

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA ESTETKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Petr Pola

**PŮVODNÍ ZKUŠENOST V MYŠLENÍ
MAURICE BLANCHOTA**

**ORIGINAL EXPERIENCE IN THE THINKING OF
MAURICE BLANCHOT**

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Miloš Ševčík, Ph.D.

Praha - 2007

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně s využitím uvedené literatury.

V Praze, 2.9. 2007

.....

podpis

Poděkování

Rád bych poděkoval panu PhDr. Miloši Ševčíkovi Ph.D za vedení této práce a vstřícný přístup.

OBSAH

ÚVOD	5
I. ESENCIÁLNÍ OSAMĚLOST A OBRAZ	8
1. Esenciální osamělost	8
2. Riziko díla	11
3. Nemožnost číst dílo	16
4. Nutkavé uchopení	19
5. Psaní, které je neukončitelné, nepřestávající	22
6. Deník	28
7. Analýza smrti	30
8. Čas absence času	33
9. Podmínky vidění	37
10. Fascinace	39
11. Obraz	42
II. PŮVODNÍ ZKUŠENOST A UMĚNÍ	52
12. Umění a čin	52
13. Orfeův pohled a inspirace	59
14. Absence inspirace a hledání umění	63
15. Od díla ke zkušenosti	67
16. Zkušenost a čas umění	69
ZÁVĚR	76
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	78

ÚVOD

Cílem této práce je představit svérázné pojetí umění a jeho zkušenosti, které ve svém díle rozvíjí francouzský spisovatel a kritik Maurice Blanchot na konci čtyřicátých a v první polovině padesátých let dvacátého století. V tomto období u Blanchota vrcholí snaha zachytit literaturu, popřípadě umění jako takové, ve vztahu k „původní zkušenosti“. Umělecké dílo, které má v původní zkušenosti svůj zdroj, je vyčleněno z běžné zkušenosti zasazené do rámce struktur světa. Svět Blanchot chápe jako totalizující se celek uskutečňující se pomocí možnosti popírání přírody, kterou v sobě nese separující se „Já jsem“. Umělecké dílo pak není pochopeno jako forma podílející se na uskutečňování světa, ale jako výsledek extrémní zkušenosti poukazující vně každého světa.

Umělecké dílo u Blanchota představuje setkání s tím, co nás vždy předchází a umění tak v sobě nese podstatný vztah k anonymitě. Domníváme se, že k tomu, co nás předchází, je možné přiblížit se jakoby ze dvou stran, a že tuto možnost naznačuje i Blanchot sám. Na umění lze v tomto smyslu nahlížet ze dvou hledisek, z hlediska autorského a z hlediska čtenářského či recepčního. Autor i čtenář jsou anonymní bytosti a jejich existence je plně závislá na díle. Avšak autor před napsáním díla není ničím. Jeho původní vztah tvoří příslušnost k „prázdnému vnějšku“. Život autora začíná až psaním díla, okamžikem, kdy vyvázne tlaku, kterému jej vnějšek vystavuje. V tomto okamžiku se rodí a v tomto okamžiku začíná psát, ale jen tak, že neustále obnovuje a tak udržuje kontakt s vnějškem. Život spisovatele je určen tímto kontaktem a nepřesahuje hranice psaní knihy. V okamžiku, kdy je kniha dopsána, se prostor, který byl psaním rozevřen, opět uzavírá a autorovi nezbývá, než znovu začít psát. Autorovi je dílem propůjčen život jenom proto, aby tomuto dílu umožnil vzniknout. Naproti tomu čtenáře lze nejprve chápat jako bytost existující ve světě, který mu propůjčuje jistotu místa pobytu. Teprve vstupem do prostoru díla skrze knihu, se čtenář stává čtenářem ve vlastním slova smyslu. Čtení díla jej vyjímá z běhu světa a zbavuje všech osobních vlastností a vloh, protože čtení je u Blanchota pochopeno jako proces afirmace, který pouze nechává být, co je. Čtenář nepotřebuje ke čtení nadání, spíše se jej musí vzdát, aby udržoval odstup od díla, aby k dílu nic nepřidával. Nakonec se čtenář navrácí do světa obohacen o perspektivy a zkušenosti, kterých se mu dostalo vykročením ze své uzavřenosti subjektu.

Autor, který se vystavuje původní zkušenosti, tak zprostředkovává vztah mezi neurčitým vnějškem a čtenářem, který v uměleckém díle zakouší, co jej předchází jako ustavenou a vymezenou subjektivitu. V naší práci budeme sledovat rysy umění a

zkušenosti svázané převážně s autorským přístupem k umění a nikoli s jeho recepční či čtenářskou stránkou.

První část studie se zabývá některými rysy zkušenosti umění. Nejprve je pomocí rozlišení mezi pojmy samoty a esenciální osamělosti vymezena rovina, do které umění a jeho zkušenost náleží. Posléze se rozbohem zkušenosti *Noli me legere* a fenoménu „nutkavého uchopení“ dospívá ke vztahu, který je pro umělce původní, ke vztahu k tomu, „co se píše“. Psaní v tomto vztahu nepředstavuje aktivitu, ale odhaluje se ve své pasivitě, jako „neukončitelné, nepřestávající“. Psaní tu poukazuje na nejpodstatnější rys roviny, kterou označuje pojem esenciální osamělost: specifický časový charakter. V tomto času dochází k radikální proměně subjektu, jeho zájmů i objektů.

Poslední kapitola první části je zaměřena na pojem obrazu, který ve svém „původním“ vztahu již neodkazuje k žádnému předmětu. Blanchot tu převrací vztah, který je obrazu běžně přiznáván. Obraz nepřichází až po předmětu, jakožto jeho obraz, ale obraz se ve své cizosti (mrtvolý) odhaluje jako ryzí podobnost. Podobnost se k předmětu má jako jeho neutrální dvojník. Obraz se tak vždy vyskytuje ve dvou verzích, které oscilují mezi možnostmi být „oživujícím“ obrazem předmětu a obrazem, ve kterém se předmět jeví již jen jako svůj neutrální dvojník. V této své ne-předmětnosti je obraz jakýmsi odkazem na „jiné“ předmětu, které nemůže být v žádné předmětnosti zachyceno.

Druhá část je zaměřena na vlastní genezi pojmu „zkušenosti umění“. Odrazový bod tvoří úvaha, ve které se Blanchot pokouší zachytit podstatný zlom ve směřování umění: umění přestává být v díle skryto přítomností, ať již bohů nebo lidí, ale samo usiluje stát se v díle přítomným. Tato proměna je sledována na pozadí vztahu umění a inspirace. S vynořováním se snahy o „esenci umění“ se inspirace začíná čím dál zřetelněji odhalovat jako síla, která umělce staví před radikální požadavek: zůstat věrný inspiraci, která jej vábí vně světa, vně autoritativní oblasti, a zároveň ještě odtud „vydobýt“ dílo. Dílo se pod vlivem této snahy již nepodává jako dílo, jehož počátek tvoří inspirace, kterou dílo musí „zrazovat“, nýbrž jako dílo, které se pokouší do sebe integrovat samotný sestup k nezpředmětnitelné hlubině, která tvoří jeho inspirovaný původ. Dílo se stává cestou k inspiraci. Ve vztahu k této hlubině Blanchot rozpoznává původní zkušenost, která tvoří počáteční bod jakékoli umělecké produkce. Na dně této hlubiny se skrývá „esenciální dvojznačnost“, která umělce a vše s čím přichází do styku vystavuje „radikálnímu převrácení“. Převrácení jej uvádí do svazku s modalitou „jiné“ smrti, která znamená „absenci“ začátku a konce, nemožnost „přerušovat se“. Původní zkušenost, která umělce vždy vystavuje riziku radikálního převrácení, tvoří rámec „zkušenosti umění“. Ve zkušenosti umění je umělec konfrontován s „prázdným vnějškem“,

„nicotnou a bezmeznou existencí“, která jej neustále ohrožuje na uzavřenosti a vymezenosti subjektu. Z uměleckého subjektu se stává bloudící bytost, která svojí příslušností k vnějšku trvalé ztratila místo pobytu ve vezdejším světě, aniž by dosáhla jakéhokoli jiného světa. Umělec je rozeklanou bytostí, která musí navždy kroužit kolem prázdného středu své intimity.

I. ESENCIÁLNÍ OSAMĚLOST A OBRAZ

1. Esenciální osamělost

Když jsem sám, nejsem to já, kdo je zde, a nejsi to ty, od koho jsem vzdálen, ani od ostatních, ani od světa. Nejsem subjektem, kterému se přihodil tento dojem osamělosti, tento pocit vlastních mezí, tato omrzelost být sebou samým. Když jsem sám, nejsem zde. Nejedná se o nějaký psychologický stav, charakterizovaný zmizením, smazáváním práva zakoušet to, co zakouším, když vycházím ze sebe jako z nějakého centra. Setkávám se nikoli s tím, že bych byl nějak méně sám sebou, nýbrž s tím, co existuje „za mnou“, co mě skrývá, aby samo bylo.¹

V dodatku ke knize *Literární prostor*² M. Blanchot vyjasňuje, co rozumí pod pojmem esenciální osamělost a jak se tento pojem liší od běžně pojímané samoty³. Jde o rozlišení závažné, protože osamělost na rozdíl od samoty vystihuje určitý rys umění, ontologický charakter uměleckého díla. M. Blanchot osamělost nazývá esenciální nikoli z toho důvodu, že by se domníval, že umění odhaluje nějaké esence, podstaty, ale proto, že osamělost je způsobem, ve kterém se setkáváme s něčím, co existuje jenom tak, že nás skrývá. Ontologická povaha osamělosti vychází z teze, podle které je bytí na úrovni světa vždy skryté. Skrytost ve světě „tíhne“ k tomu stát se negací, prací, která je popíráním bytí. Jenom popíráním bytí se může ve své svobodě vztyčit určité „Já“. „Já jsem“ na sebe bere rozhodnutí „být bez bytí“, být absolutně „nepřirozený“, „absolutně oddělený“. Být „absolutně absolutní, právě to ze mě dělá já“. „Já jsem“ znamená schopnost, ovšem schopnost, která je reálná pouze „ve společenství všech“, pouze proto, že je „mým rozhodnutím vycházejícím ode všech lidí“. Tento pohyb je tedy vždy dějinný a uskutečňuje se jako realizace světa⁴.

Na úrovni světa se samota dostavuje v momentě, kdy „já“, které se afirmovalo pohybem „všech“ si uvědomí, že „velkolepá možnost být osvobozen od

¹ M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 343.

² Tamtéž, str. 343-346.

³ Filosofickou reflexi Blanchotovy osamělosti lze nalézt v renomované studii *Proximity, Lévinas, Blanchot, Bataille, and Communication*, Josepha Libertsona. Libertson se pokouší vybudovat určitou jednotnou platformu pro myšlení v názvu uvedených autorů a zavést systematizovanou pojmovou výstavu. Jednotícím hlediskem je zde jakási „filozofie blízkosti“. „Proximita“ (blízkost) pak, dle Libertsona, musí být definována pojmy „komunikace“. Konkrétně k osamělosti srv. J. Libertson: *Proximity, Lévinas, Blanchot, Bataille, and Communication*, Hague, 1982, str. 42-55.

⁴ Srv. tamtéž, str. 343-344.

bytí“ znamená rovněž separaci, nemožnost naleznout „podmínku své moci“. Zkušenost separace se většinou podává jako „otřesení úzkostí“, okamžik, kdy si člověk uvědomí, že „za svou esenci vděčí tomu, že není“. Na rovině světa je to ale vždy nějaké „já“, které je osamělé, „já“, které je otřeseno svojí nicotou. Samota v tomto smyslu poukazuje na skutečnost, že člověk *může* nebýt, skutečnost, které zároveň vděčí za „svobodu, moc i budoucnost“. Blanchot poukazuje na to, že tezi – „lidé se afirmují schopností nebýt“ – objevil už Hegel, když tvrdil, že „se smrtí začíná život ducha“⁵.

Tímto ale úvaha nekončí. Pro Blanchotovo myšlení je charakteristické, že se nezastavuje u této „moci nebýt“, kterou začíná člověk, ani ji nerozvíjí jako úvahu, pokoušející se ze smrti učinit svoji možnost (viz. kap. 7. Analýza smrti). Naopak směřuje ke zkušenosti, která tuto rozhodnost „moci nebýt“ rozrušuje. Bylo řečeno, že aby byl svět a v něm bytosti a věci musí „chybět bytí“. Tedy pouze stane-li se „nicota schopností“, je člověk dějinným, uskutečňující se realitou. Pokud ale chybí bytí, „chybí opravdu“? Kde se bere „možnost“, aby bytí chybělo? Není „chybění bytí“ složité řečeno „bytím, které je v základu absence bytí, tím, co ještě je bytím, když už není nic?“ Smysl pojmu esenciální osamělost Blanchot odhaluje ve skutečnosti, že i tehdy, chybí-li bytí, „je bytí jen ještě hluboko skryté“⁶.

Zjištění o bytí v hloubce absence pro Blanchota nabývá nejvyšší důležitosti, protože otevírá nové možnosti výkladu. Samota v této rovině absence bytí již neznámá osamělost bytosti, která je úzkostlivá, protože nenachází nic společného s ostatními, ale osamělost hlubší, která poukazuje do sféry absence, mimo dialektiku bytí a nicoty. Samota, která se stává esenciální osamělostí, poukazuje na rovinu, ve které je navazován vztah k bytí, které „zpřítomnila absence bytí“. Nejde již o „bytí skryté“ jako ve světě, ale o bytí, které je „bytím potud, pokud je skryté: skrytost samu“. V esenciální osamělosti totiž „skrytost tíhne k tomu, aby se zjevila“⁷.

Esenciální osamělost tedy poukazuje k převrácení, jehož smysl spočívá v tom, že chybění bytí, které je podmínkou uskutečňování lidské reality a budování světa, není nějakým čirým nic, ale že chybí-li bytí, stále se ještě „zjevuje“ toto chybění. V běžném a nerušeném životě, jak tvrdí Blanchot, se „skrývá skrytost“. Tato skrytost se skrze čin (práce dějin) projevuje jako „negace“, zatímco v rovině, kterou vymezuje pojem esenciální osamělosti, „skrytost tíhne k tomu, aby se zjevila“⁸. Toto zjevování je něčím velice podstatným, protože znamená „zjevování esence bytí, které je bytím ještě tam,

⁵ Srv. tamtéž, str. 344-345.

⁶ Srv. tamtéž, str. 345.

⁷ Srv. tamtéž, str. 345-346

⁸ Tamtéž, str. 346.

kde bytí chybí, je bytím potud, pokud je skryté⁹. Dle Blanchota právě proto, že v esenciální osamělosti dochází k „zjevování esence bytí“, je osamělost zásadním způsobem spojena s uměním. Umění totiž čerpá ze vztahu k oblasti vyznačené esenciální osamělostí. Umění není nápodobou skutečnosti, která je vytvořena účinným činem a ve které se bytí odhaluje ve své pravdě: „umění jako obraz, jako slovo a jako rytmus“ ohlašuje oblast, kde vně pravdy bytí, „bytí bez přestání trvá po způsobu nicoty“¹⁰.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ Tamtéž, str. 332.

2. Riziko díla

Nejpodrobněji Blanchot analyzuje esenciální osamělost a její vztah k umění v první kapitole knihy *Literární prostor*, příznačně nazvané *Esenciální osamělost*. Osamělost je zde analyzována z hlediska situace, ve které se nachází umělecké dílo. Osamělost se zde nazývá „rizikem“ uměleckého díla. Autor i čtenář žijí v závislosti na díle. První se psaním vystavuje riziku osamělosti, druhý osamělost čtením afirmuje. Dílo, pro toho, kdo jej píše, představuje riziko osamělosti proto, „že [dílo] je – a nic víc“¹¹. Blanchot toto pojetí díla odlišuje od Valéryho koncepce „nekonečného“ díla. Dílo je podle Valéryho nekonečné, avšak ve smyslu místa práce bez konce. Jeho nekonečnost je tedy mistrovstvím ducha, které je formou schopnosti. Dílo, které pouze „je“, je osamělé, protože rámec osamělosti díla tvoří tzv. „absence požadavku“, která dílo „nikdy nedovoluje prohlásit za dokončené nebo nedokončené“¹². To na druhé straně neznamená, že dílo by nemělo čtenáře, že by tu nebyl nikdo, kdo by jej mohl afirmovat. Osamělost díla nezbavuje sdělitelnosti. Sdělování díla, které probíhá přístupem čtenáře, však nelze chápat jako proces konstituce objektu.

Osamělost, která obklopuje dílo, se Blanchot pokouší vyjasnit pomocí rozlišení mezi dílem a knihou. Spisovatel, ačkoli žije v závislosti na díle, vystavuje se jeho riziku, „píše knihu“¹³. Kniha, ani v okamžiku, kdy je dopsána, *ještě* není dílem. Kniha je „skrytým dílem“¹⁴, zatímco „dílo je dílem jen tehdy, když se z něj, v násilnosti začátku, která je mu vlastní, vyslovuje slovo být – událost, která se uskutečňuje tehdy, když je dílo intimitou někoho, kdo ho píše, a někoho, kdo ho čte“¹⁵. Spisovatel může vlastnit knihu, ale nikoli dílo, o které mu jde. A dále spisovatel nejen, že vlastní pouze knihu, ale je od díla „oddělen“, popřípadě z díla „vykázán“, pokud jej už dopsal. To znamená, že ve snaze uchopit dílo mu v rukou zůstává pouhá kniha, „němá hromada sterilních slov“¹⁶.

Diametrální odlišnost mezi knihou a dílem lze vymezit i tak, když o psaní knihy budeme uvažovat jako o formě práce. Psaní knihy je v tomto smyslu určitou činností, určitou prací, jejíž podmínku tvoří možnost, aby byla dokončena. Spisovatel píše knihu a domnívá se nejen, že pracuje na díle, ale že i v okamžiku, kdy kniha bude dopsána, bude dílo dokončeno. Věří, že poslední zápis nejen završí knihu, ale ukončí i jeho dílo. A opravdu, když je kniha dopsána, je i dílo hotovo. Ovšem v okamžiku, kdy je kniha

¹¹ Tamtéž, str. 12.

¹² Tamtéž, str. 13.

¹³ Tamtéž.

¹⁴ Tamtéž, str. 264.

¹⁵ Tamtéž, str. 13.

¹⁶ Tamtéž.

dopsána, mění se pro autora i význam samotného díla. Z toho, co až bude dopsáno, bude dokončeno, na to, co je již hotovo, ale je pouhou věcí, knihou. Napsaná kniha pro spisovatele ztrácí význam, protože v momentu jejího dokončení, se stala určitou věcí existující mezi jinými věcmi. A dílo, které toužil dokončit, se mu opět skrylo.

Spisovatel si tuto situaci, někdy uvědomuje, když zakouší „prázdnost“, které obklopuje dílo, ale domnívá se, že „dílo je jen nedokončené“¹⁷. A tak věří, že on *sám* dílo dokončí, že stačí ještě trochu práce, přispění šťastných okolností. Ve skutečnosti dílo touto vírou spisovatele klame a připoutává jej k „iluzorní práci“, protože to, co doufá dokončit, je neukončitelné. Dílo jako to, co má být napsáno se vždy uzavírá do sebe, jen do tupé „anonymní afirmace, že je“. Nakonec jediná zkušenost, kterou spisovatel s dílem má je ta, že dílo jej neustále odmítá, že se k němu „nezná“. Tuto skutečnost Blanchot popisuje, když říká, že spisovatel někdy pocítuje jakousi „nejpodivuhodnější bezdělnost“¹⁸ /*désouvement des plus étranges*/¹⁹.

Moment uzavírání se díla do sebe, lze rozvést pomocí jiného Blanchotova textu *Literatura a právo na smrt*²⁰. Blanchotovy úvahy zde vyrůstají z jiného kontextu²¹, ale studie sama se zabývá otázkou *Co je literatura?*²², a především v počátečních fázích je zaměřena na vztah spisovatele a díla. V úvahu vezmeme pasáž, ve které Blanchot nejprve tematizuje podmínky vzniku díla, aby vzápětí zachytil jeho zvláštní „existenci“ pro autora jakožto „prchavého díla“ a okamžik jeho uskutečnění, ve kterém zároveň dílo mizí ve „veřejné existenci“.

Východiskem úvahy je zjištění o podmínkách vzniku díla, že dílo se nerodí z „osobního požadavku“. Původem díla není projekt, který si nejprve vytváříme a posléze realizujeme (jako ve světě). Spisovatel nezačíná psát jednoho dne „sám od sebe“.

¹⁷ Tamtéž, str. 14.

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ M. Blanchot: *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, str. 16.

²⁰ M. Blanchot: *Literatura a právo na smrt*, Česká literatura 2/2004, str. 194-230.

²¹ Blanchot se zde odkazuje k Hegelově Fenomenologii ducha, ale jak upozorňuje překladatel Blanchotovy eseje Josef Fulka, vlastní Blanchotovy postřehy jsou „Fenomenologii ducha značně vzdálené a nesnaží se ji osvětlit“. M. Blanchot: *Literatura a právo na smrt*, Česká literatura 2/2004, str. 197.

²² Blanchotovu esej lze číst i jako odpověď na J.P. Sartrovo pojetí angažované literatury. Sartre se snaží podat jednoznačné vymezení literatury a role, kterou má spisovatel. Spisovatel, podle Sartra, „jedná slovy“ a ve svobodě svého jednání může působit na skutečnost a měnit svět. Jedním z téžisť Blanchotovy eseje *Literatura a právo na smrt* představuje snaha ukázat, že svoboda spisovatele je ve své podstatě paradoxní. Spisovatel dává „k dispozici veškerou realitu“ a tak jednání v podstatě ničí. Srv. J.P. Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1964. Pro porovnání odlišností v přístupu Blanchota a Sartra k literatuře a kritice srv. D. Kenneth: *Blanchot and Sartre*, Yale French studies, No. 3, str. 85-95.

