezprostřední kontext. Tosčina naivní snaha zachránit milence nevyšla, ba naopak vedla k dalšímu vyhocení situace. Scarpia frustrovaný prohrou rakouských spojenců v bitvě u Marenga nechá malíře odvést, tušíme, že na popravu. Tosca však musí zůstat. Hudba se uklidní. Scarpia konstatuje, že ještě nedojedl, a navrhuje, aby se Tosca posadila — měli by společně probrat možnosti Cavaradossiho záchrany. Následuje kritická pasáž:

18 Rezek 2010b, s. 15.

19 Tamtéž, s. 283.

TOSCA (*fissando sempre Scarpia si avvicina lentamente alla tavola, siede risoluta di fronte a Scarpia; poi coll'accento del più profondo disprezzo gli chiede*)

Quanto?

SCARPIA (*imperturbabile, versandosi da bere*)

Quanto? (*Ride.*)

TOSCA

Il prezzo!

Tosca s „výrazem nejvyššího opovržení“ klade vyšetřovateli kritickou otázku: „Quanto?“. Tu záhy *opakuje* Scarpia a směje se. A hned se dozvíme proč: Tosca se mýlí, domnívá-li se, že Scarpia touží po úplatku. Od počátku je předmětem jeho touhy samotná Tosca a zatčení Cavaradossiho bylo jen spojením příjemného s užitečným: „L'uno al capestro, l'altra fra le mie braccia...“ — „Jeden na šibenici, druhá do mého náručí,“ prozradil nám ostatně v závěru prvního dějství do hluku dokonávaného *Te Deum*. Toto všechno jsou okolnosti, které už musí posluchač vědět, zároveň jsou však součástí tónu Tosčiny otázky a Scarpiova lascivního a současně sadistického smíchu. Tři takty nás vedou hlouběji a hlouběji do těla celé opery.

7. „QUANTO?“ (*RIDE.*)

Smysl, v jakém je krátká výměna otázek mezi Toscou a Scarpiou reprezentativní pro tuto operu jako celek, může spočívat ve vědomí důležitosti toho, jak moc ředitelova postava vrhá svůj stín přes celý děj, od prvních, surových akordů, jež jsou jeho příznačným motivem, po Tosčina slova („O Scarpia, avanti a Dio!“) pronesená ve chvíli, kdy se vrhá z hradeb Andělského hradu. Scarpia je v celém ději přítomen i tehdy, když je již — jako ve třetím dějství — mrtev.

Podstatnější než tato přítomnost či *atmosféra*, kterou Scarpia evokuje, je ale napětí, které výměna otázky „Quanto?“ vzbuzuje a k jehož podstatě se dostaneme právě variací v interpretaci téhož. Ačkoli se má Scarpia smát („Ride“) už při zopakování Tosčiny otázky, obvyklá interpretace smích posouvá mezi „Il prezzo!“, které význam otázky specifikuje jako dotaz po penězích, a Scarpiovo zvrhlé vyznání lásky. Buduje tak nejprve napětí zopakováním otázky a teprve pak amplifikuje význam Scarpiova smíchu. I toto napětí lze přítom vystavět různě.

Scarpia může „Quanto?“ zopakovat reálně, viz Gobbiho dialog s Callasovou na Serafinově nahrávce (stejně jako na záznamu Zeffirelliho inscenace z roku 1964), jako otázku zjišťovací, nebo s nádechem výsměchu, stejným tónem jako Tosca, viz Sherrill Milnes s Leontyne Priceovou u Mehtova záznamu (stejně jako v De Bosiově filmovém zpracování opery z roku 1976). Druhý způsob přítom dává více smyslu, neboť navazuje na Scarpiovo předchozí parodování Tosčiny snah o záchranu milence jako replik velké herečky („Mai Tosca alla scena più tragica fu!“ — „Na jevišti ještě nebyla nikdy Tosca tragičtější!“).