Blanchot se odkazuje na Valéryho, který v reflexi na vlastní tvorbu tvrdil, že jeho nejlepší díla se zrodila nikoli z osobního požadavku, ale z „nahodilé pohnutky“²³. Pohnutka ovšem vyžaduje svoje rozvinutí, to znamená, talent. Spisovatel musí mít talent, kterým se nahodilá pohnutka přemění na „jeho“ pohnutku, na pohnutku díla. Talent podle Blanchota „osvětluje onu anomálii, jež je podstatou literární činnosti a kterou spisovatel musí i nesmí překonat“. Spisovatel má totiž talent „teprve poté, co něco napsal, ale právě k tomuto napsání jej potřebuje“²⁴. Pokud by spisovatel tuto anomálii vůbec nepřekonal, zůstal by „idealistickým snilkem“ a psát by vůbec nezačal, pokud by ji překonal naprosto, pak by měl „dílo skrz naskrz již přítomno v duchu“, vše by o něm věděl a rovněž by psát nezačal. Jsou to okolnosti a pohnutky, které stojí na počátku talentu, a které se „časem“ musejí stát tímto talentem samotným. Spisovatel je talentem, který se rodí s dílem. Podmínkou vzniku díla je nutně určitý okamžik. Jinými slovy: dílo je „vždy dílem okolností“, což znamená, že započalo v čase „a tento časový okamžik tvoří jeho součást“²⁵. Dílo se tedy rodí z náhodné pohnutky v určitém čase a spisovatel nepředchází dílu, ale rodí se až s ním.

Další fázi úvahy tvoří předpoklad, že dílo je již napsáno. Blanchot odkazuje na F. Kafku, který líčí, že když napíše třeba jen nahodilou větu „Díval se z okna“, cítí se „ve stavu takové inspirace, že tato věta je již dokonalá“²⁶ /cette phrase est déjà parfaite/²⁷. Napsané dílo propůjčuje spisovateli existenci, jakožto jeho autorovi (před napsáním díla nebyl „nikdo“, kdo by jej napsal). Dílo zde představuje jistotu, která nepotřebuje ospravedlnění a která se stává „vnitřním rájem spisovatele“ a „cílem umění“. Spisovatel je totožný s onou větou, tato věta je „jím samým a on je skrz naskrz tím, čím je ona“²⁸.

Poslední fáze úvahy popisuje druhou stránku tohoto vztahu spisovatele ke slovu. Napsaná věta, která pro spisovatele představovala nezpochybnitelnou jistotu, „přinejmenším existuje“. To znamená, že pokud toho, kdo se do ní „uzavírá“, činí spisovatelem, je to proto, že tato věta není jen „dokonalostí...jistým vyjádřením jeho [spisovatele] samotného“, ale i čímsi vnějším, „větou jiných lidí“²⁹. Zájem druhých způsobuje, že dílo jakožto dokonalost, která se spisovateli propůjčovala jako jistota jeho existence, mizí. V okamžiku, kdy se dílo stává „dílem druhých, dílem, v němž jsou oni a v němž již není on, knihou nabývající své hodnoty z jiných knih“, spisovateli dílo mizí.

²³ M. Blanchot: Literatura a právo na smrt, Česká literatura 2/2004, str. 198.

²⁴ Tamtéž, str. 197.

²⁵ Srv. tamtéž, str. 198-199.

²⁶ Tamtéž, str. 199.

²⁷ M. Blanchot: La littérature et le droit à la mort, in: *La Part du feu*. Paris, Gallimard, 1949, str. 297.

²⁸ M. Blanchot: Literatura a právo na smrt, Česká literatura 2/2004, str. 199.

²⁹ Tamtéž, str. 199.

Dílo existuje jen jako „veřejná skutečnost, vytvářená a rozbíjená zpětným nárazem jiných skutečností“. Spisovatel se „nachází v díle, ovšem dílo samo mizí“³⁰.

Zmíněné dvě skutečnosti tvoří dva zásadní momenty „bytí“ díla. Jednak inspirace, která spisovateli propůjčuje větu jako jeho „vnitřní ráj“, jako jeho větu, jednak okamžik mizení díla, který je z hlediska spisovatele spojen s vyprahlostí a neukončitelností a z hlediska díla s jeho „uzavíráním do své absence v neosobní, anonymní afirmaci, že je“³¹. Tuto situaci lze ještě přiblížit pomocí zmiňované „dokonalosti“ věty. Dokonalost se zde nezakládá na kritériích, kterými srovnáváme knihy. Věta je „dokonalá“, protože spisovatel není „nic než ona sama“. Dokonalost v tomto smyslu vyjadřuje vztah k autorovi, který se rodí až s touto větou a je zcela touto větou. Zároveň jeho život nepřesahuje okamžik tohoto zrození a mizí společně s dílem v okamžiku, kdy věta existuje pro druhé. Okamžik zrození spisovatele a mizení díla je jeden a tentýž. Dokonalost věty tak naznačuje jakousi „nemožnost“ života spisovatele, protože okamžik jeho zrodu je zároveň okamžikem, kdy věta již existuje pro druhé a „dílo [se] uzavírá do své absence v neosobní, anonymní afirmaci, že je“.

Blanchot poukazuje na okamžik krize, který je spojen s „mizením díla“. Jak obecný je to pro něj moment dokládá dále v eseji *Literatura a právo na smrt*. Událost „mizení díla“ totiž v literatuře iniciuje snahu vytvářet nejrůznější interpretace, které spisovateli mají uchovat „dokonalost napsané Věci“, ospravedlnit psaní a spasit spisovatele. Spisovatel může ke psaní přistupovat různě, aby vyjádřil jen sebe, aby psal jen pro veřejnost, nebo se ospravedlnit tak, že si za úkol stanoví jen „samotný úkon psaní“³² (Valéry). Tím učiní podstatným proces, ale odstrčí od sebe výsledek. Je to podstatná zkušenost, protože umožňuje nahlédnout mizení díla ve světě. Nejen nahlédnout, ale i pozorovat: „při psaní zakusil sebe sama coby nicotu při práci a poté, co něco napsal, zakusil své dílo jakožto něco, co mizí“. Dílo mizí, ale fakt mizení se ukazuje. V rámci této zkušenosti se vyjevuje pohyb, který umožňuje dílu se uskutečnit, tím že vstoupí do běhu dějin a přitom zmizí. Cílem zde již není pro autora prchavé dílo, ale pravda tohoto díla. S pravdou ale jak se Blanchot domnívá, přichází klam³³.

V knize *Literární prostor* Blanchot popisovaný „okamžik krize“ zachycuje pomocí již zmíněného termínu „nejpodivuhodnější bezdělnost“. Bezdělnost pro spisovatele znamená nemožnost, aby kdy své dílo sám dokončil. Připomeňme, že dílo není kniha, kterou lze prací dokončit. Spisovatel, jak se Blanchot domnívá, „nedokončí své dílo

³⁰ Tamtéž, str. 200.

³¹ M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 14.

³² Srv. M. Blanchot: *Literatura a právo na smrt*, Česká literatura 2/2004, str. 200-201.

³³ Srv. tamtéž.

dříve než v okamžiku své smrti“³⁴ a proto je nikdy neuchopí a nepozná. Osamělost díla, která se prezentuje v bezdělnosti díla nemá charakter odcizenosti světa. Může se stát, že v jistou chvíli se mi svět odcizí a já v tomto odcizení nahlédnu, že po mé smrti vše půjde dál. Ovšem toto odcizení poukazuje spíše k tomu, že jsem ustrnul v nějakém minulém světě, a že tento aktuální svět mi již není blízký. Odcizenost zde pouze vyjadřuje neustálou proměnu, které jsem i já součástí. Osamělost, kterou prozrazuje „esenciální bezdělnost“, však neodkazuje k tomuto významu smrti a proměnlivosti světa. Blanchot na tuto skutečnost naráží, když pokládá otázku, zda zjištění o vztahu neukončitelnosti díla a okamžiku smrti není třeba obrátit, zda ve skutečnosti není „spisovatel mrtev od chvíle, kdy existuje dílo?“^{35,36}

³⁴ M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 14.

³⁵ M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 14. Zde je naznačen vztah spisovatele a smrti, který bude rozvíjen dále především v souvislosti s událostí „radikálního převrácení“ a „časem absence času“ (kap. Analýza smrti, kap. Čas absence času, kap. Zkušenost a čas umění)

³⁶ Skutečnost zrodu spisovatele s dílem je později s jistotou konstatována R. Barthesem v článku *Smrt autora*, který ji činí součástí své koncepce vymezující dvě epochy literatury. Barthes hovoří o nahrazení autora skriptorem /scripteur/ (tj. tím, kdo se rodí s textem, tedy není „původcem“ díla). Dále termín „věta“, která činí spisovatele inspirovaným, lze chápat jako to, co později bude nazváno „textem“. Roland Barthes se rovněž vyjadřuje ke skutečnosti „dokonalosti napsané Věci“, ve svém manifestu ji nazývá niternou „věcí“, která má být „přeložena“ spisovatelem, ale která ve skutečnosti sama není než „předem připraveným slovníkem“. V tomto smyslu se Barthes Blanchotem velmi inspiruje, ale způsob výkladu je od Blanchotova odlišný. R. Barthes: *Smrt autora*, Aluze, 3/2006, str. 75-77.

3. Nemožnost číst dílo

Blanchot situaci spisovatele, který si někdy uvědomuje svoji „nejpodivuhodnější bezdělnost“, chápe v nejobecnějším smyslu jako nemožnost konat vůči dílu, ale i z hlediska určité *zkušenosti*. A domnívá se, že pouze na této zkušenosti lze vystavět „jediný správný“ přístup k dílu. Blanchot hovoří o „prchavé, ale bezprostřední zkušenosti“, že spisovatel „nikdy nečte své dílo“, neboli zkušenosti *Noli me legere*³⁷. *Noli me legere* není „zákazem“³⁸, ale „naléhavou, drsnou a ostrou afirmací napříč hrou a smyslem slov, že to, co je zde, v globální přítomnosti definitivního textu, se přece jen zpěčuje, že je to drsné a kousavé prázdno odmítnutí – nebo že s autoritou lhovosti vylučuje toho, jenž poté, co dílo napsal, se jej chce znovu zmocnit čtením“³⁹.

Dílo „samo“, které mizí ve veřejné existenci se pro spisovatele při snaze jej uchopit, stává něčím v čem se již nerozpoznává, stává se „tajemstvím, jímž se nezabývá“⁴⁰. *Noli me legere* proto poukazuje na dvě zásadní souvislosti. Zaprvé tato formulace upřesňuje vymezení mezi dílem a knihou. Pasáž v předchozí definici „co je zde, v globální přítomnosti definitivního textu“ neoznačovala nic jiného než knihu. Kniha „je zde“, ale odmítá se stát přístupem k dílu. Nebo lépe řečeno: kniha se v této zkušenosti neotevívá čtením, ale stává se přítomností absence díla. Kniha zde totiž neznamená „skryté dílo“⁴¹, které se čtením otevírá, ale kniha je jen „hromadou sterilních slov“⁴². Zakoušení „vyloučení“ odpovídá okamžiku „mizení díla“, ve kterém se dílo stahovalo do „anonymní afirmace, že je“. *Noli me legere* ale okamžik uskutečnění díla (jeho mizení) vymezuje především z hlediska čtení. Čtení totiž znamená ostrou diferencí mezi knihou a dílem, protože čtení „ustavuje násilný zlom mezi knihou, která je zde a dílem, které zde nikdy není předem“, a tak „ustavuje přechod ze světa [...] do prostoru, v němž, přesně řečeno, nic ještě nemá smysl“⁴³. Spisovatel své dílo číst nemůže, protože „násilný zlom“ v sobě předpokládá odstup, kterým se dílo završuje. Čtení završuje dílo, protože oddaluje dílo „od každého autora a úvahy o tom, že bylo uděláno“, protože jej „vydává [pouze] za to, čím je“⁴⁴.

³⁷ Tamtéž, str. 15.

³⁸ Pro komplexní pojetí problematiky zákazu ve vztahu k jeho transgresi srovnej G. Bataille: *Erotismus*, Herrmann & synové, Praha, 2001 a J. Libertson: *Proximity, Lévinas, Blanchot, Bataille, and Communication*, Hague, 1982, str. 22-24, 57-69.

³⁹ Tamtéž.

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ Tamtéž, str. 264.

⁴² Tamtéž, str. 13.

⁴³ Tamtéž, str. 264.

⁴⁴ Tamtéž, str. 273.

S momentem čtení souvisí i druhá okolnost, ke které poukazuje zkušenost *Noli me legere*. Čtení totiž znamená možnost začátku. Tento moment je přímo úměrný „odstrčení“ autora, nebo ještě jinak: dílo „anuluje autora“ a tím se otevírá samo sobě⁴⁵. Spisovatel nemůže číst dílo, a tak dílo pro něj nikdy nezačíná. To ale zároveň znamená, že dílo pro něj nikdy není dokončené. *Noli me legere* poukazuje na to, že autor je odkázán „toto dílo psát stále“⁴⁶. *Noli me legere* není negativním požadavkem, silou zákazu, ale prchavou zkušeností⁴⁷, která spisovatele opět a vždy navrácí psaní.

Noli me legere vnáší ostrou diferenci mezi vztah dílo-spisovatel a dílo-čtenář.⁴⁸ Spisovatel je odsouzen k ustavičnému psaní, jehož jedinou a ještě k tomu samotnému spisovateli skrytou pohnutkou je nemožnost, aby pro něj bylo dílo počátkem. Z tohoto zjištění čerpá jistotu tvrzení o díle jako riziku a osamělosti spisovatele, která dle Blanchota, plyne z toho, že spisovatel „v díle náleží k tomu, co je vždy před dílem“⁴⁹. Dílo vzchází v osamělosti, začíná, ačkoli „spisovatel sám patří do času, jemuž vládne nerozhodnost znovuzačínání“⁵⁰. Spisovatel skrze osamělost na okamžik vytvořil interval, intimitu v prázdnotě vnějšku, která se po dokončení zase uzavřela. Jeho snaha uchopit toto dílo, by znamenala možnost, aby „prostor rozevřený tvorbou“ mohl být znovu tvorbou rozevřen. Jenže jakékoli opětné přiblížení k tomuto prostoru znamená neúspěch v podobě nutnosti znovu psát: opět se vrátit na začátek do ústraní, „do sousedství bludné intimity“⁵¹.

Noli me legere v tomto směru poukazuje ještě k jednomu podstatnému rysu. Neustálý návrat k psaní vznáší pochybnost z hlediska psaní jako takového. Je zřejmé, že paralela k jakékoli aktivitě, která směřuje k svému cíli, selhává. Zdá se, že s přibývajícimi díly, spisovatel, místo aby sílil ve zkušenosti, rozvíjel se, co do svých schopností, a byl především blíže sobě samému, se naopak sám sobě vzdaluje⁵². Neustálý návrat k témuž tématu vyjadřuje charakter psaní, posedlost, která jej znovu a znovu nutí navracet se do stejného bodu, aniž by byl blíže tomu, co se psaním pokouší zachytit.

⁴⁵ Srv. tamtéž, str. 272.

⁴⁶ Tamtéž, str. 15.

⁴⁷ Pokud uvážíme, že dílo je v této zkušenosti přítomno pouze jako svoje absence, pouze jako odmítání se otevřít, pak jde o zkušenost skutečně na hranici uchopitelnosti, protože jaká může být zkušenost něčeho nepřítomného?

⁴⁸ Tento moment *Noli me legere* zdůraznil Paul de Man ve své studii *Ne-osobní rysy kritického díla Maurice Blanchota*. P. de Man: *Ne-osobní rysy kritického díla Maurice Blanchota*, Česká literatura 1/2003, str. 26-43.

⁴⁹ M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 16.

⁵⁰ Tamtéž.

⁵¹ Srv. tamtéž, str. 15-16.

⁵² Pokud ovšem návrat k sobě není naopak nutné chápat jako jistou formu vzdálení se od sebe jakožto „já“.

Jak to, že tedy spisovatel nepřestane psát? Blanchot se domnívá, že spisovatel si není vědom situace, ve které se nachází. Respektive, „neví dokonce ani o své nevědomosti“, protože i ta je mu dána pouze v „nemožnosti čtení“, která jej znovu „vrhá“ do díla⁵³. A nevědomost⁵⁴ je způsobem ochrany spisovatele, „umožňuje mu vytrvat“⁵⁵.

⁵³ Srv. tamtéž, str. 18.

⁵⁴ Paul de Man v již zmíněné studii se v souvislosti s tímto momentem ptá, zda „v samotném zdroji literární tvorby“ by nebylo potřeba uvažovat o jakési „anti-paměti“?, Paul de Man: Ne-osobní rysy kritického díla Maurice Blanchota. Česká literatura 1/2003, str. 33.

⁵⁵ Srv. M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 12.

4. Nutkavé uchopení

Pokud z charakteru uměleckého díla vyplynulo, že spisovatel „nikdy nestojí před dílem“⁵⁶, a pokud prchavá zkušenost *Noli me legere*, znamenala, že spisovatel o tom nadto neví, že je odkázán toto dílo psát neustále, pak fenomén tzv. „nutkavého uchopení“⁵⁷ /*La préhension persécutrice*/⁵⁸ naznačuje, že dílo nemůže být spisovateli ani důvodem jeho psaní. Tento fenomén ukazuje, že psaní (vztah spisovatele ke slovu) nemá povahu instrumentálně laděného zacházení s předmětem s aktivními a pasivními momenty. Fenomén „nutkavého uchopení“ Blanchot popisuje:

Stává se, že člověk drží tužku, a i když ji velmi chce pustit, jeho ruka ji přesto nepustí: místo aby se otevřela se naopak sevře. Druhá ruka zasahuje s větším úspěchem, ale tu vidíme, jak ruka, kterou můžeme nazvat nemocnou, vykresluje pomalý pohyb a snaží se vzdalující předmět opět uchopit. Zarážející je pomalost tohoto pohybu. Ruka se pohybuje v čase stěží lidském, není to čas životaschopné akce ani čas naděje, ale spíš stín času; sám stín ruky neskutečně klouzající směrem k předmětu se stal svým stínem. Tato ruka v určitých chvílích zakouší velmi silnou potřebu uchopit: musí vzít tužku, potřebuje to je to příkaz, naléhavá potřeba⁵⁹.

Na popisu daného fenoménu můžeme rozeznat čtyři momenty. Nemocnou ruku, která se *vymyká* spisovatelově vládě. Ruku, kterou spisovatel ovládá, a která vnáší rozhodnutí přestat psát. Pomalý *pohyb* nemocné ruky, kterým ruka přestává být lidskou rukou, něčím, co se poddává nebo vzpírá, ale stává se *stínem* ruky. Pohyb, který probíhá v „čase stěží lidském“. A nutkavost, která se zmocňuje ruky bez ohledu na okolnosti, a která si vynucuje uchopení.

První dva momenty naznačují výjimečnost situace, ve které se nachází někdo, kdo píše. Sám termín psaní zde získává význam, který se odlišuje od představy psaní jako spisovatelem vykonávané aktivity. Psaní zde není „mistrovstvím“ spisovatele, jeho schopností vyjádřit i nejjemnější významy. Nutkavé uchopení diferencuje psaní a spisovatelův rukopis jakožto jeho styl.

Píše nemocná ruka, která je se svým předmětem spojena „bezmocným“ uchopením. Tato kontradikce popisuje výlučný způsob uchopení „předmětu“, se kterým je nemocná

⁵⁶ Tamtéž, str. 18.

⁵⁷ Tamtéž, str. 17. Pro výklad „nutkavého uchopení“ jako základního principu Blanchotova „pojetí literární kreativity“ srv. J. Libertson: *Proximity, Lévinas, Blanchot, Bataille, and Communication*, Hague, 1982, str. 105-107

⁵⁸ M. Blanchot: *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, str. 18.

⁵⁹ M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 16-17.

ruka v kontaktu. Nemocná ruka poté, co druhá ruka odtrhla tužku, nepochopitelně směřuje za předmětem. Můžeme se pokusit tuto fenomenální rovinu vysvětlit pomocí již užitého rozdílu mezi knihou a dílem, ve kterém bylo konstatováno, že existuje rozdíl mezi „světem, v němž všechno má více či méně smyslu“ a „prostorem, v němž, přesně řečeno, nic ještě nemá smysl“⁶⁰. Odebrání tužky nemocné ruce ji v žádném případě nezbavuje spojení s jejím „předmětem“, protože tato tužka nikdy nebyla předmětem nemocné ruky. Nemocná ruka se pohybuje v „prostoru“, ve kterém to, co drží, nedrží doopravdy. Důraz je zde kladen obráceně, tam kde se předmět nedrží doopravdy, již ani tak nejde o to, zda ruka něco může uchopit, ale o to, zda to může „upustit“. To, co je neuchopitelné, sebou vždy nese svoji nebezpečnější stránku, že to „nemohu upustit“⁶¹. Mohoucí ruka, ta kterou spisovatel ovládá, nepíše, protože pouze „přerušuje psaní“ a vnáší rozhodnutí do toho, „co se píše“⁶² /qui s'écrit/⁶³. Spisovatel je nemocnou rukou ve spojení s tím, „co se píše“.

Situaci nemocné a mohoucí ruky z hlediska vztahu k jejich předmětu Blanchot ukotvuje vzhledem ke skutečnosti slova. Spisovatel, ačkoli má vládu nad slovy, tedy zachází s nimi tak, aby vyjadřovala to, co on sám požaduje, slovy plně nedisponuje. Práce se slovy, jejich „ohýbání“ se totiž daří jenom tak, že spisovatel vstupuje do kontaktu se „základní pasivitou“. Slovo sebou nese tuto svoji druhou stránku. Slovo v této pasivitě, tedy tak jak je „sledováno“ v pohybu nemocné ruky, není ničím více „než svým zevnějškem a stínem slova“. A jakožto svůj stín zůstává „neuchopitelné, nezbavitelné“⁶⁴ /l'insaisissable, l'indésaisissable/⁶⁵.

Ruka, která píše, není rukou, kterou spisovatel ovládá. Spisovatelova vláda nad rukou je vládou jen potud, že *přerušuje* psaní, „navrací práva a rozhodné ostrí okamžiku“⁶⁶. Nemocná ruka je pasivní, její pohyb jak naznačuje třetí moment neodpovídá „lidskému času“, a to především protože postrádá jakoukoli orientaci, která by naznačovala určité zacílení. Tento pomalý pohyb je zcela jiný, protože neposkytuje žádnou možnost zahrnutí do říše účelů. Tuto jeho povahu je možné odhalit ve spojení se čtvrtým rysem „nutkavého uchopení“, a sice právě jeho „nutkavostí“. Nutkavost, jakási trýznivost či pronásledující povaha, která nedbá na místo ani čas se plně projevuje v pomalosti pohybu ruky. Ruka, jejíž sevření bylo uvolněno, se opět a bez důvodu dává do pohybu,

⁶⁰ Tamtéž, str. 264.

⁶¹ Tamtéž, str. 17.

⁶² Tamtéž, str. 19.

⁶³ M. Blanchot: *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, str. 17.

⁶⁴ M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 17

⁶⁵ M. Blanchot: *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, str. 19.

⁶⁶ Srv. M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 17.

který nevykazuje žádný určitý rys krom fantomatickosti svého pomalého pohybu. Ruka, za jejíž pohybem není možné rozpoznat jediný důvod, se tak stává vlastním stínem (časová rovina viz. kapitola Čas absence času).

Fenomén „nutkavého uchopení“, který poukazuje na vztah spisovatele k tomu, „co se píše“, Blanchot rozvádí zpět na obecnější kontext díla. Spisovatelova vykázanost z díla souvisí se skutečnou rolí jeho „mistrovství“, jeho vlády, která se daří pouze jako „uvedení a udržení kontaktu se základní pasivitou“⁶⁷. Spisovatel není „tvůrcem“, který by mohl „dílo vyjádřit“ z této pasivity. Spisovatel „nikdy nestojí před dílem“⁶⁸. Navíc o tom ani neví. Jediný jeho kontakt s dílem představuje zkušenost *Noli me legere*, která jej znovu „vrhá do díla“. Blanchot tento moment zdůrazňuje provokativní otázkou, zda spisovatel vůbec může psát kvůli dílu, zda dílo může být důvodem jeho úsilí a cílem jeho snažení. Blanchot se domnívá, že dílo nemůže být důvodem psaní v tom smyslu, že nemůže být důvodem jeho vztahu k tomu „co se píše“.

⁶⁷ Tamtéž, str. 17.

⁶⁸ Tamtéž, str. 18.

5. Psaní, které je neukončitelné, nepřestávající

Na pozadí vztahu autora a díla se vedle psaní ve významu „mistrovství“ spisovatele ukázal jiný pro Blanchota původnější význam psaní: psaní jako kontakt s tím, „co se píše“, psaní, které Blanchot definuje jako „neukončitelné, nepřestávající“⁶⁹ /*L'interminable, l'incessant*/⁷⁰. V tomto kontaktu je spisovatel osamělý, protože je vyvázán z „autoritativní oblasti“, kde se sám mohl vyjádřit, je vydán afirmaci, kterou neovládá, která je sama „bez konzistence“, protože nic nestvrzuje, která není „spočínutím, důstojností ticha“, ale „tím, co ještě mluví, když už bylo řečeno vše“. To, co se píše, spisovatele nepouští z kontaktu, nutká jej setrvat ve spojení, a tak zamezuje, aby se promluva stala „začínající“ promluvou. To, co se píše, bere promluvě „schopnost a právo přerušovat se“⁷¹.

Psaní, protože odebírá promluvě její základní podmínku, aby mohla být přerušena, znamená transformaci řeči ve třech směrech: psaní zaprvé „láme pouto“ se subjektem, který jí promlouvá s určitým „já“, jehož je promluvou; zadruhé „přetrhává vztah, který způsobuje, že mluvím k 'tobě'“, tato promluva nemá adresáta; a proto zatřetí psaní způsobuje, že se jazyk „stahuje“ z běhu světa. Spisovatel, když píše, „patří“ jakémusi zcela *neosobnímu jazyku*, „kterým nikdo nemluví, který se na nikoho neobrací, který nemá centrum a který nic neodhaluje“⁷². Spisovatel v kontaktu s tím, „co se píše“, je vydán promluvě, která „již nemluví, ale je, oddává se čiré pasivitě bytí“⁷³.

Psaní zde nabývá charakter „odhalování neukončitelného“⁷⁴, které sebou nese ztrátu schopnosti říkat „já“. Tato ztráta, ale není nějakým způsobem překračování sebe sama, aby bylo dosaženo „univerzality“ (jak to vytýká „klasikům“, kteří údajně obětovali svoji promluvu, aby dali zaznít univerzálnímu), není kompenzována jistotou obecné promluvy, nesměřuje ke „krásnému a opodstatněnějšímu světu“ a není cestou k pravdě. Ve spisovateli mluví již jen skutečnost, že není „nikým“. Psaní zde nabývá svého vlastního významu, stává se pohybem k „nejzazší mezi literatury“⁷⁵, pohybem, ve kterém se ocitá spisovatel „při hledání esence literatury literaturou zavlčený mimo sebe“⁷⁶.

Blanchot ilustruje vztah spisovatele k tomuto jazyku na svém oblíbeném příkladě, na Kafkově poznatku, že do literatury vstoupil tehdy „jakmile mohl 'Já' nahradit slovem

⁶⁹ Tamtéž, str. 18.

⁷⁰ M. Blanchot: *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, str. 20.

⁷¹ Srv. M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 18-19.

⁷² Tamtéž, str. 19.

⁷³ Tamtéž.

⁷⁴ Tamtéž, str. 21.

⁷⁵ Tamtéž, str. 24.

⁷⁶ Tamtéž, str. 20.

‘On’⁷⁷. Posun od „Já“ k „On“, pro Blanchota představuje nepochopitelný vstup do zkušenosti psaní. „On“ totiž není spisovatelem při psaní, ve smyslu „tvůrčího odstupu“, nezaujatosti. „On“ totiž vůbec není vědomím, které by mohlo říkat „já“, „On“ tedy není ustaveným subjektem. „On“, ten, kdo píše, „to jsem já sám, který se stal nikým, ten druhý, který se stal jiným, znamená to, že tam, kde jsem, se už nemohu na sebe obracet a že ten, který se na mě obrací, neříká ‘Já’, není sám sebou“⁷⁸. „On“ jednoduše není ani narativním hlasem, který lze v textu identifikovat poté, co byl dokončen. „On“, kterým se při psaní stávám, protože vstupuji do prostředí díla, prostředí transformace, které nastává v kontaktu s tím, „co se píše“, se přesto na mě obrací. Při psaní se na sebe obracím jako někdo, kdo již není sám sebou, kdo se stal jiným.

Blíže se touto transformací zabývá, když se zaměřuje na zkušenost, kterou na světlo vynáší „samotný akt psaní“⁷⁹ v kapitole věnované S. Mallarmému nazvané *Přiblížení literárního prostoru*. Psaní, akt tvorby, sebou nese „proměnu“ spisovatele, protože „samotný akt psaní“ se jeví jako vstup do „extrémní situace“, která předpokládá „radikální převrácení“⁸⁰. Mallarmé patří mezi literáty, jejichž námětem se stala sama esence poezie (literatury). Pro Blanchota Mallarméův přínos spočívá v tom, že zaměřením své pozornosti na literární akt přenesl pozornost z díla jako „hotového díla“, jako z čehosi, co existuje (tato konkrétní báseň, tento obraz) na dílo jako „hledání svého původu“⁸¹. Toto zaměření u Mallarméa vyplynulo z určité zkušenosti, která krystalizuje ve „snaze“ /souci/⁸² obklopující „samotný akt psaní“. Když si Mallarmé pokládá otázku „Existuje něco takového jako Literatura?“, Blanchot se domnívá, že tato otázka již není jen pouhou otázkou po povaze literatury, která byla nesčetněkrát položena, ale sama „tato otázka je literaturou“, otázkou, již pokládá literatura, která se stala „snahou o svou vlastní esenci“⁸³. Zkušenost provázející „samotný akt psaní“ v sobě nese přesun k esenci, protože vyjadřuje hledání, pro které nemůže být uskutečnění v „existujícím“ díle vyčerpáno⁸⁴.

⁷⁷ Tamtéž, str. 19.

⁷⁸ Tamtéž, str. 22.

⁷⁹ Tamtéž, str. 37.

⁸⁰ Tamtéž.

⁸¹ Tamtéž, str. 43.

⁸² M. Blanchot: *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, str. 43. „Souci“ znamená doslova „starost“ nebo „péči“, ale v kontextu uměleckého díla, které je vždy určitým „požadavkem“ a literatury, která je uskutečněním „pohybu“ se zdá tento překlad výstižný. Překladaťelé do češtiny patrně chtěli zamezit zaměňování s Heideggerovým pojmem „starost“, a snad i s Foucaultovým pojmem „péče“.

⁸³ M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 44.

⁸⁴ Srv. formulaci E. Lévinase ve jeho studii *Pohled Básníka* věnované Blanchotovu myšlení z období vzniku knihy *Literární prostor*: „Esence umění spočívá v přesunu od jazyka k nevýslovnému, které se vyslovuje, ve zviditelnění elementární temnoty v díle“. E. Lévinas: *Le regard du poète*, in: *Sur Maurice Blanchot*, fata morgana, 1975. str. 18. A rovněž srv. Lévinasovu formulaci ve studii *Realita a její stín*:

V „samotném aktu psaní“, jak Mallarmé popisuje, se mu promluva ukázala ve dvou „stavech“ jako „surová, bezprostřední promluva“ a jako „promluva esenciální“⁸⁵. Jejich hlavní odlišnost spočívá v tom, že v esenciální promluvě slova nemizí v použití, esenciální promluva nepotlačuje „elementární temnotu“, aby jí mohla promlouvat jsoučna. V souvislosti s literaturou tento kontrast nabývá ještě jiné podoby, esenciální promluva, které se chápe básník, stojí nejen proti promluvě „surové“, ale i proti „řeči myšlení“, protože řeč myšlení v tom ohledu, že odkazuje ke světu, je stále jen „běžnou“ promluvou. V básnické promluvě nejsme odkazováni ke světu, bytosti se v ní odmlčely a „je to tedy bytí, které se snaží znovu stát promluvou, a promluva, která chce být“. Zdá se, že v této promluvě nikdo nemluví, pouze že „jazyk se mluví, jazyk jakožto dílo a dílo jazyka“. Básník, který „dělá dílo“, jej „dělá z čirého jazyka a jazyk je v tomto díle návratem k esenci“⁸⁶.

Jenže v čem spočívá esence jazyka? V eseji *Literatura a právo na smrt*. Blanchot objasňuje, jak chápe skutečnost slova. Slovo „mi dává jsoučno, ale dává mi je zbavené bytí. Je absencí tohoto jsoučna, jeho nicotou, tím co z něj zbývá, když ztratilo bytí, tj. pouhý fakt, že není“⁸⁷. Odtud schopnost pojmenovat vždy znamená „násilí“ na věcech, protože, když říkám „tato žena“, odebírá ji „skutečnost z masa kostí, abych jí zneprítomnil a vymazal“⁸⁸. Vyslovování slov je spojeno se smrtí. Ono vymazávání v existenci, které pracuje v jazyce sice není skutečným usmrcováním, ale smrt jej podmiňuje. Říkat „tato žena“ mohu pouze proto, že „tato osoba jež je nyní zde, může být oddělena od sebe samé, zbavena své existence a přítomnosti a náhle uvržena do nicoty existence a přítomnosti“. Jazyk umožňuje toto zničení, je „v každém okamžiku rozhodnou narážkou na takovouto událost“⁸⁹. Esencí jazyka je tedy tato možnost vymazání, znicotnění. Když mluvím, „mluví ve mně smrt“. Smrt se projevuje jako distance mezi „mnou, který mluvím, a jsoučnem, které oslovuji“⁹⁰. V běžném jazyce je tato distance překlenuta „ideou“ (smyslem), tím, na základě čeho se všichni můžeme shodnout. Literární jazyk se ale této distance, neexistence a absence chápe jako nestability, ke které je třeba se stále přibližovat, a vydobýt z ní dílo.

umění spočívá v tom, že „říká nevýslovné“. E. Lévinas: *La réalité et son ombre*, Les Temps Modernes, Nov. 1948, str. 771.

⁸⁵ Tamtéž, str. 42.

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ Srv. M. Blanchot: *Literatura a právo na smrt*, Česká literatura 2/2004, str. 212-214.

⁸⁸ Tamtéž.

⁸⁹ Tamtéž.

⁹⁰ Tamtéž. Pochopitelně tato distance se týká i mne samotného, který mluvím. To znamená, že mluvením se distancuji vzhledem k sobě samému, jakožto k jsoučnu, kterým jsem.

Literatura, která směřuje k esenci, naráží na tuto povahu *jazyka*, a koncentruje se ve „snaze“/souci/, která obklopuje akt psaní. Literatura naráží na nicotu, jež ji zakládá. Tvorbou tak probíhá určité napětí. Blanchot popisuje, že Mallarmé z ní měl „pocit nejhlubšího trápení“, protože úkolem uměleckého díla je „zpřítomnit ´samo slovo: je“ /ce mot mème : c’est/, umělecké dílo se „redukuje na bytí“⁹¹. Přitom o umění a literatuře nelze říci, že patří k bytí, že mají existenci objektu, že mají své místo v díle⁹². Ačkoli v literatuře je „jazyk přítomný“, realizuje se v ní jen v „totalitě“, má „realitu celku: je vším – a ničím jiným, je vždy hotov ze všeho se stát ničím“⁹³. Mallarmého zkušenost naráží na esenci jazyka, na „překluzování“ od všeho k ničemu, od celku jazyka k absenci všech věcí, na esenciální přeměnu, protože „právě nic je tím, co ve slovech pracuje“. Ovšem toto „nic“, tu neznamena možnost vzájemné shody, protože slova jsou již jen „zjevem“ zmizení, zjevem „přítomnosti, která se sama navrácí k absenci pohybem eroze a opotřebení“⁹⁴. Slova nechávají „povstat“ věci v nitru absence, ale sama v ní zároveň mizí, „úžasně se činí nepřítomnými v nitru celku, který uskutečňují, který vyhláší rušice se v něm, který věčně uskutečňují bez konce se v něm ničí“⁹⁵. V samotném aktu psaní subjekt na sobě zakouší esenciální přeměnu, která jej jeho příslušností k celku navrácí k jeho smrti (nicotě).

Tato zkušenost Mallarmého vede k neustálému návratu k tomu, co Blanchot nazývá „centrálním bodem“⁹⁶. „Centrální bod“ představuje ohnisko literární tvorby, je to bod, v němž „uskutečnění jazyka koinciduje s jeho zmizením, kde vše mluví [...] všechno je promluvou, ale kde promluva sama je už jen zjevem toho, co zmizelo, je obrazná, nepřestávající a neukončitelná“⁹⁷. Centrální bod je dvojznačností, protože v kontaktu s tímto bodem se dílo „realizuje“, je „přítomností díla“ a dílo jej činí přítomným, ale stejně tak je „přítomností půlnoci“, tím, „co je před, odkud nikdy nic nezačíná, prázdnou hlubinou bezdělnosti bytí, oblastí bez východu a bez rezervoáru, v níž se dílo, skrze umělce, stává snahou /souci/, nekonečným hledáním svého původu“⁹⁸. Skrze tento bod se jazyk stává v díle přítomným, ale uskutečňuje se v celku, tedy jako neskutečný. Jazyk je v díle celkem, je tedy esenciální, ale „zároveň nejvyšší měrou

⁹¹ M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 44.

⁹² Dílo, které je „dílem jazyka“ je přesto pouhým dílem, ve smyslu „mocné konstrukce z řeči“. Původem díla zde není „umění“, ale určitá „technika“. Srv. M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 43.

⁹³ Tamtéž, str. 45.

⁹⁴ Tamtéž.

⁹⁵ Tamtéž.

⁹⁶ Tamtéž, str. 46.

⁹⁷ Tamtéž, str. 47.

⁹⁸ Tamtéž.

neskutečný, je totální realizací této neskutečnosti, absolutní fikcí⁹⁹. Jazyk realizovaný v totalitě znamená suspenzi všech „možných jsoucen“, a proto v okamžiku, kdy je takto v celku přítomný, vyslovuje slovo být, to poslední a neredukovatelné, slovo, které v absenci všeho se „přeznačuje jako ´chvíle blesku““. Přítomnost celku jazyka v díle je okamžikem výtrysku díla, jeho „totální přítomnosti“, jeho „simultánním zjevením“. Tento okamžik nechává zazářit „možnost“, že „literatura existuje“, ale zároveň se jím dílo „samo vylučuje“, takže okamžik, „kdy se silou básně ´rozpouští veškerá realita´, je také chvílí, kdy se rozpouští báseň, jež v okamžiku stvořena, v okamžiku zaniká“¹⁰⁰. A tak okamžik, který je „jakoby dílem díla“, jeho simultánním zjevením, „vně každé signifikace, vně každého historického i estetického tvrzení vyjadřuje, že dílo je“, je tímto okamžikem jen tehdy, „když v něm dílo podstoupí zkoušku tím, co dílo vždy předem zničí a co v něm vždy nastolí přemíru bezdělnosti“¹⁰¹.

Centrální bod je „požadavkem“ díla. Autor píše dílo jedině tak, že patří tomuto požadavku díla, že udržuje kontakt s dvojznačností. Centrální bod, jak bylo řečeno nejen, že dává zazářit dílu, že dílo je, ale je zároveň hlubinou bezdělnosti, tím, „co činí dílo nemožným“. Centrální bod díla je takovým bodem díla, počínaje jímž dílo „neexistuje“. Nejde o paradox. Od okamžiku, kdy spisovatel patří požadavku díla, nachází se v oblasti, „kde z bytí není uděláno nic“, to znamená, že „nic se neuskutečňuje“¹⁰². Spisovatel píše jen v blízkosti tohoto bodu, tedy jen tak, že v jeho blízkosti následuje požadavek díla, ale zároveň od okamžiku, kdy následuje požadavek díla, spisovatele dílo k tomuto bodu nemůže dovést, protože od tohoto okamžiku „dílo nikdy neexistuje“¹⁰³. Psaní začíná od bodu, ve kterém je jazyk „ještě jen svým obrazem“, jazykem, kterým nikdo nemluví, „šepotem nepřestávajícího a neukončitelného, jemuž, pokud člověk nakonec chce být slyšen, je třeba vnútit *tícho*“¹⁰⁴.

Pokud se vrátíme k úvaze o psaní, pak spisovatel, který je ve vztahu k jazyku, kterým nikdo nemluví, může psát pouze tak, že se stane „ozvěnou, toho co nemůže přestat mluvit“¹⁰⁵. Aby se z tohoto neustávajícího „šepotu“ mohla stát začínající promluva, musí jí být „vnuceno“ ticho. V běžné řeči je tímto tichem mlčenlivá existence věcí, ticho,

⁹⁹ Tamtéž, str. 48.

¹⁰⁰ Tamtéž, str. 48.

¹⁰¹ Tamtéž, str. 49. Pasáže věnující se Mallarmému patří v Blanchotově knize k nejobtížnějším. Zřejmě proto, že výklad Mallarmého „obsese“ slovem „c'est...“ Blanchot provádí s důrazem, který slovu „být“ propůjčuje Heidegger. Srv. E. Lévinas: Le regard du poète, in: *Sur Maurice Blanchot*, fata morgana, 1975. str. 12.

¹⁰² Srv. tamtéž, str. 49-50.

¹⁰³ Tamtéž.

¹⁰⁴ Tamtéž, str. 52.

¹⁰⁵ Tamtéž, str. 17.

které se vtiskuje řeči jako její „význam“, které je tím, „co má být řečeno“¹⁰⁶. Tato promluva, která k ničemu neodkazuje, protože je obraznou, stala se celkem jazyka, již nemá nic, co by jí „zaručilo“ význam. Je naprosto nepochopitelná. Proto vyžaduje někoho, kdo by jí v její absenci významu vtisknul ticho. Spisovatel je tím, kdo musí vnést do nepřestávající promluvy „rozhodnutí, autoritu vlastního ticha“¹⁰⁷. Běžná promluva, ale nabývá svého významu jen díky operaci, která probíhá ve slovech. Slovo vymazává věc v její existenci, aby ji mohlo pojmenovat. Spisovatel, má-li učinit tuto „neutrální promluvu“¹⁰⁸ /parole neutre/¹⁰⁹ srozumitelnou, musí se vystavit obdobnému smazání jako veškerá existence, která se stává významem běžné řeči. Spisovatel „svým tichým zprostředkováním činí *vnímatelnou* nepřetržitou afirmaci, obrovitý šepot, nad nímž se otevírající se řeč stává obrazem“, ale jen za cenu „smazání, jemuž se vystavuje ten, kdo píše“¹¹⁰. Ticho, které vtiskuje spisovatel „nepřestávajícímu šepotu“, je mizením jeho samého. Skrze intimitu spisovatele se prosazuje nepochopitelný vnějšek jazyka.

V díle k nám tedy nepromlouvá spisovatelův hlas, nikdo k nám nemluví, ale zároveň dílo není ani „čirým klouzáním řeči nikoho“. Blanchot se totiž domnívá, že „ticho“ ještě znamená „rozhodnutí umlknout“. To, co obdivujeme na díle, je právě jeho tón, ticho, kterým se spisovatel stal, ale které je „ještě jeho tichem“. Jak Blanchot tvrdí „ve smazání, kterému je vystaven, se ‚velký spisovatel‘ ještě vzpírá“¹¹¹.