Co je v této reprezentaci celku skrze opakování části důležité, nejsou tedy příslušné operní detaily, ale právě důraz na budované napětí, které nás nemá uspokojit po návratu z továrny, ale naopak vzepnout k vlastnímu výkonu, zde tedy výkonu



interpretačnímu. Rezek tento aspekt zacházení s věcí zdůrazňuje zejména v oblasti filozofie. V medailonu Jana Patočky z roku 1998 tak čteme:

Strukturu ducha Patočka přibližuje dvěma metaforami. Moře vystihuje základ lidského života, věčný nesoucí pohyb, se kterým máme tendenci splynout, od-
dat se mu. Moře je metaforou této bezprostřednosti. Druhou stránku vystihuje luk. Reprezentuje nalomenost bezprostřednosti, vzepětí a vzmach, který dává životu napětí, tonus. Duch se tak z bezprostřednosti obrací do „chladu“ světa a vydává se do „nekonečna“.

Patočkův celoživotní problém je, jak zůstat věrný uvedeným zásadám, které nalézáme v jeho raných pracích. Je to problém, jak dosáhnout toho, aby metafyzickou zkušenost neumrtvily, totiž nezbavily životního tonu, její „vý-
sledky“, kupř. systém. Jen napětí totiž dává životu nový impuls.²⁰

Tím se vysvětluje, proč Rezek sám zůstal ve většině prací u příležitostných textů, jimž nikdy nechýbí napětí, ale vždy — zdánlivě — systém. *Systém* je ovšem právě celek, který nelze nikdy mít, ale nanejvýš rekonstruovat z částí jejich aranžovaným kontrastem. Hegelovi, vzoru systematicků, se takové napětí daří vyvolávat ne proto, ale přesto, že má systém, dovednou kombinací obskurnosti, či spíš dekonstrukcí užitého jazyka, a plnosti velkých gest.

Tolik v Rezkově pojetí také Patočka: „Proto ono Patočkově nepřeborné množství prací, znovu a znovu odhalujících ‚sebeomezování nekonečného‘. Ale to, co se jeví zvnějšku jako bizarní skrumáž, je ve skutečnosti věru lišáckým řešením.“²¹ Cílem není zmást, ale dovést ke spolupráci, která je v protikladu k jakémukoli opakování a adoraci. A je povinností žáka myslet proti samotnému učiteli, chce-li stále zůstat s ním, tedy s jeho věcí.

8. TEMNÝ PRAZÁKLAD

Myslet s někým proti němu samotnému je výzva jakéhokoli díla, sledujeme-li jeho *ducha*, nikoli prostou literu. Obtížnost tkví opět v tom, že duch se zjevuje právě a jenom v liteře, jako se celek zjevuje jenom v části. Odtud i potřeba citací. A ta není problémem, neslouží-li jen sama sobě, tedy aktu citování, ale jestliže něco odhaluje. K takovému odhalení ovšem může nakonec sloužit i citace nevěčná, ba samotný kýč:

Kýčovitě zpřístupnění má především umožnit, aby ten, kdo se s věcí setkává, byl více dojat svým dojetím, než věcí samotnou. Pop-art nám nepředvádí nic jiného, než že kýč, ale též reklama, se vztahují k ukazování — bytí, pojatému určitým způsobem.

²⁰ Rezek 2011a, s. 183–184. Odkaz na Patočkovu stať je dán v eseji „Moře a luk“ (Rezek 2011b, s. 74–82), a to na rukopis signatury 3000/176, který mezitím vyšel v rámci Patočkových sebraných spisů rozdělen na dva texty, „Nitro a duch“ a „Nitro, čas a svět“. Uvedené metafory se objevují ve druhém z nich, viz Patočka 2014, s. 68–69.

²¹ Rezek 2011a, s. 184.