Blanchot podotýká, že tento moment činí z psaní úskočnou záležitost. Riziko, které sebou dílo nese spočívá právě v tlaku na spisovatele, aby se stal „prázdným místem neosobní afirmace“. Mnozí si ale tuto výzvu vyložili jako „výzvu pravdy“, protože se domnívali, že „mají co říct, mají v sobě nějaký svět k osvobození, nějaký mandát určený k tomu, aby ho na sebe vzali, svůj neospravedlnitý život, aby ho ospravedlnili“¹¹². Ovšem ten, kdo reaguje na tuto výzvu, je smazáván, nezachraňuje sám sebe nebo věci, zkrátka neodpovídá na „výzvu pravdy“. Ovšem z tohoto důvodu, z falešného domnění, že jsem to „já“, kdo reaguje na výzvu díla, je literatura náchylná k mísení s požadavky, které jsou jí v podstatě cizí, například náboženským požadavkem spásy (Kafka)¹¹³.

¹⁰⁶ Tamtéž, str. 57.

¹⁰⁷ Tamtéž, str. 17.

¹⁰⁸ Tamtéž, str. 58.

¹⁰⁹ M. Blanchot: *L'Espave littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, str. 56.

¹¹⁰ Tamtéž, str. 20.

¹¹¹ Srv. tamtéž, str. 20-21.

¹¹² Srv. tamtéž, str. 64.

¹¹³ Prolínání literatury s náboženským požadavkem spásy u F. Kafky Blanchot tematizuje v kapitole nazvané *Kafka a požadavek díla*, str. 65-107.

6. Deník

Anonymitu psaní staví do nového světla forma, která se zdá plně podřizovat řádu světa, osobní deník. Z širšího hlediska se Blanchot deníkem zabývá ve studii *Osobní deník a vyprávění*¹¹⁴. Hlavní rys deníku tvoří upřímnost s jakou se pisatel v deníku obrací k sobě samému: deník je naprosto upřímný. Možnost této upřímnosti ale deníku propůjčuje jeho forma, která vše v deníku integruje do běhu každodennosti. Deník se píše každý den, má formu kalendáře. Upřímnost deníku spočívá v jeho „bezvýznamnosti“ /*insignifiance*/, díky které „ani v nejmenším nevrhá stín na existenci ohraničenou každodenností“¹¹⁵. Forma deníku jako kalendáře zároveň zamezuje, aby se v deníku přihodila událost, kterou Blanchot označuje za riziko a přisuzuje „vyprávění“ /*récit*/¹¹⁶. Tato událost, ačkoli je situovaná, datovaná a zahrnutá do sítě každodenních starostí, rozbíjí svoji situovanost a dataci jako to, co „samotným faktem, že má místo, trhá tkanivo událostí“. Vyprávěním je například Bretonova Nadja, která začíná otázkou „Kdo jsem?“. Odpovědí na tuto otázku může být pouze „živoucí postava [...] ,která není symbolem, ani vybledlým snem [...] ,ale životem rizika, životem zrozeným z rizika a střetnutým díky riziku“. Riziko v životě otevírá obraz, mezeru na místě, kde by mělo panovat poklidné světlo dne. „Líčíme to, s čím se nemůžeme setkat. Líčíme to, co je přespříliš reálné na to, aby nezbořilo podmínky vyměřené realitě, té, která je naší realitou“¹¹⁷.

Deník představuje léčku záchrany. K deníku se uchylují spisovatelé, aby unikli riziku vyprávění, mlčenlivosti, která je hranicí řeči. Deník tak funguje jako záchrana před „samotným aktem psaní“, který sebou nese „zapomnění“ a „zoufalství nemít co říci“. Deník představuje „kotvu“ do každodenního světa. Deník pro spisovatele znamená „štěstí kompenzace“, odlehčuje mu od tíhy psaní ze „zoufalství“ tím, že mu umožňuje ještě zdánlivě bezprostřední, ale bezvýznamné vyjádření.¹¹⁸ Kompenzace spočívá v náhradě psaní, tedy života spisovatele, za tlachání, kterým nic nevzniká. Logika této náhrady se řídí podle následující věty: „kdo v životě nic nedělá, napíše, že nic nedělá, a hle cosi je na světě“¹¹⁹. Ale právě v tomto spočívá „šťastná“ povaha deníku, protože

¹¹⁴ M. Blanchot: *Le journal intime et le récit*, in: *Livre à venir*, Garamond, 1959, str. 271-279. Budoucí kniha (popř. Nadcházející kniha) je titulem, který následuje po knize *Literární prostor*. Blanchot se zde zabývá převážně postavením fikce a převážně ve vztahu k literatuře. Problematika i pojmy jsou tu tedy trochu odlišné.

¹¹⁵ Srv. tamtéž, str. 271-272.

¹¹⁶ Srv. tamtéž, str. 272-273.

¹¹⁷ Tamtéž.

¹¹⁸ Srv. tamtéž, str. 274-275.

¹¹⁹ Tamtéž.

nejenže zachraňuje před psaním, ale zachraňuje i psaní, tím že jej integruje do každodennosti, pomáhá nám v tichosti provést malé odvety proti druhým, zachraňuje nás před bezvýznamností dnů, tím, že nám dává volný prostor. Ve všech těchto formách záchrany ale spočívá léčka: v deníku „svěřujeme svoji záchranu psaní, které falšuje dny“. Ačkoli deník představuje štěstí záchrany, pak z tohoto úhlu znamená nezdar, ze kterého nabývá svou základní tenzi: „ani nepíšeme, ani nežijeme“¹²⁰. Na nejobecnější rovině tak deník zřejmě znamená snahu o propojení psaní a každodenního života, která končí ve slepé uličce „zfalšované“ skutečnosti.

Ve kapitole *Esenciální osamělost* Blanchot zkoumá deník pouze z hlediska toho, co deník sám prozrazuje o psaní, které je „nepřestávající, neukončitelné“. Původ motivace psát deník zde Blanchot spojuje s určitou fází stavu literatury, fází, ve které autor hledající esenci umění zakouší „stále více potřebu udržovat vztah se sebou samým“. „Uchýlení se k deníku“ je tak vlastním vyjádřením „nechuti v zájmu oné neutrální síly bez tvaru a bez osudu...zbavit [se] sám sebe“¹²¹. Jak zde Blanchot tvrdí, deník to jsou memoáry, paměti. Spisovatel v nich vzpomíná na sebe, jaký je v každodenním životě, kde vystupuje pod svým jménem a v čase, který je svým datem pevně integrován do nezvratnosti událostí a přímočarosti dějin. Také zde lze rozeznat poukaz na léčku deníku, protože deník se uskutečňuje psaním, samotným „živlem zapomnění“¹²².

Záchrana spisovatele před psaním v deníku nakonec znamená „pouze“ jistou ještě schůdnou cestu, která vede „podél, střeží a někdy zdvojuje jinou cestu, na níž bloudit je úkolem bez konce“. Deník „zakořeňuje pohyb psaní v čase“¹²³ a v tomto smyslu představuje poslední pokus, jak integrovat do světa někoho, kdo již nepatří k času běžným způsobem. V tomto svém pohybu ale zrazuje nejen psaní, jako zdroj literárního díla, ale i skutečnost světa, protože integrace psaní do času světa se láme na konečné tenzi deníku, která byla rozpoznána v hesle „ani psát, ani žít“. Deník zřetelně poukazuje na ten nejpodstatnější rys psaní: nelze jej integrovat do času světa, protože psaní nepatří k času běžným způsobem.

¹²⁰ Srv. tamtéž, str. 275-276.

¹²¹ M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 22-23.

¹²² Tamtéž.

¹²³ Tamtéž.

7. Analýza smrti

Nyní se pokusíme vrátit k počáteční úvaze, ve které Blanchot odlišoval samotu a esenciální osamělost. Samota znamenala schopnost rozhodnutí „Já jsem“, zatímco esenciální osamělost ohlašovala oblast, která tuto možnost vždy předchází a jak se ještě ukáže vnáší do zkušenosti převrat, který možnost činí „nemožnou“. Podle vztahu samota-esenciální osamělost je totiž, jak se zdá, možné proti sobě vymezit dvě modalit smrti. Smrt jako možnost a smrt jako hrůza z nemožnosti. Jenom ve vztahu k této „druhé“ smrti lze totiž chápat jiný rozměr času, který se zjevně se odehrává v psaní a umění jako takovém.

V závěrečné kapitole knihy *Literární prostor* nazvané *Literatura a původní zkušenost* Blanchot představuje kontext a dosah tzv. „radikálního převrácení“. Na filosofické rovině se Blanchot opírá o myšlenky Emmanuela Lévinase, který zásadním způsobem ovlivnil myšlení ve Francii nejprve překlady díla Martina Heideggera a potom polemikou s ním. V této polemice hraje rozhodující roli analýza smrti. Dle Blanchota teprve Lévinas ukázal dosah chápání smrti jako „nejzazší a nejvlastnější možnosti člověka“¹²⁴. Smrt je událostí, kterou člověk „vychází z možného a kterou už patří nemožnému, [ale která] je přesto v jeho moci“¹²⁵. Proto je smrt „původem možnosti“. Lévinas sám poznamenává, že jde o jakousi „možnost nemožnosti“, která v Heideggerově koncepci „bytí k smrti“ znamená „fakt chopit se možnosti, to znamená aktivitu a svobodu“¹²⁶. Smrt jak konstatuje Lévinas je u Heideggera „událostí svobody“¹²⁷. Ve své vlastní analýze smrti ale Lévinas vychází ze skutečnosti utrpení, která poukazuje na dvojí. Zaprvé utrpení znamená „neodvolatelnost bytí“, protože trpící nemá kam se uchýlit¹²⁸, je vystaven bytí v tom nejvlastnějším smyslu. Utrpení znamená „nemožnost nicoty“¹²⁹. Zadruhé se v utrpení ohlašuje „blížkost smrti“, tedy jako by navzdory tomu, že není kam uniknout, „byl ještě volný prostor pro událost [...] jako kdybychom byli v očekávání nějaké blízké události za událostí, která se až do konce nezakrytě ukazuje v utrpení“¹³⁰. Struktura této zkušenosti spočívá v *prodlužování*, „až do jakéhosi neznáma“ a „neznámo smrti“ pro subjekt představuje „zkušenost s pasivitou“. Smrt tedy nemůže být „událostí svobody“, protože spíše je „hranicí možného“. Odtud Lévinas vyvozuje,

¹²⁴ Srv. tamtéž, str. 328.

¹²⁵ Tamtéž.

¹²⁶ E. Lévinas: *Čas a jiné/Le temps et l'autre*, Dauphin, Praha-Liberec 1997, str. 105.

¹²⁷ Tamtéž.

¹²⁸ Neexistuje útočiště před bolestí. Anestetika jsou pouze zmírněním bolesti.

¹²⁹ Srv. tamtéž, str. 101.

¹³⁰ Tamtéž, str. 103

že analýza nemůže začínat od „nicoty smrti, o níž právě nic nevíme, ale ze situace, kdy se zjevuje něco absolutně nepoznatelného“¹³¹. Lévinas dále rozvíjí tento zásadní moment z filosofického a etického hlediska směrem k možnosti události „ještě“ ve smrti, směrem ke vztahu k jinému. Smrt jako nemožnost rozrušuje koncepci autentického bytí, pravda bytí bude mít vždy svůj stín v podobě umění. Blanchot naproti tomu rozvíjí momenty, které vyplynuly z analýzy smrti právě z hlediska umění. Smrt jako „neznámo“ poukazuje na to, že smrt sama, ačkoli je „hranicí možnosti“, není nějakým pevným koncem nebo jistotou začátku. Smrt je vždy nepřítomná a podává se jako prodlužování do neznáma, jako *blížkost* smrti. Tato blízkost pak sebou v souvislosti s uměním nese to, co Blanchot nazývá „radikální převrácení“, tedy zkušenost, ve které je intimita vydána cizosti „vnějšku“.

Blanchot spojuje „radikální převrácení“ s uměním proto, že umění poukazuje ke sféře „vnějšku v němž je [člověk] vyvržen vně toho, co může, a vně všech forem možnosti“¹³². Právě proto je umění svědectvím o tom, že člověk v rozporu s „takzvaně autentickým požadavkem [...] má ke smrti vztah, jenž není vztahem k možnosti, jenž nevede k ovládnutí ani pochopení, ani k práci času, nýbrž ho vystavuje radikálnímu převrácení“¹³³. V umění jsme vystaveni zkušenosti, která vede k radikálnímu převrácení. Smrt v tomto převrácení již není „nejvlastnější možností“, koncem, který dává člověku možnost končit, ale naopak „tím, co se nikdy nepříhodí mně, takže nikdy neumírám já, ale ‘umírá se’, umírá se vždy jinak než jako já, v rovině neutrality, v rovině neosobnosti věčného On“¹³⁴.

„Umírá se“ má několik podstatných rysů: umírající je zcela „anonymní“ a „anonymita je aspekt, jímž se v naší blízkosti nejnebezpečněji afirmuje neuchopitelné, ne-omezené a ne-situované“¹³⁵. „Ne“, které zde Blanchot užívá k vymezení anonymity, nemá charakter negace, kterou by to, co takto popírá, mohlo být po vzoru jakési dialektické antiteze nakonec zahrnuto v syntéze. Anonymní je „afirmováno“, ale jako vždy se „navracející“, je všude a nikde, protože může být kdekoli¹³⁶. Rovněž ten, kdo umírá, již není nikým, je „kýmkoli“ bez příslušnosti. Spolu s anonymitou toho, kdo „umírá“ je nejzákladnější

¹³¹ Tamtéž, str. 105

¹³² M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 329.

¹³³ Tamtéž.

¹³⁴ Tamtéž, str. 330.

¹³⁵ Tamtéž.

¹³⁶ Pro „neuchopitelné“ srv. případ „nutkavého uchopení“, kde se to, co nemohu uchopit, ukázalo zároveň jako to, co nemohu upustit. Pro „ne-omezené“ srv. moment překročení „uměřenosti“ v „Orfeově pohledu“ viz. druhá část této práce, kap. 2. Orfeův pohled a inspirace. Komplexní popis obsahuje Blanchotův text nazvaný *Zkušenost-hranice*, který je součástí knihy *Nekonečný rozhovor*, a ve kterém se Blanchot věnuje formulaci zkušenosti u Bataille. M. Blanchot: *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, str. 300-343. Pro „Ne-situované“ srv. 11. kap. této práce nazvanou *Obraz*.

charakteristikou převratu „sesazení okamžiku“. Nejen, že umírá kdokoli, ale umírá kdykoli¹³⁷. Sesazení okamžiku znamená, že událost smrti nezačíná, respektive, že její „začátek je už opakovaným začátkem a v jejím horizontu se vše, co nastává, opět vrací“¹³⁸. Smrt, kterou Blanchot charakterizuje pomocí „umírá se“, má zcela anonymní charakter. „Neosobní slzy“ předem smluvených „plaček“, slzy, které mají pouze ceremoniální charakter prozrazují, že smrt je zcela „veřejná“. „Umírá se“ značí přechod do „vnějšku“, ve kterém se vše, co do něj přechází, rozpouští v anonymitě. Smrt v tomto přechodu nabývá podoby „bloudění“. Blanchot se domnívá, že v souvislosti s tímto „vnějškem“ je ještě možné mluvit o určitém pohybu, a tím je právě bloudění. Tento pohyb má určitou časovost, přesto že jde pouze o „úmorné přešlapování opakování“¹³⁹.

¹³⁷Nitzscheho heslo „zemři v pravou chvíli“ zde dostává tragické vyjádření. Neexistuje správný okamžik kdy odejít, jak Blanchot shledává v určité fázi svého zkoumání Kafkova požadavku „spokojené smrti“, neboli „psát, aby bylo možné pokojně zemřít“. M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 112.

¹³⁸Tamtéž, str. 330.

¹³⁹Tamtéž, str. 330.

8. Čas absence času

Analýza smrti poukázala na skutečnost „umírá se“ a dále na to, že radikální převrácení ve svém nejpodstatnějším rysu „sesazení okamžiku“ neznamena negaci času, protože tím, co selhává je právě negace (nemožnost nicoty, která se ohlašovala v utrpení). V důsledku selhání negace nenastává bezčasí ani nedochází k transcendenci do věčnosti, ale nastává jiný čas, čas který je svou vlastní absencí.¹⁴⁰ Absence času je však ještě způsobem času.

Nyní je třeba podrobněji se podívat na tento jiný čas. Nejucelenější podobu má popis v pasáži navazující na odhalení role deníku. První rys se týká právě skutečnosti absence, která, jak již bylo poznamenáno, není negací. Absence je modus „bez negace“. Čas, který je absencí času, je časem bez negace, neboli „bez rozhodností“. V absenci je „zde právě tak nikde“, nelze v něm zaujmout pozici, věci tam nemají ráz předmětů, ale existují po způsobu obrazů a já, které je ve světě centrem, se v absenci již jen „rozpoznává“ jako neutrální 'On'¹⁴¹. Absence vyznačuje dimenzi, která je mimo dialektiku bytí a nicoty.

Tento čas je dále časem „bez přítomného, bez přítomnosti“¹⁴². To znamená, že není časem vzpomínky, protože vzpomínka je možná jen jako přítomná vzpomínka. Vzpomínka jasně odděluje, je „svobodou minulého“. Čas, který je „bez přítomného“, je tak dokonce i bez minulého, a ono „bez přítomného“ doslova znamená: má „nezhojitelný charakter“, přesto, že v tomto čase není nic přítomné, „znovu a znovu začíná“, nelze se od něj distancovat. Čas, který je „bez přítomnosti“, nemá začátek ani konec, je dokonce i „bez budoucnosti“¹⁴³.

Pohyb v čase absence času není dialektický. Zjevuje se v něm hloubka absence, jen to, „že se nic nezjevuje, bytí, které je v hloubce absence bytí“¹⁴⁴. Dialektický čas ve svém pohybu směřuje či vylučuje protiklady; naproti tomu čas, ve kterém se zjevuje absence „od nynějška a odjakživa patří k navracení“¹⁴⁵. To, co se navrácí, se navrácí jako již minulé, ale minulé, které nikdy nebylo přítomné. Navracení má dvojí smysl. Zaprvé ničí poznávání, protože vše, co v tomto čase přichází, nenastává, ale vrací se. Tam, kde se vše vrací, tam to nepoznávám, pouze jako vracející se to rozpoznávám. Zadruhé

¹⁴⁰ Situace je analogická původní ontologické situaci, tak, jak byla na začátku popsána v souvislosti s chyběním bytí, kdy v chybění bytí se ještě zjevovalo jakési bytí.

¹⁴¹ Srv. tamtéž, str. 24.

¹⁴² Nemůže to tedy být čas vědomí. Tamtéž.

¹⁴³ Srv. tamtéž, str. 24-25.

¹⁴⁴ Srv. tamtéž, str. 25.

¹⁴⁵ Tamtéž.

„z neuchopitelného činí rovněž nezbyvatelné“¹⁴⁶, z nedostupného to, co nikdy nemohu pustit. Pohyb navrácení Blanchot zachycuje v pasáži, ve které se zdá, že přesně vyjadřuje tento pohyb re-prezentace, ve kterém to, co je přítomno, je v jistém smyslu neustále odkládáno: v tomto čase absence jsme neustále „odkazováni k přítomnosti této absence, jenže k této přítomnosti jakožto absenci, k této absenci jakožto ke své vlastní afirmaci, afirmaci, kterou se nic neafirmuje, kterou se v doléhání nevymezeného nic nepřestává afirmovat“¹⁴⁷.

Konečně, tento čas není ani „ideální nehybnost“ čili věčnost. V oblasti, ze které přichází, se „zde zhroutilo v nikde, jenže nikde je přece jenom zde“, je to *reálný*, ale *mrtvý čas*¹⁴⁸. Nastává skrze něj smrt, ale nastává neustále, takže činí čas neplodným. *Smrt* je *přítomná* jako „nemožnost jakoukoli přítomnost uskutečnit, nemožnost, která je přítomná“¹⁴⁹. Přítomná smrt „zdvojuje“ každou přítomnost, jako „stín“ přítomnosti. Přítomná smrt rovněž znamená proměnu subjektu. Ten, kdo náleží mrtvému času, „se vrací“ k sobě jako „kdokoli“¹⁵⁰ /*Quelqu'un*/. Mrtvý čas je „čas kohokoli“. V čase kohokoli nikdo není přítomen, vládne „neosobno“ – „vnějšek“, tedy to, co „předchází, zabráňuje a rozpouští každou možnost osobního vztahu“. „Kdokoli“ zahrnuje pouze neosobní zájmena „On“¹⁵¹ nebo „Se“, jehož se kdokoli účastní“ /*le On*¹⁵² *dont on fait partie*/: „charakterizují pouze příslušnost k oblasti, kterou nelze přivést na světlo..., protože všechno, co do ní má přístup, dokonce i světlo, přetváří v neosobní bytí, v Nepravdu, v Ne-skutečno, které přesto je stále zde“. Ono „Se“ se nejlépe ukazuje, když „se umírá“¹⁵³.

Z Blanchotovy charakteristiky vyplývá, že „mrtvý čas“ rozkládá základní vztahné body, vzhledem ke kterým se orientujeme ve světě: vzhledem k času vykazuje opakování, subjekt v něm vrací jako kdokoli, a místo ztrácí vymezenost „zde“. Rozklad „Já“, času i místa, odhaluje oblast, ve které se vše, co do ní vstupuje, přetváří na „neosobní bytí“, ovšem na bytí, které je přítomností své absence, přítomností smrti, která se přesto

¹⁴⁶ Tamtéž.

¹⁴⁷ Tamtéž.

¹⁴⁸ Srv. tamtéž, str. 26-27.

¹⁴⁹ Tamtéž.

¹⁵⁰ Tamtéž.

¹⁵¹ „Il“ jako jako v případě fráze „Il pelut“ – (ono) prší

¹⁵² „On“ je francouzské zájmeno, které nahrazuje všeobecný podmět. V angličtině má obdobu ve „one“ v němčině „man“. Překládá se jako „člověk“, „My“, „se“, „jeden“ atd. Zájmeno „My“ jistě představuje jakousi souhlasnou odpověď na operaci, kterou pod existenční větou „Il y a“ provádí Lévinas. Pokud „Ono je“ vyznačuje anonymní podobu bytí, které je již před bytím, pak „My“ vyznačuje anonymní osobu, která předchází jakoukoli podobou osobnosti.

¹⁵³ M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 26-27.

afirmuje „zde“. V této oblasti je „prostor závratí z mezer“ /l'espace est le vertige de l'espacement/¹⁵⁴ a v mezerách „vládne fascinace“¹⁵⁵.

Pro přehlednost uvedeme výčet rysů, které jsou s tímto časem spjaty:

1. Je to čas bez negace; tzn. a) zde je právě tak nikde, b) věci existují jako obrazy, c) Já je On.
2. Je to čas bez přítomnosti, bez přítomného: a) „bez přítomného“ = nic se v něm nepřítomňuje, b) „bez přítomnosti“ = má nezhojitelný charakter, nikdy nezačal, ale znovu a znovu začíná.
3. Nemá dialektiku. Není pohybem renovace (pohybu zvnitřnění či osvojování vnějšku), ale to, co je v něm přítomné „se re-prezentuje“, tedy „není“, ale „vrací se“. Nepřestává zjevovat, ovšem jen to, že se „nic nezjevuje“. Navracení pak má dvojí smysl: ničí poznávání a z neuchopitelného činí nezbavitelné.
4. Není ideální, ale je reálný, je „přítomností smrti“. Přítomná smrt ale přítomná nemožnost jakékoli realizace přítomnosti: zdvojuje přítomnost, jako stín přítomnosti. Subjekt se stírá až na prázdnu podobu „Se“. Toto „Se“ patří do anonymity.
5. Prostor je „závratí z mezer“ a v mezerách „vládne fascinace“.

Čas absence času tak znamená především dvojí: Zaprvé není to čas světa, protože náleží k ontologickému procesu skrývání se bytí, a to v tom ohledu, že v tomto čase dochází ke zjevování, které zpřítomnilo chybění bytí. Způsob tohoto zjevování nepodléhá struktuře vědomí a vnímání, ve které by (z)jev díky své vnímatelné povaze něco projevoval, kde by zjev byl otevřen porozumění. Ke zjevování zde dochází díky pohybu, ve kterém se bytí neustále navrácí. V tomto pohybu se nic neprezentuje, vše se vrací jako již minulé, neboli přítomná je pouze smrt jakožto nemožnost, která veškerou přítomnost zdvojuje. V této přítomnosti se vše přetváří v anonymní bytí, které je nicméně stále „zde“. A tedy zadruhé tento čas vše, co se v něm odvíjí, přetváří na anonymitu, a tak znemožňuje jakoukoli subjektivou aktivitu. Subjekt se v této přítomnosti, tedy čase, ve kterém je odkazován ke své absenci jako přítomné, k sobě vrací v podobě kohokoli. V tomto čase nedominují činné subjekty, ale panuje zvláštní pasivita. Odtud získává obecnější vyjádření tvrzení, které Blanchot formuloval v případě psaní: v psaní se jazyk vystavuje požadavku, který jej proměňuje na neosobní jazyk, protože psaní je svázáno časem absence času. Způsobem tohoto svazku je fascinace.

¹⁵⁴ M. Blanchot: *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, str. 28.

¹⁵⁵ Srv. M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 27.

Ten, kdo píše je fascinován „říší absence času“, říší, ve které se vše, s čím vstupujeme do kontaktu mění na svůj obraz.

9. Podmínky vidění

„Mrtvý čas“ znamená určité narušení vztahů, které jsou realizovány ve světě skrze vidění. Vidění proto, že vztahy ve světě mají ve své podstatě charakter vztahů realizovaných ve vidění. Fascinace znamená určité narušení vidění v tom smyslu, že ačkoli podmínky vidění zůstávají zachovány, pohled strne do jakési nehybnosti fascinovaného pohledu, pohled je vydán „nepřestávajícím, neukončitelnému“. Než přejdeme k fascinaci je nejprve nutné uvést podmínky vidění, protože Blanchot analýzu podmínek vidění neprovádí, nebo jen zkratkovitě, obrátíme se na Lévinasovy úvahy ze studie *Existence a ten, kdo existuje*¹⁵⁶.

Ve vnímání je nám dán svět, v němž zacházíme s předměty. Vztahy k předmětům se ve světě realizují skrze intenci. Intenci ale Lévinas chápe jako intenci s „ostnem touhy“, protože, když toužím, jsem naprosto pohlcen „žádoucím“ a žádoucí mi dostačuje. Spolehlivě utlumí moji touhu. Lévinas mluví o upřímnosti bytí na světě. Intence jako touha nemá postranní úmysly. Touha jako intence míří na předmět a předmět sám je cílem intence. Tato vzájemnost tvoří povahu světa, jako toho, „co je nám dáno“. Předmět je dán, ale dané „nevychází z nás“, dané přijímáme jako to, co „na nás čeká“. Touha jakožto vztah ke světu, který je jí dán jako „příslib žádoucího“, tak v sobě zahrnuje „odstup“. Subjekt drží předmět „s odstupem“, to znamená předmět je mu dán, ale musí k němu dojít. Právě držení s odstupem, „držení s prázdnýma rukama“ pro Lévinase znamená samotnou „intencionalitu intence“¹⁵⁷.

Uchopitelnost předmětu ve světě Lévinas charakterizuje jako tvar. Každý předmět má tvar, do kterého můžeme pronikat, protože tvar uchovává hloubku, která se nabízí jako perspektiva dalších tvarů. Tato perspektiva otevírající se do hloubky je nekonečná. Tvar se nabízí jako vztah k předmětu jen díky odstupem, který lze sice překonat, ale nikoli odstranit. Na základě tohoto odstupem Lévinas také rozumí vztahům ve světě v termínech vnitřku a vnějšku. Předmět k nám ve světě přichází z vnější, ale již jako osvětlen, „rozumíme mu, to znamená, vychází z nás“¹⁵⁸. Podmínkou uchopení předmětu je tak světlo, jasnost, ve které je předmět dán. Světlo ať již vychází odkudkoli vystihuje způsob existence světa, protože díky světlu předmět „existuje pro někoho“¹⁵⁹. Světlo znamená, že společně s předmětem je již dán i vztah subjektu k předmětu. Exteriorita předmětu si ve světě vynucuje něčí interioritu.

¹⁵⁶ E. Lévinas: *Existence a ten, kdo existuje*, OIKOYMENH, Praha, 1997.

¹⁵⁷ Srv. tamtéž, str. 33-38.

¹⁵⁸ Srv. tamtéž, str. 40.

¹⁵⁹ Tamtéž.

Zcela jiná situace nastává v umění. V umění se totiž předměty ve své exterioritě neproměňují v interioritu, setrvávají vně, aniž by se vztahovali k nějakému vnitřku. Umění je nepřítomností tvarů, které v našem světě zakrývají extetioritu věci o sobě. Ačkoli jsou obrazy, sochy a knihy „předměty *našeho* světa“, tak „jejich prostřednictvím se znázorněné věci vytrhují z našeho světa“¹⁶⁰. Pokud je nám ve vnímání dán svět, pak se zároveň zvuky, barvy, slova vztahují k předmětu tak, že jej „zakrývají“. Tyto kvality mají ve vnímání subjektivní povahu, protože to jsou kvality nějakého předmětu. „Pohyb umění spočívá v tom, že opouští vnímání a rehabilituje počitek, že odděluje kvalitu od tohoto odkazu k předmětu“¹⁶¹. Zbavením se odkazu k předmětu, tedy objektivního, se ztrácí i to subjektivní. Intence na cestě k předmětu uvízne v počítku, který ji od předmětu jen vzdaluje. Počitek má zde původní význam *aisthesis*, která „vytváří estetický dojem“¹⁶². Dodejme, že vztah vnitřek-vnějšek, který byl shledán ve vnímání, odpovídá tomu, co bylo řečeno o světle, jasnosti a tedy vidění. Vztahy ve světě jsou veskrze vztahy vidění.

¹⁶⁰ Tamtéž, str. 43.

¹⁶¹ Tamtéž, str. 44.

¹⁶² Tamtéž.

10. Fascinace

Fascinaci, Blanchot vykládá jako okamžik, kdy se vidění převrací do pohledu bez konce: fascinace nastává dotekem ve vidění. Podmínka, abychom něco viděli, spočívá v odstupu od věci. Tato podmínka vyjadřuje nutnost, aby ve vidění proběhlo setkání mezi vnímatelem a tím, co je vnímáno, ale zároveň, aby mezi nimi nedošlo ke konfúzi. To znamená, aby byla vzdálenost mezi nimi překonána, ale zároveň, aby nebyla zrušena. Blanchot se domnívá, že ve vidění může nastat situace, ve které ačkoli odstup není zrušen, přihodí se „dotek“¹⁶³. Zmíněná situace se děje jako „kontakt ve vidění“, ovšem kontakt, který je ještě „způsobem vidění“. Tento druh vidění nastává, když se „viděné vnucuje pohledu“, jako by pohled byl „vtažen do kontaktu se zjevem“, jako by pohled byl viděným „uchopen“. Dotek se zjevem postrádá aktivní ráz určitého doteku, protože „pohled je uchvácen [...] nehybným pohybem, vnitřkem bez hloubky“. Tímto dotekem z odstupu se dává „obraz“ a „posedlost obrazem“ znamená fascinaci¹⁶⁴.

Kontaktem se zjevem přestává být pohled pohledem někoho určitého¹⁶⁵, „rozlišováním *vnímatelného*“ a „udělováním smyslu“. Ve fascinaci pohled opouští svět a „táhne nás za sebou“, přestože se nepřestává „afirmovat v přítomnosti“ (nejde ani o časovou, ani o prostorovou přítomnost). Pohled je uchopen pohybem, který mu „zabraňuje někdy skončit“, který z něj činí „neutrální záři [...] ,kruh pohledu uzavřeného v sobě [...] ,mrtvý pohled [...] ,přízrak věčného vidění“¹⁶⁶. Fascinovaný pohled vyjadřuje *převrácení*, ve kterém spočívá esence osamělosti.

Fascinace tak v jistém smyslu odhaluje viděné jako takové. To, co je viděné se totiž ve fascinaci nabízí pouze k vidění. Viděné se nedává jako odkaz k předmětu, nebo nositel nějakého významu. Viděné se oprošťuje od všeho „lidského“, viděné odhaluje prázdné vidění. Fascinovaný pohled nedosahuje na předmět, nevidí žádný tvar, protože to, co vidí, patří k „neurčitému prostředí fascinace“ /milieu indéterminé de la fascination/¹⁶⁷.

¹⁶³ Srv. tamtéž, str. 28.

¹⁶⁴ Tamtéž.

¹⁶⁵ To znamená, viděné si přestává vynucovat někoho, kdo vidí, kontakt z odstupu destruuje exterioritu věci jakožto dané, tedy příslušející nějaké interioritě.

¹⁶⁶ Tamtéž.

¹⁶⁷ M. Blanchot: *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, str. 29. Ve francouzském originále je termín „milieu“, což překladatelé do češtiny podávají jako „scéna“. Ovšem pro pochopení pojmu fascinace je přiléhavější český termín „prostředí“, který má kořen v termínu „střed“, ovšem střed ve smyslu, který mu dává Blanchot jako „prázdný, nedosažitelný střed“. Termín scéna je přiléhavý ve smyslu „vynořovat se na scéně“, protože vynořit se může cokoli a odkudkoli, a ve smyslu „svět se stává prázdnou scénou“, ale postrádá význam hloubky pro-středí. Prostředí jako smysl ve světě, světlo, pro-středí, které se vně světa rozevírá jako propast. Tedy postrádá naléhavost výrazu „vertige de l'espacement“ (závrat z mezer), ztráta jasného vztahu.

Toto pro-středí, tento střed je absolutní, nikoli proto, že by vylučoval odstup, distanci, ale protože postrádá „míru“. Rozměrem prostředí fascinace je „bezmezná hloubka, která je za obrazem“¹⁶⁸. Ovšem toto „za“ nemá prostorový význam. Za obrazem je jen hloubka pro-středí, do které padají předměty, když se „zhroučí do svého obrazu“¹⁶⁹. V prostředí fascinace se pohled stává neukončitelným, pohled se může jen bezmocně „srážet“ do podoby světla, které je zároveň vábivé a děsivé.

Světlo, které je vábivé nevidíme a přesto nepřestáváme vidět, je „absolutním leskem oka...naším vlastním pohledem v zrcadle“¹⁷⁰. Do tohoto světla je ponořeno dětství, proto je fascinující. Toto světlo nic neodhaluje, protože je čirým odrazem, paprskem světla jakožto pouhým „zářením obrazu“¹⁷¹.

Fascinace dovoluje formulovat zvláštní moment „bezprostřední blízkosti“¹⁷² /proximité immédiate/¹⁷³, která přes svoji povahu blízkosti neznamena zrušení odstupu. To, co se nachází v bezprostřední blízkosti, není vidět, ale dotýká se nás. Bezprostřední blízkost nelze zprostředkovat, protože jde o pouhé prostředí fascinace, ve kterém již nefiguruje „já“ ani jeho předmět, jde o neutrální přítomnost. Fascinace je „vztahem, neutrálním a neosobním vztahem“¹⁷⁴, který pohled udržuje s hloubkou bez pohledu a bez obrysu, s absencí, která je vidět, protože je oslepující¹⁷⁵.

Fascinace jako „kontakt z odstupem“ znamenala okamžik, ve kterém se přihází „událost“, která se vymyká setkání uskutečňovanému v rámci struktur světa. Aniž by docházelo

¹⁶⁸ M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 29.

¹⁶⁹ Tamtéž.

¹⁷⁰ Tamtéž.

¹⁷¹ Tamtéž.

¹⁷² Srv. tamtéž, str. 30. a *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, str. 53-54. „Bezprostřední vylučuje veškerou bezprostřednost“, a aby bylo jasné že nejde o prostý paradox mezi prezentací a reprezentací Blanchot upřesňuje: „bezprostřední vylučuje veškerou bezprostřednost, stejně jako veškerou zprostředkovanost“. To co je v této blízkosti přítomné, nikdy nemůže být přítomné. Bezprostřední to je „samo bytí ve svém tajemství“. Srv. rovněž kap. této práce Nedostatek inspirace a hledání umění.

¹⁷³ M. Blanchot: *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, str. 30.

¹⁷⁴ Tento „neutrální a neosobní vztah“ jako vztahující se k absenci, bude Blanchot později tematizovat pod „pojmem“ Neutrum. Neutrum, protože tento vztah již nemůžeme nazvat ani čistě afirmací ani čistě negací, protože nevychází z nějakého „já“, ale jakoby to, co se v tomto vztahu otevírá, již nemělo „centrum v sobě, ale vně sebe“. Srv. M. Blanchot: *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, str. 300-343. E. Lévinas Neutrum označuje za „vyloučené třetí“ /Tiers Exclu/ (Tiers état – třetí stav, třetí (nezúčastněná) osoba). A vzhledem k možnosti dvojího výkladu Neutra, lze, podle Lévinase, podat i dva směry výkladu Blanchotova díla. 1) Když se význam v literatuře, jako na vrcholu Nihilizmu, obrací v „nesmyslné opakování“, může Neutrum vyvolávat „hrůzu“ z nelidského. 2) Když je naopak Neutrum pochopeno jako něco vyloučeného ze světa, který se vši lhostejností k diferencí „tvorí totalitu“, pochopeno ve smyslu „ani někdo, ani něco“, pak může Neutrum představovat „více transcendence než se vůbec může nějakému světu-za-světy zdát“. E. Lévinas: Entretien avec André Dalmas. in: *Sur Maurice Blanchot*, fata morgana, 1975. Str. 43-52.

¹⁷⁵ M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 30.

k transcedenci světa, stal se svět pouhým prostředím anonymního vztahu. Kontakt zde znamenal přerušení další příslušnosti ke světu, která umožňuje osobní vztah. Přeměna, která se udála s předmětem, jeho přeměna na obraz, ačkoli se udála v „bezprostřední blízkosti“, neproběhla z iniciativy subjektu. Dotek z odstupů není osobním dotekem. Blanchot se totiž domnívá, že co se přihodí v bezprostřední blízkosti, „je anonymní [už] tím, že se mě to týká“¹⁷⁶. Bezprostřední blízkost se neřídí mým zájmem. Zájem směřuje na předmět, ale předmět se ve fascinaci přeměňuje na obraz. V bezprostřední blízkosti se mě nedotýká nic osobního, nejde o osobní pocity, vjemy, které by byly pocity, vjemy z určitého předmětu mého světa. Emoce jsou zde nebezpečné, protože nejsou moje.

Proto psaní vymezené jako „fascinace absencí časem“ nebylo možné zahrnout do rámce aktivit vykonávaných ve světě, proto bylo psaní „neukončitelné, nepřestávající“. Psaní jako fascinované zacházení s řečí znamenalo transformaci řeči na anonymní řeč. Psaní, ačkoli jde o „aktivitu“ zacházející s řečí, má svůj původ v „převratu“, ve kterém se vše proměňuje na obraz. Tento převrat nastává v určitém reálném čase, je událostí, ovšem událostí, která se děje v obraze. Psaním se řeč stává svým obrazem. Co však je to obraz?

¹⁷⁶ Tamtéž, str. 31.

11. Obraz

Pojem obrazu u Blanchota nefiguruje jako diferencující prvek mezi vizuálními a ostatními představami. Obraz je ontologický pojem, který Blanchotovi umožňuje používat obraty jako je „obraz věci“ nebo „obraz řeči“¹⁷⁷. Vzhledem k běžné úvaze o obrazu jako obrazu předmětu, který je obrazem zprostředkován nebo nahrazen, je třeba přistoupit k jinému pojetí obrazu. Obraz nejen, že není předmětem, obraz není ani obrazem předmětu. Jaký je tedy jeho vztah k předmětu? A čeho je obraz obrazem?

Blanchot pochybuje o pojetí obrazu podle běžného mínění, tedy, že například básně by byla obraznou proto, že by obsahovala obrazy věcí, že by „vkládala realitu do figur“¹⁷⁸. Obrazná řeč je řečí, která je „svým vlastním obrazem“. Obrazná řeč je obrazem řeči, což zároveň znamená řečí, kterou „nikdo nemluví“¹⁷⁹. Blanchotova pochybnost staví na rozpoznání vlastní hodnoty fascinace. Fascinace jako „dotyk“ totiž problematizuje běžné mínění, že nejprve „vidíme a až poté si představujeme“ /imager/, tedy že „po předmětu přichází obraz“¹⁸⁰. Právě toto „po“, které zjevně nese ráz podřízenosti, je, dle Blanchota, v souvislosti s obrazem tou největší neznámou.

Blíže se obrazem Blanchot zabývá v textu z roku 1951, *Dvě verze obrazného*. Tato studie byla zařazena jako jeden z dodatků ke knize *Literární prostor* a tematicky navazuje na první kapitolu knihy *Esenciální osamělost*. Zaprvé hned v úvodu je stanovena podmínka obrazu: obraz se vynořuje „když není nic“ (moment smazání světa a chybní bytí), ale „tam také mizí“ (je neosobní, nepřesahuje do něčeho vymezeného předmětnými vztahy). Odtud obraz čerpá svoji dvojznačnost. Zadruhé obraz se nám podává způsobem, který v nás vzbuzuje zdání, že k nám „promlouvá intimně z nás samých“¹⁸¹ /L'image... nous parle intimement de nous/¹⁸² a vzápětí upřesňuje: toto intimně značí rovinu, „na níž se rozbíjí intimita osoby“, a znamená vztah k „prázdnému vnějšku“¹⁸³ (moment neutrálního vztahu, doteku z bezprostřední blízkosti).

¹⁷⁷ E. Lévinas jde v jistém smyslu ještě dále, když ve studii *Realita a její stín* používá výrazu „obraz zvuku“. E. Lévinas: *La réalité et son ombre*, Les Temps modernes 38, 1948.

¹⁷⁸ M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 36.

¹⁷⁹ Tamtéž, str. 31.

¹⁸⁰ Tamtéž. Srv. tvrzení E. Lévinase, že u Blanchota „obraz předchází percepci“. E. Lévinas: *Le regard du poète*, in: *Sur Maurice Blanchot*, fata morgana, 1975. str. 13.

¹⁸¹ Tamtéž, str. 347.

¹⁸² M. Blanchot: *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, str. 341.

¹⁸³ M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 347.

Nyní k povaze obrazu samotného. Z jedné strany má obraz šťastnou povahu, protože je „mezi v blízkosti nevymezeného“¹⁸⁴ /*limite aupres de l'indéfini*/¹⁸⁵. Obraz je „tenkou konturou“¹⁸⁶, která nás ani tolik nedrží v odstupu od věcí (reflexe), jako spíše nás „chrání před oslepujícím tlakem tohoto odstupu“¹⁸⁷. Obraz jako tenká kontura vykreslená v absenci nám umožňuje odstupem „disponovat“. V této „ochranné“ roli Blanchot shledává jednu z funkcí obrazu - „zlidštit beztvarem nicotu“ a to prostřednictvím očišťování a přizpůsobování „neeliminovatelného zbytku bytí“, který nám (tato nicota) „podstrkuje“. Obraz se tak stává spojencem umění, které často „zplnomocňuje“ naší víru, že hned za realitou se nachází šťastná a uspokojivá „transparentní věčnost ireálného“¹⁸⁸

Obraz se v tomto smyslu zdá být snem, ve kterém stále shledáváme předměty s jakýmsi formálními charakteristikami. Je „přítomen za každou věcí“ jako „rozpuštění každé věci“ a jako „trvání v jejím rozpuštění“¹⁸⁹. Jak Blanchot říká, pospává za každou věcí a pokud jej probudíme, tak, než zmizí v beztvaré neurčitosti, dokáže představit předmět ve „formální světelné aureole“, protože obraz je spojen „se základem“ /*le fond*/, „s elementární materialitou“ /*la matérialité élémentaire*/, „se světem, který osciluje mezi podstatným a přídavným jménem“¹⁹⁰. V tomto „základu“ má zdroj pasivita obrazu, ta která způsobuje, že i když obraz sami „přivoláme“, tak mu „podléháme“ a jsme jeho prostřednictvím uchopeni.