[...] kýč není upadlý všeobecně; na rozdíl od jiných vztažení k ukazování, k jiným způsobům bytí, k nimž se vztahujeme neustále (jednou více a podruhé méně implicitně), je kýč výhodný tím, že svou diskrepancí, neadekvátností ukazování vzhledem k tomu, co je ukazováno, umožňuje, že si zde ukazování povšimneme daleko spíše, než kdekoliv jinde. Lze pak být fascinován tím, že je kýč možný — je to fascinace přítomností, ke které se kýč vztahuje, kterou je.²²

Je zvláštní, že zde Rezek svou analýzu obrátil proti svým předchozím úvahám, tedy proti sobě. Ale současně to zvláštní není, vidíme-li v tom konsekventní aplikaci hraniční dialektiky. Nevěcné způsoby traktování jsou zajímavé právě tím, že selhávají. A v tomto selhání, tedy deficitu, odhalují poukaz ke správnému.

Nabízí se srovnání s Kleistovou „poučkou z vyšší kritiky“, která tvrdí, že „k ocenění průměrného díla je třeba více génia nežli k ocenění díla znamenitého“, neboť „pouze vadné a manýristické si užíváme s námahou“.²³ Platná je potud, čteme-li ji právě jako případ hraničního přístupu a projev vědomí, že každé geniální dílo žije z napětí, jež vyvolávají díla nedokonalá. Nedokonalost, průměrnost nebo kýč tak nejsou relativní, ale relační či antitetické pojmy, přesně to, co Rezek nazývá hraničním fenoménem.

Fascinace kýčem či průměrností, jak o nich Rezek mluví v souvislostech pop-artu, může vést na jednu stranu k docenění toho, co je za jejich hranicí. Na straně druhé ale může vzbudit i zaujetí touto hranicí samotnou, tedy zaujetí povrchem, „za kterým nic není, kde nic není předstíráno, kde je přítomnost a nic víc“.²⁴ Rezek tuto fascinaci nachází u Warhola, jenž opakováním určitého materiálu, např. jednodolarové bankovky, dosahuje hloubky tak, že ji ničí, tedy stírá rozdíly mezi ní a povrchností, mezi jevem a věcí.²⁵ Analogicky obrací Rezek i smysl své antidiskotéky:

Chtěl jsem totiž podniknout ještě jednu diskotéku. A to by nebyla diskotéka operní, ale diskotéka, která by byla založena na témže principu, ale vycházela by z těch nejlíbivějších melodií, které vůbec je možno nalézt. Ale použil bych je týmž způsobem, protože se domnívám, že v kýči je možné zakusit jistou fascinaci. A je rozdíl, když nás kýč fascinuje, a když mu podléháme. Když splýváme, ztrácíme sami sebe, odpočíváme. Tuto zkušenost, kdy je nám krásně, kdy odpočíváme a jsme unášeni melodií, bych chtěl ještě stručně rozebrat.²⁶

Kýč je tu najednou uchopen nerelačně, jako návrat k tomu, co Rezek nazývá „temným prazákladem“ naší zkušenosti, orgiastickým pocitem jednoty se světem a s druhými, který se manifestuje právě v hudbě či v tanci. To, co bylo dříve předmětem kritiky, totiž kýčovitě umění, v němž „vidíme a slyšíme jen naše vlastní pocity, do kterých se noříme [...] — ne aby bylo viděno a slyšeno to, co je nám předváděno, ale umožněno pokochat se svou nostalgií, svými vzpomínkami“, ²⁷ se najednou

22 Rezek 2010b, s. 22.

23 Kleist 2005, s. 564–565.

24 Rezek 2010b, s. 26.

25 Tamtéž, s. 31.

26 Tamtéž, s. 286.

27 Tamtéž, s. 287.



vyjevuje jako základ všeho, subjektivního vnímání i jeho proměny v sociálně coby jednotu s druhými subjekty.

9. UVOZOVKY

Rezkovy úvahy k „temnému prazákladu“ a několikeré fascinaci kýčem jsou rovněž temné, ale našemu plánu konvenují, chápeme-li je právě jako pokusy být adekvátní hraničnímu přístupu, což znamená i možnost obrátit jej proti němu samotnému. Kýč nejprve těží z určitého rozdílu, z napětí mezi jevem a věcí, a rozhodne se na věci parazitovat, jako parazituje nevěčná citace na sdělení citovaného. V druhém kroku se relačnost kýče potlačí a do popředí se dostane jev coby původní zdroj slasti. Umění před nás takto klade dvě základní možnosti, jak s ním pracovat. První možnost je:

Zakusit základ, na kterém stojíme, a vrátit se do světa, ve kterém běžně žijeme, do světa práce a běžné zkušenosti, a tento svět spatřit v novém světle.

A druhá možnost:

[...] utíkat se do temného, slastného, kdy splýváme s celým světem a ztrácíme sami sebe a své běžné starosti (viz Karla Gotta výrok).²⁸

Kýč je exemplifikace druhé možnosti a nás snadno napadne, zda není Rezkovo umíněné tepání nedokonalostí a kýčovitostí svých souputníků také produktem této „fascinace“, která se v leccem — byť jistě na jiné úrovni debaty — podobá té, kterou v letech vzbuzují upadlé verze populární kultury, viz právě odkaz na Karla Gotta.

Je ale fascinace, kterou dotyční vzbuzují, hodna dalšího studia, nad rámec empirické sociologie? Podle Rezka zjevně ano a v tomto duchu navrhuje číst třeba Havlovy politické texty jako příspěvek k „fenomenologii falešné skromnosti“.²⁹ Jistě lze toto vše chápat jako zbytečné útoky či projevy malichernosti a pátrat po skrytých osobních motivech kritizujícího, jehož zásluhy, byť existují, nakonec blednou před zásluhami kritizovaných. Možná ale nejde vůbec o kritizované, nýbrž o nás samotné, tedy náš vztah k tomu, co reprezentují. Velkorysost má totiž také svoje úskalí, je-li až příliš snadná.

Rezkovy kritiky přitom nejsou nikdy snadné či banální a přes veškerou šířavost vyvolávají, už obmyslnou formulací, pokaždé určité napětí. To nevede k napodobování — byť se jej Rezkovi v mnoha podobách také dostalo —, ale k zamyšlení. Plagiátorské aféry devadesátých let, které Rezek rozpoutal, tento aspekt vynesly na světlo ve zvláště pestrých barvách a vedly k úvahám nad tím, jak snadno lze mít jasno v otázce „kdo je vandal a kdo slušný člověk, kdo je zlý závistivec a kdo neúporný oběťtec,“ avšak nikoli v tom, co je plagiát, a tedy právě podstata věci.³⁰ Příznačně šlo opět o problém citování, tentokrát bez použití uvozek:

²⁸ Tamtéž.

²⁹ Rezek 2007, s. 137.

³⁰ Rezek 2011a, s. 151.



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. Ukáží Vám, jak se kouří, abyste z toho také něco měl.“³¹

Co je zde ve hře, v podobě kuřácké trojčlenky, se netýká ani tak bezbřehého cynismu zasloužilých a mocných, byť jím můžeme být stále znovu a znovu fascinováni, ale opět spíš zamyšlení nad defektními podobami intersubjektivit, jak o nich Rezek hovořil v souvislosti s citováním pro citování. Vedle nejcitovanějších vědců, kteří však leckdy nemají co kloudného říct, a těch, kdo užívají citáty jako jízdenky do předem vypravených vlaků, nastupuje generace „podivných kuřáků“, kteří si citát půjčují proto, aby mohli kouřit. Jelikož ale nemají co, kouří samotnou zápalku.

10. PŮDA PRO PRAVIDLA

Problémem uvozovek se dostáváme zpět k „životu v pravdě“ a „životu ve lži“, neboť se ukazuje, jak křehké hranice mezi nimi mohou být a také co mohl Rezek ve svém komentáři k oběma mýnit, když tvrdil, že moralizujícím „chybí půda pro společnou hru poctivosti“.³² Znovu zde máme vadnou formu intersubjektivit, jak ji reprezentuje určitý způsob citování, zvláště citování kýčovitě, jemuž v jeho nevěcnosti nejde odpomoci přitakáním, ale právě konfliktem.