Pasivita vyznačuje přítomnost obrazu: stačí se upřeně zadívat třeba jen na „tvář, na roh zdi“ a v jejich mlčenlivosti jsme jim vydáni, jsme „pasivní“ a „bezmocní“. Je to proto, že věc se „zhroutila ve svůj obraz“, spojila se se „základem bezmoci, do níž všechno znovu upadá“¹⁹¹ /*fond d'impuissance ou tout retomber*/¹⁹². Právě pasivita vyjímá obraz ze vztahu k realitě, protože „reálné“ značí to, „s čím jsme vždy v živém vztahu a co nám vždy přenechává iniciativu“¹⁹³.

Obraz není předmětem (začíná, když není nic), není ovšem ani obrazem předmětu. V absenci, která se stala mezerou, se předmět přeměňuje na obraz a tato přeměna

¹⁸⁴ Tamtéž.

¹⁸⁵ Blanchot: *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, str. 341-342.

¹⁸⁶ M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 347.

¹⁸⁷ M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 348.

¹⁸⁸ Tamtéž. Ve studii *Realita a její stín* E. Lévinas ve stejném duchu hovoří o „napravování karikatury bytí“, kterým je krása. Krása zahlazuje stopy po čemkoli odporujícím dokonalosti bytí. Blanchot by řekl „očišťuje absencí“. E. Lévinas: *La réalité et son ombre*, Les Temps modernes 38, 1948.

¹⁸⁹ M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 348.

¹⁹⁰ Tamtéž a v M. Blanchot: *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, str. 342.

¹⁹¹ M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 349.

¹⁹² Blanchot: *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, str. 343.

¹⁹³ M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 349.

zbavuje předmět příslušnosti ke světu. Předmět přítomný v obraze není předmětem světa, protože přítomnost předmětu je přítomností jeho absence. Všeobecné mínění se dovolává jasného vztahu obrazu a předmětu, obraz je „po“ předmětu, je „následkem předmětu [...] „nejprve vidíme, pak si představujeme“¹⁹⁴ /imager/. Obraz se tomuto mínění jeví jako znovu zpřítomněný (tedy re-prezentovaný) předmět¹⁹⁵. Blanchot ovšem zdůrazňuje, že podmínkou této zdánlivě nevinné operace (re-presentatione) je „oddálení“ předmětu. Ve smyslu onoho „po“ se oddálení zdá být operací, která oddaluje věc ve prospěch jeho reflexe (odraz - fr. reflet). Reflexe, která nemění povahu předmětu, protože předmět je v reflexi pouze odsunut, aby mohl být (znovu) uchopen. Oddálení, ve kterém se předmět přeměňuje na obraz, ale dle Blanchota není takovýmto neproblematickým odsunutím, protože odkud se tato reflexe vede? Oddálení se děje jako oddálení „v nitru věci“, to znamená, že věc, která byla uchopována „živým pohybem rozumové akce“, se náhle zvrátila ve svůj obraz, tedy v „neuchopitelnou, neaktuální, nepohnutelnou [...] věc přítomnou ve své absenci“¹⁹⁶. Oddálený předmět není stejnou, jenž oddálenou věcí, ale „věcí jakožto oddálením...nitrem dálky coby života a jedinečným nitrem věci“. Obraz se vynořuje oddálením předmětu, to znamená, že předmět byl suspendován jako předmět světa, že byl světem „vydán bezdělnosti“ a „odložen stranou“. V obraze se předmětu (jako přítomnému ve své absenci) dožaduje „to elementární“, které jej učinilo obrazem: „neeliminovatelný zbytek bytí“, jehož je obraz odrazem¹⁹⁷ /reflet/.

Cizost obrazu

Obraz není předmětem, ani obrazem předmětu ve smyslu uchopujícího oddálení. Obraz je obrazem předmětu, než se stal předmětem světa. V tomto smyslu je hraničním pojmem. Definující popis obrazu proto Blanchot provádí na hraničním případě, na

¹⁹⁴ Tamtéž.

¹⁹⁵ Tomuto postoji plně konvenuje i fenomenologie obrazů, tak, jak o ní pochybuje E. Lévinas. Obraz se tu má za transparentní okno do reprezentovaného světa, ve kterém intence kontemplujícího míří na *předmět*. Ale jak Lévinas poznamenává, nic není záhadnějšího než termín „reprezentovaný svět“. E. Lévinas: *La réalité et son ombre*, Les Temps modernes 38, 1948. Pro fenomenologické pojetí obrazu srv. J.P. Sartre: *L'imaginaire – Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, 1940. a F. Collinová: *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Gallimard, 1971, str. 168-170.

¹⁹⁶ M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 349-350.

¹⁹⁷ Srv. tamtéž, str. 349-350.

výkladu tělesných ostatků neboli mrtvole¹⁹⁸. Tělesnou schránku není možné definovat běžnými kategoriemi, protože „je zde před námi“, ale není to „živý osobně“, ani jen „skutečnost vůbec“; není „totožná“ s tím, kdo žil, ani s „někým jiným“, ani s „něčím jiným“. Tělesná schránka jako pozůstatek po živé bytosti, je čímsi, co „zde“ „nalezlo své místo“, protože živý zde skončil. Avšak „místo“, kde živý skončil již není *jeho* místem, protože živý zde již není: smrt je „suspensí vztahu k místu“¹⁹⁹. Smrt žijícímu odebrala místo (aniž by mu udělila místo jiné) a zanechala jeho ostatky „zde“. Mrtvola, která již není ve vztahu k živému, se přesto mrtvolou stává „zde“ („tady dole“ bez vztahu k nějakému „tam nahoře“), ale toto „zde“ již nenese charakteristiky místa, na kterém lze pobývat, ze kterého se lze přemísťovat, které by vůbec neslo nějaký vztah. Mrtvola je sjednocena s místem, kde se stala mrtvolou, ale tímto sjednocením místo nakazila naprostou indiferencí. Tělesné ostatky jsou zde jako cosi, co nemá své místo, a v tomto smyslu „přítomnost mrtvoly ustavuje vztah mezi tady a nikde“²⁰⁰.

Přítomnost mrtvoly, která je zde, ale není z tohoto světa afirmuje jakousi možnost „světa za světem“²⁰¹. Tato možnost je pouze tušená jako možnost návratu zpět, možnost neurčitěho trvání, které opět nastane po skončení lidské reality. Blanchot se domnívá, že tento dojem je naprosto obecný, protože „právě“ zemřelý je „nejprve nejbližší stavu věci“. Je právě tak přístupný jako známá věc, zdá se, že vůči němu ještě můžeme jednat. Avšak je třeba si pospíšet, protože *vzápětí* se jakákoli akce stane „nemístnou“, vzápětí zemřelý ztuhne v mrtvolu, někdo se promění v „Kohokoli“²⁰².

Podobnost

Okamžik proměny, který charakterizoval ono „vzápětí“, lze přiblížit jakoby ze dvou stran. Jedna strana již byla popsána a Blanchot ji shrnuje do následujících rysů, které lze vymezit jako vztahující se k přeměně ještě ze světa: tělesná schránka se odhaluje jako cizí, protože destruuje vztah k místu; neopětuje naše jednání, tedy ruší jakoukoli mezilidskou vzájemnost – lidské city, které míří na zesnulého, nic nenacházejí, vracejí se a „dopadají na nás“ (odtud účinnost obrazu); přítomnost mrtvoly je „přítomností

¹⁹⁸ Srv. obdobné pojetí mrtvoly u G. Bataille. U Bataille je mrtvola „méně než nic“, „horší než nic“. G. Bataille: *Erotismus*, Herrmann & synové, Praha, 2001, str. 34. a 71.; rovněž srv. J. Libertson: *Proximity, Lévinas, Blanchot, Bataille, and Communication*, Hague, 1982, str. 56-58.

¹⁹⁹ Srv. M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 349-350.

²⁰⁰ Srv. tamtéž

²⁰¹ Tamtéž, str. 351.

²⁰² Srv. tamtéž, str. 351.

neznáma“ (odtud tušení „světa za světem“ v „bezprostřední blízkosti“). Z druhé strany, okamžik proměny je okamžikem, kdy se zesnulý „začíná *podobat sobě samému*“²⁰³ /commence à ressembler à lui-même/²⁰⁴.

Zesnulý se podobá sobě, ale nikoli sobě za života, protože ono „sobě“ značí „neosobní, vzdálenou, a nedosažitelnou bytost /l'etre/²⁰⁵, kterou podobnost, aby mohla být podobností někoho, také vtahuje do dne“²⁰⁶. V podobnosti sobě se zjevuje bytost, která je jen *zdvojením* sebe, dvojník²⁰⁷. Opět je třeba držet ony dvě strany, tělesná schránka v momentě přeměny je schránkou onoho žijícího, ale zároveň není jím, protože je „absolutně sebou“, je jaksi „impozantní“ a „monumentální“. Tento dvojník, je bytostí, která na živé „působí jako zjevení doposud neznámého originálu“. Se samozřejmostí zjevu takovéto bytosti se zdají konvenovat „skvělé obrazy klasického umění“²⁰⁸.

„Mrtvola je svým vlastním obrazem“, „dokonale se podobá sobě samé“²⁰⁹. Jako taková se mrtvola zjevuje ještě ve světě (zde), ke kterému je ve „vztahu obrazu“, jako „temná možnost“, jako „stín“, který dlí za každou formou a je s ní svázán. Ve vztahu k mrtvole (v obraze) se formy světa přeměňují ve svůj „stín“²¹⁰. „Mrtvola je odraz“ /reflet/, který se zmocňuje „odraženého života“, který vstřebává a proměňuje z něčeho „hodnotného a pravdivého v něco neuvěřitelného – neobvyklého a neutrálního“. Proto živý člověk je „ještě bez podobnosti“. Jen velmi vzácně se zdá být člověk sobě podobným, jakoby „*zbloudilým v sobě*“, jakoby svým vlastním „fantómem“ /revenat/, jakoby tím, kdo se vrací z jiného světa²¹¹.

Ilustrativní příklad Blanchot uvádí v souvislosti s „poškozeným nářadím“, které se stává svým obrazem. Náradí, které není vztaženo k nějakému užitku se *zjevuje*, čili zjevuje se jako podobnost a obraz, jako dvojník. Na této možnosti předmětů „zjevit se“ staví kategorie umění²¹².

Blanchotovi se pomocí příbuznosti určitých strukturních rysů mrtvoly a obrazu, jak se zdá, daří zachytit jakýsi princip obsažený v umění. Blanchot nejprve říká, že „podobnost

²⁰³ Tamtéž, str. 352.

²⁰⁴ Blanchot: *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, str. 346.

²⁰⁵ Zpodstatnělý tvar „L'etre“ může znamenat „bytí“ i „bytost“. Zde již téměř nemá smysl rozlišovat, dvojník je anonymní.

²⁰⁶ Srv. M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 353.

²⁰⁷ Tamtéž.

²⁰⁸ Tamtéž, str. 353.

²⁰⁹ Tamtéž.

²¹⁰ Srv. tamtéž, str. 353-354.

²¹¹ Tamtéž.

²¹² Tamtéž.

mrtvoly je utkvělá představa²¹³. To, co je utkvělé, nelze uchopit, ale zároveň se toho nelze zbavit, nelze tomu uniknout. Obraz ve své fixní podobě nemá spočinutí, nic „neklade a neustavuje“. Obraz i tělesné ostatky jsou fixní, „zůstávají“ ale jen proto, že jim chybí místo, na kterém by spočinuly. „Mrtvola, kterou jsme ustrojili, smazali z ní stopy choroby, a tím ji, jak nejvíc to bylo možné, přiblížili normálnímu vzhledu, je tak klidně a zaručeně nehybná, jako ona bývá, a přece víme, že nespočívá. [...] ,že se už nezdržuje na tom krásném místě, které jí bylo přiděleno [...] na slavnostním loži“²¹⁴. Proceduru, která obklopuje nakládání s mrtvolou, snaha přiblížit ji co nejvíce běžnému vzhledu a umístit ji ve své cizosti na krásné, slavnostní místo, lze chápat jako metaforu „obrazného“ charakteru umění. Obraz v umění „zlidšťuje beztvarou nicotu“, přibližuje ji běžnému vzhledu. Umění zahazuje stopy „beztvaré nicoty“, „očisťuje neeliminovatelný zbytek bytí“ a vtahuje jej do dne tím, že mu vyhrazuje místo v krásném díle. Přitom víme, že to, co se v díle zpřítomňuje, nemá v tomto díle místo. Blanchot pokračuje: jenže „místo, které [mrtvola] zaujímá, je jí uchváčeno, hroutí se spolu s ní a v tomto rozpuštění napadá, dokonce i pro nás ostatní, kteří zůstáváme, možnost *místa pobytu*. Ví se to, ‘v jistou chvíli’ síla smrti způsobí, že se už nezdržuje na tom krásném místě, které jí bylo přiděleno [...] na svém slavnostním loži, je také všude v místnosti, v celém domě. V každém okamžiku může být jinde, než je, tam, kde jsme bez ní my, kde není nic [...] zaplavující přítomnost, temná a prázdná plnost“. Tato přítomnost je předzvěstí, že „v jistou chvíli zesnulý začíná bloudit“²¹⁵. Tak i v umění existuje okamžik, kdy „síla smrti způsobí“, že obraz začne bloudit, kdy krása začne „chřadnout v bloudění“²¹⁶. Tento moment Blanchot popisuje v souvislosti s „radikálním převrácením“ a *zkoušeností umění*. (Kap. Zkoušenost a čas umění)

Z druhé strany byl tedy obraz shledán jako „nehybná podobnost“, která se ničemu nepodobá a která, aby mohla někoho zpodobovat, musí „vtahovat do dne“ „neosobní, vzdálenou, a nedosažitelnou bytost“, prázdnou podobnost sebe, dvojníka. V tomto smyslu obraz nejen, že nenapomáhá porozumění předmětu, není jeho *smyslem*, ale dokonce „táhne k tomu uchránit jej pochopení“²¹⁷. Jak může tedy obraz nabýt významu? *Význam* obraz získává pouze „převrácením“ obrazu v jeho vlastním poměru, totiž když platí, že obraz přichází „po“ předmětu. Pak se obraz stává tím, co ještě zbývá z předmětu, díky čemu je možné s ním „ještě“ disponovat, „stává se obrovským

²¹³ Tamtéž, str. 354.

²¹⁴ Tamtéž, str. 355.

²¹⁵ Tamtéž.

²¹⁶ Tamtéž, str. 331.

²¹⁷ Srv. tamtéž, str. 357.

zdrojem, plodnou a rozumnou silou“. Na tomto převrácení, jak se Blanchot domnívá, zakládalo svoji slávu klasické umění. Pomocí vztahování „podobnosti k postavě“, „obrazu k tělu“, skrze znovuvtělování obrazu se obraz stal „oživující negací“ a „ideální práci“. Jeho prostřednictvím „člověk schopný popírat přírodu, přírodu pozdvihuje k vyššímu smyslu“. Obraz sloužil poznání přírody i obdivu její krásou²¹⁸.

Obraz může nabýt významu, protože může být ve svém původním poměru jakožto podobnost převrácen. Nevztahuje se již k něčemu nedosažitelnému, co se uzavírá do své podobnosti, ale k předmětu, jehož se může stát následkem. Tuto možnost „převrácení“ obrazu Blanchot nazývá „podvojností“ či „duplicitou“/duplicité/ obrazu, jeho dvojí možností, kterou zobecňuje pod názvem „dvě verze obrazného“²¹⁹. Zdroj „duplicity“ obrazu Blanchot přisuzuje „síle negativního“ /la puissance de négatif/²²⁰ a původnější dvojznačnosti smrti, tedy té skutečnosti, že smrt je „jednou prací pravdy ve světě a podruhé ustavičností toho, co nesnese ani začátek ani konec“. Smrt je dvojznačná /ambiguité/ proto, že znamená možnost konce, který je podmínkou lidského poznání, ale tato smrt jako možnost konce se „ve smrti zároveň rozpouští“²²¹. „Rozřešení“ či „překonání“ této dvojznačnosti, jehož naději skýtají lidské dějiny, je pak spojeno s tím největším nebezpečím, protože „jako kdyby volba mezi smrtí jako možností pochopení a smrtí jako hrůzou z nemožnosti musela být také volbou mezi sterilní pravdou a mnohomluvností ne-pravdy, jako kdyby chápání bylo svázáno s chudobou a plodnost s hrůzou“²²². Nejde o to, že by dvojznačnost neumožňovala volbu, ale o to, že v této volbě je neustále jakožto dvojznačnost „přítomná“. „Duplicita“ obrazu na nejobecnější úrovni značí jednu z úrovní této dvojznačnosti.

Dvojznačnost projevující se dvojí možností obrazu Blanchot přibližuje na situaci, kterou přináší prožitek „události v obraze“²²³. Když prožíváme událost v obraze, neudržíme si k ní nezaujatý vztah, v tom smyslu, že bychom z ní byli vyvázáni, že bychom na ní byli „nezainteresováni“, jak tuto událost, dle Blanchota, chápe estetika. Na druhé straně se ani nemůžeme „svobodně“ rozhodnout, zda se do této do události zapojíme. Od události, kterou prožíváme v obraze, si nedržíme odstup jako od události, kterou prožíváme ve světě. V konfrontaci s touto událostí již nejsme subjektem, který je

²¹⁸ Srv. tamtéž.

²¹⁹ Tamtéž, str. 358.

²²⁰ Blanchot: *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, str. 351. Negativní /*négatif*/ není totožné se negativitou /*negativité*/. Např. F. Collinová vymezuje negativní Blanchotovo proti negativitě Hegelově, která se stává stupněm pozitivního (syntézy). Blanchotovo negativní nelze suspendovat ani překonat. F. Collinová: *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Gallimard, 1971, str. 190-221.

²²¹ M. Blanchot: *Litéární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 358.

²²² Tamtéž.

²²³ Srv. tamtéž, str. 359.

v odstupu od toho, co se děje. Prožívat událost v obraze znamená nechat se jí „uchopit“, a tím „přejít z oblasti reálna“, kde můžeme zaujímat odstup od věci i od sebe, do oblasti, kde se tento odstup stává „neživou hlubinou, která není k dispozici, která jako by se stala svrchovanou a poslední silou věcí“. Tato událost probíhá v naší intimitě, ale tak, že dělá z naší intimity „vnější sílu“, které „pasivně podléháme“²²⁴.

Být uchopen událostí a stát se pasivním zároveň neznámá pohybovat se v „neskutečnu“, kde by událost byla pouhým obrazem, nespoutaným výronem naší „fantazie“. Událost „skutečně“ probíhá, ovšem v tomto svém dění nás „to, co přichází“, „uchopuje“ a to tak, jak „my“ bychom „uchopovali obraz“, a tím nás „zbavuje“ toho, co přichází, i „nás“ samých²²⁵. Událost odehrávající se v obraze je pohybem vně, kde nás „drží“, a „z tohoto vnějšku dělá přítomnost, v níž se 'Já' nepoznává“.²²⁶ Obraz je „extází“, kterou jsme „vně“, a vně panuje dvojsmysl, protože vně „už nejsou hranice, intervaly ani okamžiky“²²⁷. Dvojsmysl způsobuje, že jsme vně, tedy že jsme přítomni ještě tam, kde již nejsme.

Obraz sebou nese dvě možnosti. První mu propůjčuje možnost být „oživující negací“ věci, možnost jak věc uchopit „ideálně“ v její nepřítomnosti. Nese sebou možnost, aby věc, díky své nepřítomnosti, mohla být reprezentována. Druhá z obrazu činí přítomnost absence nepřítomné věci, umožňuje, aby obraz nikoli reprezentoval nepřítomnou věc, ale stával se vlastním obrazem, tedy pohybem, kterým se obraz stává „absencí jakožto přítomností“ a neustále „hrozí“ odkázat na „neutrálního dvojníka předmětu“. Tento pohyb Blanchot zachytil v souvislosti s časem absence času jako neustálý odklad přítomnosti, jako neustálé „odkazování k přítomnosti této absence, jenže k této přítomnosti jakožto absenci, k této absenci jakožto ke své vlastní afirmaci, afirmaci, kterou se nic neafirmuje, kterou se v doléhání nevymezeného nic nepřestává afirmovat“²²⁸. Neutrální dvojník předmětu tak není obrazem předmětu, protože je tím, co je předmětu nejvzdálenější, co je mu naprosto cizí. Obraz nese „riziko“, že se v něm zpřítomní předmět nikoli ve svých formálních charakteristikách jako čistá forma, ale cosi neutrálního bez vlastností a hodnot, co ve světě má podobu předmětu, dvojník předmětu.

²²⁴ Srv. tamtéž, str. 359.

²²⁵ Srv. tamtéž, str. 359-360.

²²⁶ Ce qui arrive nous saisit, comme nous saisirait l'image, c'est-à-dire nous dessaisit, de lui et de nous, nous tient au dehors, fait de ce dehors une presence où „Je“ ne „se“ reconnaît pas. M. Blanchot: *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, str. 353.

²²⁷ Srv. tamtéž.

²²⁸ Srv. tamtéž, str. 25.

Blanchot se domnívá, že tato podvojnost obrazu díky své nerozřešitelnosti, protože nelze obraz myslet bez této duplicity, je jednou z rovin původní „dvojznačnosti“²²⁹. Na rovině světa je dvojznačnost samotnou „možností pochopení“, ve smyslu stanovení významu. Špatné pochopení možnost pochopení nepopírá, ale tvoří jeho součást. „Smysl se neustále vytrácí v jiném smyslu.“²³⁰ Špatné pochopení oživuje pochopení a vyjadřuje pravdu porozumění, tedy že pochopení není „jednou provždy“. Na rovině obrazného se dvojznačnost neprojevuje jako neustálý dvojsmysl. To, co promlouvá „jménem“ obrazu, „jednou“ mluví ještě ze světa, jindy nás uvádí do neurčitého prostředí fascinace, „jednou“ nám dává schopnost prostřednictvím fikce disponovat věcmi v jejich absenci, a podržuje nás tak v horizontu bohatém na smysl a „jindy“ nám dává vklouznout tam, kde věci možná jsou přítomné, ale ve svém obrazu, tam, kde je obraz momentem pasivity, kde nemá žádnou signifikativní ani afektivní hodnotu, kde je vášní indiference“²³¹.

V této podobě, ve které je duplicita obraznosti rozlišena pomocí „jednou, jindy“ /tantôt, tantôt/,²³² by v sobě nenesla žádnou radikální dvojznačnost. Blanchot proto dodává, že dvojznačnost, v okamžiku, kdy říkáme „jednou, jindy“, „je do jisté míry vyslovuje“ zároveň. Ještě ve fascinaci, tedy ve vztahu k neutrálnímu prostředí, kde obraz je jen momentem pasivity, ještě v příslušnosti k vnějšku, kde neexistuje míra, dvojznačnost „vyslovuje signifikantní obraz“, ale „my jsme však už fascinováni jasností nejryzejšího a nejzformovanějšího obrazu“, kde se smysl nevytrácí jiným smyslu, ale v „jiném veškerého smyslu“²³³. Ve fascinaci nemá nic smysl, ale „zdá se, že vše má nekonečně mnoho smyslu: smysl je už jen zdání a zdání způsobuje, že se smysl stává nekonečně bohatým, že toto nekonečno nepotřebuje být rozvíjeno, je bezprostřední, což znamená, že ani nemůže být rozvíjeno, je jen bezprostředně prázdné“²³⁴.

Třetí úroveň již v textu není přímo formulována. Blanchot pouze přidává poznámku pod čarou, ve které se zmiňuje o možnosti jakési „esenciální dvojznačnosti“²³⁵. Pokud byla první úroveň shledána na rovině světa, druhá na rovině dvou verzí obrazného, pak třetí rovina se zdá být již jen samotnou oblastí skrytosti bytí. V poznámce se vyjadřuje proto, že tuto rovinu nelze označit, je tím, co je věčně „před“. Na této rovině dvojznačnost nespočívá v „neustávajícím pohybu, kterým by se bytí navracelo do nicoty

²²⁹ Srv. tamtéž, str. 360.

²³⁰ Srv. tamtéž, str. 361.

²³¹ Tamtéž.

²³² M. Blanchot: *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, str. 354.

²³³ Srv. tamtéž, str. 361-362.

²³⁴ Tamtéž.

²³⁵ Srv. tamtéž, str. 362.

a nicota odkazovala k bytí“, jako při procesu porozumění, kdy se jeden smysl vytrácí v jiném. Rovněž nejde ani o „prapůvodní Ano a Ne, ve kterém by bytí a nicota byly čistou identitou“. Esenciální dvojznačnost značí to, že ve skrytosti, „před začátkem“ „nicota není rovna bytí“, že je jen „*zjevením* skrytosti bytí“²³⁶.

²³⁶ M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 362.

II. PŮVODNÍ ZKUŠENOST A UMĚNÍ

1. Umění a čin

Zkušenost, která se ukázala v esenciální osamělosti a v souvislosti s aktem tvorby jako „nejpodivuhodnější bezdělnost“, Blanchot ukotvuje v širším kontextu umění a lidské aktivity. V kapitole *Budoucnost a otázka umění* se zaměřuje na konfrontaci uměleckého díla a „lidského díla obecně“, jako na konfrontaci umění a činu. Umění prochází v době, která odpovídá nástupu moderního světa, proměnou. Moderním obdobím Blanchot míní především období od Francouzské revoluce, ale v širším ohledu popisovanou změnu v sobě nese již Descartesova filosofie Cogito a Pascalova polemika s ním, protože právě moderní doba se vyznačuje dvojitým pohybem, který je patrný již od Descartesa: „hrou neustále směny mezi existencí, která se stále více stává čirou subjektivní intimitou, a stále činnějším a objektivnějším dobýváním světa v zájmu ducha, který uskutečňuje, a vůle, která produkuje“²³⁷. Obě fáze tohoto pohybu jsou z hlediska umění podstatné, protože v souladu s nimi umění podléhá dvěma odlišným požadavkům. Umění se stává činnou skutečností a zároveň svrchovaností uměleckého subjektu.

Umění se stává činnou skutečností pouze tehdy, když je uskutečněno v díle. „Umění je skutečné v díle“, které je samo „skutečné“ pouze ve světě, který pomáhá uskutečnit²³⁸. Umělecké dílo je v tomto smyslu součástí všeobecného lidského díla. Přes svoji skutečnost ve světě, se zabydluje pouze na okraji světa. Například psaní knihy je sice prací v eminentním smyslu, jak Blanchot ukazuje jinde²³⁹, ale spisovatel jedná „bez omezení, bez hranic“. Spisovatel „jedná“ v nekonečnu, a tak, když produkuje knihu, nahrazuje svět práce světem, kde je vše dáno ihned, takže nezbyvá nic jiného, než se „z něj prostřednictvím četby těšit“.

Z tohoto důvodu, v okamžiku, kdy se stává mírou uměleckého díla, lidské dílo jako takové, ukazuje se, že umění jedná „špatně a málo“, že „umělecká činnost se dokonce i tomu, kdo si je zvolil, v rozhodujících hodinách ukazuje jako nedostatečná“. „Rozhodujícími hodinami“ Blanchot míní období, kdy je třeba přikročit k „bezprostřednímu činu“²⁴⁰. V okamžiku, kdy se mírou umění stává požadavek činu,

²³⁷ Srv. tamtéž, str. 290.

²³⁸ Srv. tamtéž, str. 287.

²³⁹ M. Blanchot: *Literatura a právo na smrt*, Česká literatura 2/2004, str. 197-230.

²⁴⁰ Srv. M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 288-290.

ztělesněný v „lidském díle obecně“, prochází umění proměnou, protože tím, že umělec uznává „dílo za esenci umění, uznává také nadřazenost *lidského díla obecně*“²⁴¹. Umění, jehož kritériem se stal čin, ztrácí z hlediska tohoto činu své ospravedlnění, ale zároveň si toto ospravedlnění nemůže dát samo. V minulosti sice umění muselo reagovat na jiné absolutní nároky, ale ty jej nestavěly do takto radikální situace.

Umění minulosti sloužilo bohům a rovněž bylo ve službách politice, ale tehdy nevládnul čin jako univerzální požadavek, a tak svět nebyl ještě „zcela světem“. Umění mělo v tomto světě svůj „rezervoár“²⁴². „Rezervoár“ znamenal pro umělce možnost jednat ve svém díle. Jednat nikoli činem bezprostředním, který přetváří svět, ale „činem z rezervoáru“, neboli rezervovaným činem. „Rezervoár“ má umění v tom, o co se může „opřít“ a kde se může „vyhradit“. Spisovatel nikdy přímo nepůsobí na svět, jedná jen ve svém díle „nečinným a odměřeným“ aktem. Takovýto čin ale představuje v protikladu k činu všeobecnému „čirou a jednoduchou zámlku vzhledem k dějinnému úkolu“²⁴³. Požadavek činu umělce vystavuje nutnosti vzdát se svého díla ve prospěch „díla všeobecného“, a tak se vzdát i svého „já“.

Situaci, ve které se nachází umění v okamžiku, kdy ztrácí svůj význam z hlediska činného světa rozhodujícím způsobem pojmenovala Hegelova teze o minulostním charakteru umění. Hegel²⁴⁴ svoji tezi, že „umění je pro nás čímsi minulým“ zakládá na skutečnosti, že umění již nemůže sloužit k sebeuvědomování absolutna, protože absolutno, jak tuto tezi vykládá Blanchot, se „vědomě stalo prací dějin“²⁴⁵. Umění je následkem tohoto gesta „vypovězeno do nás“ a vše, co bylo v umění „autenticky pravdivé a živoucí, náleží nyní světu a skutečné práci ve světě“²⁴⁶. Hegel takto ve své tezi oddělil umění od pravdy a jakákoli činnost, kterou umění od nynějška vykonává je zasvěcena pouze krásné představě k potěše duše. Svět se stává plně lidským v tom smyslu, že před člověkem stojí jako úkol, který má být vykonán. Umění „vykázáno do

²⁴¹ Tamtéž.

²⁴² Termín „la reserve“ patří mezi Blanchotovu stálou terminologickou výbavu. V českém překladu je tento termín podáván v nejrůznějších ekvivalentech podle kontextu. Nejčastěji jako „rezervoár“ (dílo má rezervoár v... , umění má rezervoár v... atd.) , v souvislosti s uměleckým činem jako „vyhrazený“ či „rezervovaný“ čin, v souvislosti s absencí v negativu jako „bezvýhradná“ absence atd.

²⁴³ Tamtéž.

²⁴⁴ Na recepci Hegelova díla ve Francii, zejména fenomenologie ducha, měly velmi silný vliv přednášky původem Ruského filosofa Alexandre Kojèveho, které měl v letech 1933-39. Kojèveho výklad Hegela je spíše než jen výkladem, samostatnou reinterperetací obohacenou o Marxovy a Heideggerově myšlenky. Kojèveho přednášky navštěvovala tehdejší intelektuální a umělecká elita Sartre, Merleau-Ponty, Lacan, Bataille, Althusser, Queneau, Aron, Breton ad. A. Kojève: *Introduction to the Reading of Hegel*. New York, Basic Books, 1969.

²⁴⁵ M. Blanchot: *Literární prostor*, Hermann & synové, Praha, 1999, str. 290-291.

²⁴⁶ Tamtéž.

nás“ , bez „skutečnosti a nutnosti“ , se z hlediska tohoto úkolu již nezdá adekvátní²⁴⁷.

Umění „vykázané do nás“ , kde se stalo estetickým požítkem „intimity omezené na sebe sama“ , se ale dle Blanchota, právě „v nás...pokoušelo znovu chopit své suverenity“²⁴⁸. Zde umění následuje onen druhý pohyb manifestující se v průběhu moderní doby: umění se „uzavírá v afirmaci vnitřní suverenity, která nepřijímá žádný zákon a odmítá veškerou moc“²⁴⁹. Tato tendence v umění posléze krystalizuje v romantizmu v podobě génia, tedy svrchovaného subjektu. Pomocí směřování, které rozvíjí koncept génia je možné si uvědomit, že umění, které se koncentruje do suverenity umělce se takto nejen vymyká „obecným pravidlům“ , je vůči světu neužitečné, ale že umění je „neužitečné i samo sobě“. Neboli, že uměním je nyní to, co se vymyká „zákonu uskutečnění a úspěchu...i na svém vlastním poli“²⁵⁰. Umění se „uskutečňuje mimo vyměřená díla a omezené úkoly, v pohybu života, který nemá uměřenost, nebo se stahuje do toho nejneviditelnějšího a nejvnitřnějšího, do prázdného bodu existence, kde svou suverenitu skrývá odmítnutím a v přemíře tohoto odmítnutí“²⁵¹. Tento „požadavek“ – umění odhalující svoji suverenitu na poli subjektivity – pro umění představuje možnost, která přesahuje hranice toho, co nazýváme kulturou, dějinami a estetickým požítkem. Z hlediska této nové možnosti se umění nepotvrzuje v díle jako vyprodukované věci, ale „afirmuje se bez důkazu v hlubině svrchované existence“. Umění je nyní „subjektivní vášeň, která se už nechce podílet na světě“²⁵².

Umění jako subjektivní vášeň se vymezuje proti světu, je vším, co je nepravdivé, neúčelné, nicotné atd. Toto vše, co není světem, je „rozsáhlou oblastí“ , ale přitom postrádá jakékoli právo si ji připisovat, protože „nemá žádné právo, nemůže ho mít, nemůže se ničeho dovolávat“²⁵³. Blanchot se domnívá, že právě v této skutečnosti se odhaluje určitá „úskočnost“ , které je umění, odkázané na oblast „suverenity“ bez vlastních práv, vystaveno. Blanchot situaci objasňuje na odmítavém stanovisku Pascala k Descartesovi. Pascalovo „srdce“ , „svrchovaná existence“ , se odhaluje v „přemíře odmítnutí“ , ale toto „srdce“ , které Pascal stavěl proti Descartesovu Cogito, má také svoji logiku a „tato logika není nezainteresovaná na rozumu, neboť chce být jeho

²⁴⁷ Srv. tamtéž.

²⁴⁸ Srv. tamtéž, str. 291-293.

²⁴⁹ Tamtéž.

²⁵⁰ Tamtéž. Pokud je umění „neužitečné i samo sobě“ , nejenže ničemu neslouží (reprezentující umění), ale neslouží ani samo sobě („umění pro umění“).

²⁵¹ Tamtéž.

²⁵² Tamtéž.

²⁵³ Tamtéž, str. 293.

principem²⁵⁴. Pascal, který se pokouší proti Descartesově Metodě postavit „znalost srdce a instinktu“, takto propůjčuje „suverenitu“ Descartesovým idejím. Descartes totiž „zakládá objektivitu v já, a čím hlubším se toto já stane, čím neukojenějším a prázdnějším, tím mocnějším se stane elán lidské vůle, která prostřednictvím ještě nepostřehnutého záměru už ustavila svět do samé intimity srdce jako soubor objektů, které mohou být vyráběny a jsou určeny k použití“²⁵⁵. Proto Blanchot tvrdí, že Pascal vždy již patří k Descartesovi. Právě v takovéto situaci se rovněž nachází umělec, když se umění odhaluje jako „převrácený svět“. Suverenita²⁵⁶, kterou je nyní ožívováno umění, se zároveň v tom samém okamžiku, kdy se objevuje jako „odpor“ vůči světu, světu propůjčuje jako „elán lidské vůle“. Blanchot se domnívá, že toto „převrácení“ je „úskočným“ prostředkem samotného světa, který se tak činí „stabilnějším a reálnějším“²⁵⁷.

Situaci umění jako „převráceného světa“ zhruba odpovídá forma umění, kterou Blanchot nazývá „humanistickým uměním“²⁵⁸. Umění zde osciluje mezi svými díly jako „užitečnými realizacemi“, které tíhnou k prozaizaci, a neužitečností umění v podobě „pýchy na to, že je čistou esencí“. Umění samo je nyní „stavem duše, ‘kritikou života’, neužitečnou vášní“²⁵⁹. Umění „na sebe bere podobu umělce a umělec získává podobu člověka v tom, v čem je nejobecnější. Umění se vyjadřuje v té míře, že „reprezentuje“ člověka, kterým je nejen jako člověk“²⁶⁰. Ve své humanistické podobě umění prochází zásadní proměnou, která spočívá v podřízení umění umělci, ve kterém se umění snaží „vyčerpat“. Tuto proměnu odráží vznik pojmu tvůrce, který ve své dvojznačnosti zahrne obě funkce, jak Pascalovskou, tak Descartovskou. Tvůrcem je jak ten, kdo se „uchyluje do nečinné hlubiny já, do geniální intenzity“²⁶¹, ten který ve své suverenitě vše

²⁵⁴ Tamtéž, str. 294.

²⁵⁵ Tamtéž.

²⁵⁶ Suverenitu subjektu jakožto jeho „svrchovanost“ rozvíjí ve svém díle G. Bataille. V knize nazvané *Svrchovanost* sleduje proměny svrchovanosti ve vývoji společenských fenoménů od archaických společností až po svoji současnost, kde vrcholí v umění. Bataillem líčený vývoj se velice podobá vývoji proměn umění, jak je tu podává Blanchot. Bataille lokalizuje jako určující roli v proměnách svrchovanosti profanizaci skutečnosti, nadvládu „řádu věcí“. Umělec, který je nositelem svrchovanosti se ocitá vně světa, protože „svrchovanost není NIČÍM“. Obdobně jako Blanchot i Bataille, jako rozhodující pro proměnu (i současného) umění určuje okamžik, kdy umělec přestal odpovídat požadavkům svrchovanosti spatřované na „jiném“ a „daroval“ svrchovanost sám sobě. Je to okamžik, kdy se „před člověkem rozprostřela samota a umělecká tvorba“, a „otevřela mu bohatství vlastní subjektivitě“ (Zda takovouto suverenitu člověk dokáže unést, již je něco jiného, srv. kap. této práce Od díla ke zkušenosti). Srv. G. Bataille: *Svrchovanost*, Herrmann & synové, 2000, str. 80-84 a 273-291.

²⁵⁷ Tamtéž, str. 294-295.

²⁵⁸ Tamtéž, str. 295.

²⁵⁹ Tamtéž, str. 294-296.

²⁶⁰ Tamtéž.

²⁶¹ Srv. tamtéž, str. 296-297.

popírá, tak i ten, kdo se na rovině světa stává autoritou, je výrobcem, který realizuje dílo, ale zároveň si ponechává výsadu být individuem. Tvůrce na sebe bere podobu jedinečného tvůrce, a to v bohatství, které v sobě nese a které je nesrovnatelné „ani s tím největším činem“. Umělec se pak někdy dožaduje být tvůrcem v domnění, že zaplní místo „absence bohů“. Ovšem domnívá se tak mylně, protože na sebe bere tu nejméně božskou roli „демиурга“, boha, který dělá, funkci, která „není posvátná“²⁶².

Podle Blanchota v tomto domnění, že skrze umělce-tvůrce se umění může dát do služeb člověku a tím vyplnit „absenci bohů“, spočívá podstatná iluze. Tato iluze jen „zahaluje prázdno“ a vlastní absenci umění, která se s nástupem moderní doby rozevřela, a která je čitelná v pohybu samotného umění. Tímto pohybem je snaha umění, aby se „stalo svou vlastní přítomností“²⁶³. Směřování, které odpovídá tomuto pohybu umění, když se stává snahou „svou vlastní esenci“, Blanchot rozpoznává v dílech autorů jako jsou Hoelderlin, Mallarmé, Rilke, Breton nebo René Char, ale i ve vývoji výtvarného umění nebo v hudbě u Schonberga²⁶⁴.

Můžeme uzavřít, že M. Blanchot se pokusil popsat změny, které provázely umění v kritickém momentu nástupu moderní doby. Poukázal na to, že v okamžiku, kdy byla umění odňata pravda, kdy „pod tlakem doby mizí“, se zároveň poprvé jeví jako „hledání, v němž je v sázce něco esenciálního“²⁶⁵. Tímto esenciálním není umělec, ani jeho stavy, ani člověk, ani práce a hodnoty světa, ani hodnoty, které kdysi otevíraly „svět za světem“. Jde o hledání, které se přesto chce završit v díle, avšak „v díle, které je – a nic víc“. Tuto „tendenci“, jak se Blanchot domnívá, je možné pochopit pouze porozuměním otázky: „Proč se umění stává esenciální přítomností tam, kde si je dějiny [čin] podřizují a kde je zpochybňují?“²⁶⁶

K odpovědi na tuto otázku je třeba nejprve vyjasnit, co Blanchot míní okamžikem, kdy dějiny nabývají takové podoby, že popírají umění. Je to okamžik, kdy „vše bylo řečeno“, „svět se vnucuje jako pravda všeho“, a kdy dějiny samy se „chtějí uskutečnit v dovršení rozpravy“ /l'achevement du discours/^{267,268}. Blanchot situuje počátek tohoto

²⁶² Srv. tamtéž.

²⁶³ Tamtéž, str. 298.

²⁶⁴ Srv. tamtéž, str. 298.

²⁶⁵ Srv. tamtéž, str. 299.

²⁶⁶ Tamtéž.

²⁶⁷ Srv. tamtéž, str. 317.

²⁶⁸ Překladaelé do češtiny překládají jako „završení řeči“. Blanchot termín „discours“ jinde neuzívá a v daném kontextu je jasné, že neběží o řeč, ale určitou, konkrétní řeč, která má navíc univerzalizující tendence. Překladaelé téměř ve všech případech „langage“, „parole“, a výjimečně užívaný termín discours překládají jako „řeč“. M. Blanchot: *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955, str. 310.

procesu do zmíněného okamžiku, kdy se objevuje dvojí pohyb charakteristický pro moderní dobu, kterým začíná budování „lidské“ civilizace v pravém slova smyslu. Univerzalistické ambice tohoto dvojího pohybu Blanchot zdůraznil příslušností Pascala k Descartesovi. Pascal sice opět *uzavírá* Descartesovo Cogito před světem do větší hloubky, mluví o suverénním „srdci“, ale o srdci, které má zároveň také logiku, která chce být „principem“ rozumu. Srdce, místo „odmítání“, se takto stává „suverénní mocí“, která je dána do služeb tomu, čemu vládne a „stává se pomocníkem a nástrojem práce, stává se užitečnou světu“. Pokud Pascal prohlubuje „čistý vnitřní život“, jenom tak posiluje „elán lidské vůle, která prostřednictvím ještě nepostřehnutého záměru už ustavila svět do samé intimity srdce jako soubor objektů, které mohou být vyráběny a jsou určeny k použití“²⁶⁹. Takto je umělec ve službách světu, který jej v okamžiku, kdy se dějiny za podpory technických forem plně stanou „pracující negací“ směřující k jistému cíli, odmítne. Tento okamžik odpovídá momentu, který Blanchot nazývá vládou zákona „dne“. Absolutno, které se stává prací dějin, vstupuje do světa, kde nabývá formu práce, *postupného* přetváření tohoto světa. A svět, to je „podřízenost účelům, uměřenost, vážnost a řád, zde je věda, technika a stát, zde je význam jistota hodnot, ideál Dobra a Pravdy“²⁷⁰. Svět je celkem všeho²⁷¹.