Takový konflikt, stejně jako rozvalu nad ním, provádí Rezek ve stati „Pravidla a jejich půda“ z roku 1990, kde „půda“ hraje zjevně roli „temného prazákladu“ v sociální podobě. Rezek vychází z konstatování Karla Schwarzenberga, že „politika je jako hra, jako sport, dodržování pravidel“, a dodává:

S touto myšlenkou lze jistě souhlasit — objasňuje přinejmenším důležitost sportu při výchově budoucího politika. Ale poctivost ve smyslu dodržování pravidel lze pozorovat při fungování nejrůznějších skupin, nikoli jen u sportovců a politiků. I zloděj má smysl pro čest a poctivost — při rozdělování lupy, při respektování teritoria působnosti, mlčenlivosti atd. U skupiny lupičů lze proto také mluvit o poctivosti jako dodržování pravidel. Vada takového pojetí (má-li být rozšířeno na politiku) by vysvitla okamžitě, kdyby skupina (zlodějí) svá vnitroskupinová pravidla začala aplikovat mimo okruh svého sdružení, například kdyby chtěli, abychom po okradení zachovali mlčenlivost, nemluvě o tom, že bychom kradení neměli klást překážky, třeba tím, že bychom své klenoty uložili v bance.³³

31 Tamtéž, s. 143.

32 Viz dříve citované místo z Rezek 2007, s. 150.

33 Tamtéž, s. 147.



Je zjevné, že „život v pravdě“ chápe Rezek právě jako takovou touhu rozšířit pravidla určité skupiny na zbytek společnosti, která podle daných kritérií „žije ve lži“, ačkoli se často rozhodla jen nemít konflikt s mocí. Někjaký typ přizpůsobení je ovšem kvalita, kterou předpokládá každé dodržování pravidel. Chci-li např. žít v nájemném domě, musím omezit libovůli v návycích a touhách, například ke hře na klavír po desáté hodině večer, jinak jsem atakován domovníci a může dojít i k ukončení nájemní smlouvy.

Ochota k dodržování pravidel není nutně servilností, ale vychází z potřeby kooperace s druhými, a je tedy právě onou „půdou pro společnou hru“, kterou jakákoli aplikace pravidel předpokládá, čili prostorem intersubjektivit. Naopak, vydávání této intersubjektivitě za „život v pravdě“ je „záměna půdy pro fair play a pravidel fair play samé“ a tato záměna nevede k posílení společnosti, ale k její deformaci posunutím intersubjektivit subjektivním směrem: „Odvolávat se na ‚život v pravdě‘ by totiž bylo nárokem na neomylnost podobnou té, jež se odvolávala na ‚vědecký světový názor‘.“³⁴ Jakýkoli oponent je zde implicitně odsunut stranou jako prohaný či jinak nepatřičný.

Rezek spatřuje tento subjektivní tah i v porevolučním projektu „nepolitické politiky“, která nepotřebuje další úhly pohledu, tedy politické strany, protože ten správný úhel, úhel autentičnosti a pravdy, už má: pravda není v tomto nepolitickém pojetí něco, o čem lze diskutovat, nebo co vyžaduje ucházet se o něčí přízeň, např. voličů, ale k čemu se člověk dopracoval právě „životem v pravdě“.

Problém je přirozeně komplikovaný a potenciálně dezinterpretovatelný, už proto, že se zdá napadat to, co je mimo veškerou kritiku, totiž závazek k pravdě nebo statečnost těch, kdo za ni trpěli. Problém zde ale opět není samotná pravda, nýbrž naše vztahování se k ní, včetně schopnosti ji *poznat*, což pak zakládá i její antitetický (či relační, avšak nikoli relativní) charakter, stejně jako charakter všech našich pojmů. Otázka zasahující nejen život politický, ale i vědecký, estetický a vlastně jakoukoli oblast lidské kultury je pak tato: mohu se k věci přiblížit natolik, že ji pak mám?

V oblasti toho, co nazývá „politikou kýče“, vše Rezek řeší opět obmyslně tím, že poukazuje na rozpor Havlovy proklamace „apolitičnosti“ s jejími reálnými projevy, které jsou od počátku veřejné, nikoli soukromé, spočívající mj. právě v Havlově ochotě ke konfliktu s politickou mocí, včetně připravenosti čelit následným postihům. Proč by to ale, ptá se Rezek, mělo být před revolucí 1989 jiné než po ní?³⁵

11. BALKÓN V NÁS

Zobecnění vůdčího principu Rezkovy dialektiky nad rámec jeho vlastních sporů a konfliktů je nyní snadné. Důvod, proč nelze mluvit o vlastní mravnosti a proč se, činíme-li tak, dopouštíme morálního kýče, je ten, že mravnost je kolektivní výkon a její posuzování náleží druhým. Právě proto, že vůči mně druzí mají odstup, jsou mi ve věci morálky, pravdy a jiných ctností v nějakém ohledu blíží, respektive umožňují svou přítomností a kritikou, aby nešlo jen o mě, ale o společnou věc. Odtud i citační

34 Tamtéž, s. 153.

35 Tamtéž, s. 152.



paradox ve všech jeho podobách: citovat na jednu stranu musím, abych si osvojil jinou perspektivu. Ale tato citace musí vést k více než nápodobě, neboť jinak jsem si neosvojil perspektivu vztaženou k věci, ale jen zálibu v ní. Narcistní žvatlání dítěte a splynutí s davem jsou vedeny stejným principem slasti a tím je nesamostatnost a nepřiznaná závislost.

Z čeho je adekvátní vztah k věci vidět, když ne z řeči o ní, je přirozeně hádanka hodná Wittgensteina a Rezek se v jejím řešení také Wittgensteinovi blíží: nikoli ze samotné řeči, zní jeho odpověď, ale z postoje, který při této řeči k věci a k druhým zaujímám. Na tento „tělesný“ aspekt věcnosti se Rezek soustředil zejména ve svých úvahách spjatých s uměním, na pozadí tzv. „nové fenomenologie“ Hermanna Schmitze. Ta je nejdetailněji zužitkována v knize *Chapadla opery*.

Přestože Rezkův příspěvek do této oblasti zůstal do značné míry fragmentární, lze vidět, že mu Schmitzův koncept žitého těla (*Leib*) jako alternativa rozdělení těla fyzického (*Körper*) a duše poskytuje pojmové prostředky, jak adekvátně analyzovat estetické působení uměleckých děl na bázi bezprostředního působení gest a atmosféry, kterou tato gesta šíří a umožňují skrze vtělování se (*Einleibung*) do našeho okolí. Konkrétně v *Tosce* nachází Rezek případ Schmitzovy analýzy tělesnosti sadismu, snadno identifikované v osobě Scarpiově, která přenáší tělesné zúžení (*Engung*) na mučenou osobu ve prospěch vlastního rozšiřování (*Weitung*).

Tento tělesný aspekt Rezkovy filozofie lze snadno ne snad opominout, ale vnímat jako nesouvisející s problematikou věcnosti. Přitom je jejím završením, v němž Rezek dospívá od nutnosti mluvit o věci jinak, abychom se k ní mohli dostat, k řeči vtělené, k čemusi, co je odlišné od vnějších produktů jazyka zachycených pojmem „komunikace“. Vtělená řeč vyžaduje přítomnost druhých, ale nikoli jako recipientů výměny informací, ať již slovních či vizuálních, ale jako čehosi bezprostředně tělesně zakoušeného a komunikujícího. Rezek to zvláště explicitně vyjadřuje v podobě „druhého operního chapadlového zákona“, podle něhož každá informace přichází vlastně už pozdě: „[...] komunikace nenastává mezi individui, která teprve komunikovat začínou. Vždy již se komunikovalo, nelze nekomunikovat.“³⁶

Umění je zde prostorem, kde jsou takovéto předpoklady diskurzivity a zkušenosti vůbec „přiváděny do zjevu“, přičemž to, co se zjevuje, není opět nic jiného než potřeba určitého druhu nedefinované intersubjektivní, dané věcným postojem k druhým. Mám-li něco poznat, tedy správně „citovat“, musím brát druhé vážně, tedy netvrdit o nich, že na rozdíl ode mě „žijí ve lži“, což neznamená, že tím musím nutně přistupovat na jejich postoj, tedy opustit svou představu o „životě v pravdě“. A toto poznání se nepozná z toho, co říkám, ale jak se v této řeči k druhým stavím.

O postoji k druhým jako předpokladu jakéhokoli porozumění hovoří Rezek systematicky především v souvislosti s úvahami o soklu jako součásti našeho porozumění soše, viz kniha *Proklouznutí neboli smrt*. Jde o to, vypěstovat si takový sokl nebo též balkón či rám v sobě:

Stání šlechticů v jiném obraze [...] je chováním jako na balkóně. Sami si prostor svého počínání zužují (balkóny také dopřejí pohybu málo volnosti). O to pak více vynikne způsob jejich chování — zúžení zde přináší koncentraci.

36 Rezek 2018, s. 74.



Východisko od balkónu nám skrze scénu a skrze její izolovanost umožní spatřit, čím je setkání šlechticů neseno. Šlechtice ke své důstojnosti nepotřebuje stát na balkóně. Má totiž balkón v sobě (a díky tomu se dovede chovat i na skutečném balkóně). Předvádění důstojnosti jednoho v přítomnosti ostatních je opětováno uznáním, analogickým *předvedením* jejich uznávané vlastní důstojnosti.³⁷

Právě proto, že postoj nevyjadřuje poznání, ale uznání jako jeho předpoklad, „zkušenost balkónu nalezneme i na louce, v sále, na náměstí, na koni“.³⁸ Je něčím, co nevyžaduje vysvětlení, ale na co okamžitě — jako na vstřícnou tvář či povzbudivý pokyn rukou — bezprostředně reagujeme a co je ve výsledku právě jasným znakem toho, že je společnost zdravá, nebo naopak chorobná.

12. ZÁVĚR

Hovořit v souvislosti s Petrem Rezkem o dialektice dává tedy hned dvojitý smysl. V prvním jde o to, zachytit roli konfliktu v Rezkově úsilí o věčnost, ale také o napětí, které tuto věčnost provází. V jeho díle k tomu nedochází programovým rozvíjením kontrastních metod výkladu (byť jsme zmínili črty jako hraniční fenomén či antidisko-tek-ku, které k tomu už svojí formou směřují), ale konkrétními příklady z umění i z kýčovitých pokusů o ně, stejně jako z upadlé citační praxe. Druhý smysl, proč Rezka s dialektikou spojovat, je ten, že se nám skrze ni daří dívat na jeho filozofii jako na systém.

Rezek se takové systematizaci bránil, snad aby uchoval napětí, které mu umožnilo rozvinout konkrétní nápady či aforismy do kratších přednášek a esejů tvořících jádro většiny jeho knih. Situace je ale jiná, když se snažíme přemýšlet o jeho filozofii jako celku a potřebujeme nějaké vodítko. A takové jsme si nyní poskytli, když jsme vedli nit od postřehu, že k věci se lze dostat jen tak, že o ní budeme mluvit nepřímou, k zakotvení tohoto postřehu v tělesných předpokladech intersubjektivitě.

Takový pohyb dozajista učinili i jiní a existuje jak ve filozofii fenomenologické, v cestě vedoucí od Husserla po Merleau-Pontyho či Hermanna Schmitze, ale i v myšlení Wittgensteinově, jímž se Rezek méně oficiálně, o to však intenzivněji zabýval. Nás ale kromě tohoto pohybu zajímají i jednotlivé zastávky, které tuto cestu stimulují a umožňují se na ni znovu a znovu vydávat. A takových Rezek poskytuje nesčetně a činí je, intenzivním zaměřením na konkrétní věc, nezávislými na té či oné tradici výkladu.

Specifickou kategorií těchto příkladů tvořila Rezkova kritika jistého druhu citací, která nás vedla k *dialektice* citujícího rozumu. Taková dialektika je součástí *kritiky* citujícího rozumu, v níž jsou popisovány možnosti, které tento rozum má, chce-li zůstat věcný. Například že citace není určena k sebedojetí ani k prosté re-citaci, ale k zapálení vlastního myšlení. Dialektika citujícího rozumu, ve své kritické, negativní roli, se stane dialektikou věčnosti, když se na zmíněná selhání dívá jako na krizi ur-

³⁷ Rezek 2014, s. 85.

³⁸ Tamtéž, s. 86.

čitého typu intersubjektivitu a zkoumá možnosti, jak tuto intersubjektivitu správně založit. Rezekův přínos k tomuto výzkumu je součástí „teorie plastičnosti“ a „teorie soklu“, jak jsme je stručně zmínili.

Pohled na věc, daný nikoli samotnou věcí, ale naším postojem k ní, zakládá i náš postoj k ostatním tím, že je pro ně transparentní. Věcnost, můžeme říci, je právě koordinací určitých perspektiv na bázi předchozích konfliktů, které jsou skrze ni smířeny. Takový smír, třeba ve jménu „pravdy a lásky“, nelze dopředu vyžadovat právě proto, že věc je nám vždy dána až jako perspektivní. Tedy skrze něco, co se mohlo původně jevit jako „lež a nenávisť“.

Tato práce vznikla částečně za podpory projektu „Za hranice bezpečnosti: role konfliktu v posilování odolnosti“, reg. č.: CZ.02.01.01/00/22_008/0004595, financovaného z Evropského fondu pro regionální rozvoj, a částečně za podpory programu Cooperatio, poskytovaného Univerzitou Karlovou, vědní oblast Filosofie, řešeného na FF UK.

LITERATURA:

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologie ducha*. Přel. Jan Patočka. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1960.
- Kleist, Heinrich von. „Ein Satz aus der höheren Kritik“. In Týž. *Sämtliche Erzählungen*. Ed. Klaus Müller-Salget. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2005, s. 564–565.
- Patočka, Jan. *Fenomenologické spisy III/1. Nitro a svět. Nepsané texty ze 40. let*. Ed. Jan Frei — Ivan Chvatík — Jan Puc. Praha: OIKOYMENH, 2014.
- Rezek, Petr. *Filosofie a politika kýče (Spisy I)*. Praha: Ztichlá klika, 2007.
- Rezek, Petr. *Fenomenologická psychologie (Spisy IV)*. Praha: Ztichlá klika, 2008.
- Rezek, Petr. *Husserlova věcnost (Spisy II)*. Praha: Ztichlá klika, 2009.
- Rezek, Petr. *Jan Patočka a věc fenomenologie (Spisy VI)*. Praha: Ztichlá klika, 2010a.
- Rezek, Petr. *Tělo, věc a skutečnost (Spisy V)*. Praha: Ztichlá klika, 2010b.
- Rezek, Petr. *Démanty české filosofie (Spisy VIII)*. Praha: Ztichlá klika, 2011a.
- Rezek, Petr. *K teorii plastičnosti (Spisy IX)*. Praha: Ztichlá klika, 2011b.
- Rezek, Petr. *Proklouznutí neboli smrt: K teorii soklu (Spisy X)*. Praha: Ztichlá klika, 2014.
- Rezek, Petr. *Chapadla opery (Spisy XI)*. Praha: Ztichlá klika, 2018.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Přel. Petr Glombíček. Praha: OIKOYMENH, 2017.