Umění odkázáno na to, být „převráceným světem“, a v tomto převrácení zbaveno práva cokoli si osobovat, se nejprve „snaží vyčerpat v člověku“. Blanchot popisuje fázi, kterou umění reagovalo na konfrontaci s požadavkem univerzalizujícího se světa pomocí dvojnáčnosti pojmu tvůrce, který vedle své suverenity chce zároveň zaujmout místo boha. Geniální tvůrce je formou božského. Ovšem v pozdějším vývoji umění Blanchot sleduje tendenci, která se vzpírá této funkci, kterou mu „přidělily dějiny“. Umění, tak jako se „nespokojilo“ s přítomností bohů v minulosti, nemůže se spokojit ani s re-prezentací člověka. Ovšem takto se připravuje o ochranu, kterou mu vždy, ať božská nebo lidská přítomnost, poskytovala. Bez této přítomnosti se umění začíná vyjevovat ve vší cizosti, která patří k jeho původu. Zkušenost původu se začíná zapisovat do samotného uměleckého díla. A tak i inspirace, která dříve přicházela od bohů, a díky které bylo dílo ochraňováno jejich přítomností (génies je stále formou božského), se začíná odhalovat jako nerozlišitelná od vlastní „absence“.

²⁶⁹ Srv. tamtéž, str. 294.

²⁷⁰ Tamtéž, str. 293.

²⁷¹ Podle F. Collinové máme takovýto svět chápat v termínech „ekonomie“. Vše v tomto světě podléhá „univerzální přízni“, která způsobuje, že „vše je k dostání, nic se neztrácí, vše přispívá ke všemu“. Jde o neustálou a „uzavřenou cirkularitu“, která je „triumfem identity“. Rovněž filosofie a věda, pokud vznášejí požadavek na „systematičnost“ nebo „systematizovatelnost“, nesou tuto ekonomickou formu, která je „řádem Jednoho“. F. Collinová: *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Gallimard, 1971, str. 40.

Nyní je tedy nutné zaměřit se na inspiraci jakožto cestu k původu díla a posléze na proměnu, kterou vykazuje v okamžiku, kdy umění ztrácí svoji přítomnost bohů i lidí. Poté bude možno stanovit, v čem spočívá snaha vedoucí umění ke svému původu, respektive „proč se umění stává esenciální přítomností tam, kde si je dějiny podřizují a kde je zpochybňují?“.

2. Orfeův pohled a inspirace

Metaforu uměleckého procesu Blanchot spatřuje v antickém mýtu o Orfeovi, respektive v jeho určitém výkladu²⁷². Příběh tohoto mýtu vypráví o umělci Orfeovi, který se vydal do podsvětí hledat svoji zesnulou ženu Eurydiku. Síla umění jej dovedla až k podzemním božstvům, které obměkčil svým zpěvem o lásce, a ti, dojatai, mu Eurydiku vydali. Stanovili ovšem podmínku, za které Orfeus může Eurydiku vyvést z podsvětí. Orfeus se po celou dobu putování zpět nesmí ohlédnout na Eurydiku, která půjde za ním. Těsně před výstupem z podsvětí se ale Orfeus neudrží a ohlédne se. V tomto pohledu se mu zjeví jen vzdalující se stín Eurydiky. Orfeus sám se stane příčinou její druhé smrti. Blanchotovo čtení tohoto příběhu je následující: umění je mocí, která umožňuje proniknout do podsvětí, tedy do oblasti, která je noční, a ve které vládne temnota. Cílem Orfea, který využívá moc umění, je dosáhnout toho nejzazšího bodu, kterého je schopen, Eurydiky. Ovšem, aby se jeho úsilí stalo dílem, musí Eurydiku vyvést na světlo, dát tomuto nejzazšímu bodu – Eurydice – „tvar, podobu a realitu“²⁷³. Tato cesta má jen jediný zákon: nesmí v temnotě na Eurydiku pohlédnout, nesmí pohlédnout „do tváře tomuto ´bodů““. Jeho sestup a cesta ven vyžadují jediné, být vždy odvrácen, a toto „odvrácení je jediný prostředek, jak se k němu přiblížit“²⁷⁴. Ovšem Orfeus ve svém putování zákon přestupuje, protože v sestupu „zapomíná“²⁷⁵ na dílo a toto zapomínání není jeho osobním selháním, ale nutností, protože „posledním požadavkem jeho pohybu není, aby tu bylo dílo, ale aby někdo vytrval tváří v tvář tomuto ´bodů´, aby uchopil jeho esenci tam, kde se tato esence zjevuje, tam, kde je

²⁷² Výkladu Orfické zkušenosti vzhledem k Blanchotovu vlastnímu literárnímu zpracování této zkušenosti v románu *Temný Tomáš* /Thomas l'obscur/ se věnuje práce Kevina S. Fitzgeralda nazvaná *Negativní eschatologie Maurice Blanchota*. Pozornost je zde směřována, jak již název naznačuje, ke smrti, respektive k její nemožnosti. Fitzgeraldovou snahou je ukázat výhradní postavení tématu „nemožnosti smrti“ v Blanchotově myšlení. Vzhledem k Blanchotem stále připomínanému rozdílu mezi „negací“ a „absencí“, se zdá označení Blanchotova myšlení za „negativní eschatologii“ jako problematické. Minimálně je potom třeba odpovědět na otázku: k jaké eschatologii je Blanchotova „eschatologie“ negativní variantou, k světské nebo teologické? Zdá se nám, že pokud nemá jít o redukci, tak k ani jedné z nich. Srv. Kevin S. Fitzgerald: *The Negative Eschatology of Maurice Blanchot*, 1999, <http://www.studiocleo.com/librarie/blanchot/kf/>.

²⁷³ Srv. tamtéž, str. 231-232.

²⁷⁴ Tamtéž.

²⁷⁵ Orfeovo „zapomínání“, jak tvrdí M. Foucault v textu nazvaném *Myšlení vnějšku*, konstituuje jeden z momentů „bytí řeči“. Druhým momentem je vyčkávání ke stěžni připoutaného Odyssea očekávajícího budoucí zpěv Sirén. Foucault ve svém textu na obdivuhodně malém prostoru provádí zasazení Blanchotova myšlení do kontextu toho, co nazývá „myšlením vnějšku“ (myšlení vnějšku začíná u řeči, ze které je vyloučen subjekt, a která se odhaluje jako „prázdný prostor“, u řeči, která začíná „být“), a předvádí jakýsi katalog nejvýznamnějších témat, která se k tomuto myšlení u Blanchota vztahují. M. Foucault: *Myšlení vnějšku*, in: *Myšlení vnějšku*, Herrmann & synové, 2003, str. 35-70.

esenciální a kde je esenciálně zjevem: v nitru noci²⁷⁶.

Blanchot v orfeovském mýtu shledává dva rysy, které konvenují s antickým pojetím zkušenosti tvorby. Dílo lze vytvořit jen zakoušením nezměrného, „nezměrné zkušenosti hloubky [...] zakoušené jen kvůli ní samé“, ale tato hloubka se „nevydává tváří v tvář, odhaluje se jen skrývají v díle“²⁷⁷. Mýtus zároveň ukazuje, že Orfeovým „osudem“ je nepodřídit se tomuto zákonu. Nepohlédnout na Eurydiku, by znamenalo zradit pohyb, který Orfeus vykonává, pohyb, který nechce Eurydiku tak, jak existovala na světě, „když je viditelná“, ale touží po „neviditelné“ a nepřístupné Eurydice. Právě „nespoutanost a nerozvážnost“ jeho pohybu, který směřuje k temné Eurydice, a který nevyhnutelně musí vyústit ve ztrátě Eurydiky i díla prozrazuje, že Orfeus byl od začátku obrácen k Eurydice. Orfeus ji „viděl neviditelnou, dotýkal se jí nedotknutelné, v její absenci stínu, v oné zahalené přítomnosti, která neskrývala její absenci, která byla přítomností její nekonečné absence“²⁷⁸. Tento pohled je pohledem, ve kterém je mrtva nejen Eurydika, ale i Orfeus, ale nikoli pokojnou smrtí světa, ale „onou jinou smrtí, která je smrtí bez konce, zakoušením absence konce“²⁷⁹.

Vůči zkušenosti díla, jehož dosažení je možné jedině v trpělivosti „orfické uměřenosti“, tedy která Orfeovi přisuzuje Eurydiku pouze ve zpěvu, se Orfeův pohled jeví jako netrpělivost. Orfeus má nad Eurydikou moc jedině ve zpěvu, protože jen „v nitru básně může mít nějaký vztah k Eurydice, život a pravdu může mít až po básni a prostřednictvím básně“²⁸⁰. Zde jsou vymezeny hranice Orfeovy moci. Eurydika pro něj znamená „magickou závislost, která z něj vně zpěvu dělá stín a svobodným, živým, suverénním ho činí jedině v prostoru orfické uměřenosti“²⁸¹. Jenže právě ve zpěvu je Eurydika již ztracená a Orfeus mrtvý onou „jinou“ smrtí. Netrpělivost, která je neuměřenou touhou, je tak podle Blanchota k Orfeovu pohybu nutná. Je netrpělivostí, kterou „opravdová trpělivost“ nevylučuje, protože opravdová trpělivost je „intimitou netrpělivosti“. Trpělivost Orfeova putování podsvětím, jeho zpěvu, je neustálým snášením netrpělivosti (neuměřenosti), trpělivost je „bez konce snášenou a trpěnou“ netrpělivostí²⁸².

Pohyb, který Orfeu vede k Eurydice, který překračuje uměřenost zpěvu, to je, dle Blanchota, *inspirace*. Inspirace je neodolatelností, která Orfeu obrací k Eurydice, je

²⁷⁶ Tamtéž.

²⁷⁷ Srv. tamtéž, str. 232-233.

²⁷⁸ Tamtéž.

²⁷⁹ Tamtéž.

²⁸⁰ Srv. tamtéž, str. 233-234.

²⁸¹ Tamtéž.

²⁸² Srv. tamtéž.

„pomatenou násilností“ , která je odkázána k nezdaru. Tento nespoutaný pohled inspirace, nejenže podruhé usmrcuje Eurydiku a „rozptyluje“ Orfeua, ale stejně tak „ohrožuje“ i dílo. Inspirace sice vše vydává „krajní nejistotě“, ale Orfeus musí této inspiraci podlehnout, aby „vynesl dílo za to, co ho zajišťuje“. Inspirovaný pohled je, dle Blanchota, jediným okamžikem, kdy se ohlašuje něco důležitějšího než dílo, protože jedině v tomto pohledu se Orfeus „může překonat, sjednotit se svým původem a posvětit v nemožnosti“²⁸³.

V tomto ohledu se Orfeův pohled jeví jako „poslední dar dílu“, kterým Orfeus dílo „odmítá“ a „obětuje“. Je v pravdě darem, protože vnáší do „snahy o dílo“ /le souci de l'oeuvre/ pohyb „bezstarostnosti“²⁸⁴ /l'insouciance/²⁸⁵, ačkoli sám Orfeus je tímto pohledem „rozptýlen“ (nebo ještě jinak „roztržen“). Orfeův pohled jakožto dar tak „svazuje inspiraci s *touhou*“. Pouze díky bezstarostné touze může být dílo obětováno - Eurydice, stínu. „Bezstarostnost je pohybem oběti, oběti, která může být jedině bezstarostná, lehkovážná, která je možná chybou, za níž se jako za chybu okamžitě pyká, jejíž podstatou je však lehkomyšlnost, bezstarostnost a nevinnost: oběti bez ceremonií, v níž je bezstarostným pohledem, který není svatokrádeží, který vůbec nemá tíhu ani závažnost znesvěcujícího aktu, samo posvátno, noc ve své nepřístupné hlubině, vydáno neesenciálnímu, které není profánní, nýbrž je ještě před těmito kategoriemi“²⁸⁶.

Orfeův pohled se tak ukazuje být „okamžikem nejzazší svobody“, protože je rozhodnutím, které uvolňuje posvátno, esenci noci (a Eurydiku nocí vázanou), které sám zpěvem udržoval v mezích. Orfeus osvobozuje „dílo od své snahy, osvobozuje posvátno v díle obsažené, dává posvátno sobě samému, svobodě své podstaty, své podstatě, která je svobodou“²⁸⁷. V tomto rozhodnutí se tak „přiblížil původ“, a proto je to „okamžik touhy, bezstarostnosti a autority“. V jádru inspirovaného pohledu tak Blanchot shledává „pohyb touhy“, jejíž pohyb má formu „skoku“. Skok prolamuje „snahu o zpěv“, dosahuje původu a „posvěcuje zpěv“²⁸⁸.

Výkladem mýtu o Orfeovi Blanchot popsal počáteční okamžik tvorby, psaní. Tímto okamžikem je „Orfeův pohled“. Podle řecké zkušenosti se ale tohoto okamžiku dosahuje až dílem, kdy inspirovaný Orfeus proniká do podsvětí „mocí umění“. Orfeus je od počátku obrácen k Eurydice, od počátku má dar inspirace, má moc umění. Takto

²⁸³ Tamtéž, str. 236.

²⁸⁴ Tamtéž.

²⁸⁵ M. Blanchot: *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, str. 230.

²⁸⁶ M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 336-337.

²⁸⁷ Srv. tamtéž, str. 237-238.

²⁸⁸ Tamtéž.

je pro Orfeia inspirace cestou k dílu, které je dovršeno v okamžiku jeho nespoutaného pohledu, pohledu, kterým, ačkoli je pro něj vše ztraceno, dílo je na světě (světle). Ovšem Orfeovo putování až k okamžiku pohledu, je od počátku podmíněno tím, že Orfeus již má „umění“. Z této situace Blanchot vyvozuje následující závěr, který poskytuje rámec zkušenosti, ze které vychází psaní: „člověk píše, jen když dosáhl tohoto okamžiku [Orfeova pohledu], ke kterému se nicméně může ubírat jedině v prostoru otevřeném pohybem psaní. Pro psaní je potřeba už psát“²⁸⁹. Tento závěr odhaluje nesnadnost zkušenosti psaní, ale není paradoxem. Spíše obrací pozornost na možnost umění. „Pohyb psaní“ směřuje k Eurydice, jako k tomu nejzazšímu bodu, kterého je možné dosáhnout. Umění představuje moc, která umožňuje k tohoto bodu dosáhnout. Jenže, má člověk umění? Blanchot se domnívá, že inspirace, jejíž „formou či pohybem“ je „skok“, je nutně spojena i se svou „absencí“, „vyprahlostí“, která je ale zároveň „tvůrčí silou“. Člověk, který, aby psal, musí být rovněž jako Orfeus, od počátku obrácen k nejzazšímu bodu, ale než začne skutečně psát, musí se vydat hledání umění, které postrádá jakákoli vodítka. Člověk obrácen k tomuto bodu nemá žádné prostředky, kterými by tohoto bodu mohl dosáhnout, přesto musí propůjčit svoji intimitu tomuto bodu, což nás přesvědčuje o tom, že každý si musí najít svoji cestu k umění *sám*. Podstatné rysy z této zkušenosti, ve které se skok inspirace odhaluje i jako hlavní rys „absence inspirace“, Blanchot objasňuje na „novodobé“ podobě inspirace, na automatickém psaní²⁹⁰.

²⁸⁹ Tamtéž, str. 238.

²⁹⁰ Srv. tamtéž, str. 238-239.

3. Absence inspirace a hledání umění

Automatické psaní Blanchota nezajímá, pokud je pochopeno jako snadná metoda, která má propůjčit schopnost psát každému, ale pouze tehdy, pokud projevuje pohyb vlastní inspiraci, skok. Skok se projevuje v tom rysu automatického psaní, ve kterém se samo jeví jako nereflektovaná, automatická aktivita jejíž význam spočívá v tom, že „obrací k bezprostřednímu“²⁹¹. Automatické psaní, které se pokouší potlačit veškerou zprostředkovanost, tak neodhaluje bezprostřední jako to, co je nám blízké, ale spíše odhaluje bezprostřední jako to, co *odolává* veškeré zprostředkovanosti: bezprostředně blízké, které „není blízké tomu, co je nám blízké“. Bezprostřední vyvolává „otřes“, protože se projevuje jako „nekonečná zkušenost toho, co nelze ani hledat“²⁹².

Poměr k bezprostřednímu, jako „potlačení“ jakéhokoli zprostředkování, Blanchot nastiňuje pomocí píšící ruky. Ruka vydaná psaní již není zdravá, konající ruka, ale ruka nemocná a pasivní. Tato ruka se stává „nezávislou silou“, která nikomu není k dispozici a nikomu nepatří, ale zdá se, že takto svou příslušností k čemusi původnímu nám propůjčuje „k dispozici hlubinu jazyka“²⁹³. Ve skutečnosti, jak se Blanchot domnívá, tento jazyk nám není k dispozici o nic méně než ruka, která je s ní v kontaktu. Právě v tomto ohledu – automatické psaní uvádí do kontaktu s neosobním jazykem – se Blanchot domnívá, že automatické psaní dává formu „původnímu básnickému požadavku“. Básník odpovídá již jen požadavku tohoto jazyka, je vyvázan ze všech zprostředkujících a omezujících sil (estetické, právní, morální), je jakoby centrem všeho, a přitom se zdá, že tento jazyk se mu propůjčuje jako možnost říci vše²⁹⁴. Umělec je otevřen všemu: „jeho vlast je všude, všechno se na něj dívá a on má právo se dívat na všechno“²⁹⁵. Jeho právo na všechno, příslib nesený inspirací, který jemu nezodpovědnému otevírá vše, se odvozuje nikoli z nějakého morálního rozhodnutí zdržení se volby, ale z „dosažení okamžiku, kdy už není možné volit“. Proto „právo nevolit je také odmítnutím volit“²⁹⁶. Dosažení tohoto bodu, je okamžikem, kdy „vyslovit znamená vyslovit všechno a kdy se básník stává tím, kdo se ničemu nemůže vyhnout, od ničeho se neodvrací, je bez úkrytu vydán cizotě a nespoutanosti bytí“²⁹⁷.

²⁹¹ Tamtéž, str. 240.

²⁹² Tamtéž.

²⁹³ Tamtéž, str. 242.

²⁹⁴ Srv. tamtéž, str. 242-243.

²⁹⁵ Tamtéž.

²⁹⁶ Tamtéž.

²⁹⁷ Tamtéž a srv. text *Služka* a její pán E. Lévinase, která je věnována především Blanchotovu textu *L'attente L'oubli* z pozdějšího období. Na počátku tohoto textu ovšem Lévinas zdůrazňuje, že inspirace pro básníka neznámá „překročení sebe sama“, ale právě konfrontaci s pasivitou jazyka.

Původní básnický požadavek Blanchot popisuje s odkazem na Hugo von Hofmanstahla. Básník je v Hofmanstahlově podání bytostí, která již není sama sebou, je otevřena všemu, a proto i když zakouší nedostatek inspirace, nelze tento nedostatek vykládat jako jeho osobní selhání. Nedostatek inspirace, vyprahlost, vyjadřuje jen přivrácenou stranu inspirace, to, co Hofmanstahl vyjadřuje, když tvrdí: básník není tím, kdo „bez ustání myslí na všechny věci světa“, protože také „ony myslí na něj. Jsou v něm, vládnou mu“²⁹⁸. Vyprahlost, která potkává umělce není jeho osobním stavem, jeho selháním, ale naopak vyjadřuje fakt, že básník již nepatří sám sobě, že se nachází ve styku s jazykem, kterým nelze nic vyjádřit.

Hlavní rys inspirace Blanchot dále vyjadřuje s odkazem na Bretona jako *nevyčerpatelnost*. Breton doporučoval: „Pokračujete dokud se vám to bude líbit. Svěřte se nevyčerpatelné povaze šepotu“²⁹⁹. Inspirovaný umělec má pocit, že nikdy nebude moci přestat psát či pracovat. Nevyčerpatelnost se zdá být „úžasným příslibem“, že disponuje „klíčem“ ke všem slovům. Blanchot vysvětluje, že v tomto příslibu nevyčerpatelného zdroje spočívá dvojznačnost. „Nejprve se nezdá, že [...] bod, k němuž nás inspirace nebo automatické psaní obrací, tato zcela shromážděná promluva, ke které máme přístup, která si přes nás otevírá přístup anulujíc nás tak, proměňujíc nás tak v nikoho, je promluvou, již nic nemůže být řečeno“³⁰⁰. Naopak básník má pocit, že bude moci být obojím, jak tím, kdo může disponovat běžnými slovy, tak tím, kdo udržuje kontakt s původní promluvou. Blanchot dvojznačnost přítomnou v příslibu neinterpretuje jako iluzi, protože zjevně nejde o přelud, ale spíše ji označuje za „pokušení“, které inspirace vyvolává. Inspirace v sobě nese princip, který zahrnuje tuto dvojznačnost. Inspirace vábí spisovatele do prostoru bez mezí, vně světa, pomocí příslibu původu slov, ale v tomto prostoru se stává tím ryzejší, čím je spisovatel slabší³⁰¹. Nežádá od spisovatele nic, krom toho, aby se stával slabším a slabším, tedy nejen že nepotřebuje „světské zdroje“ a „osobní talent“, ale spisovatel se jich také musí vzdát. Je bezprostřední, „magická“, ale vyžaduje „ztratit čas, ztratit právo jednat a schopnost dělat“. V prostoru, do kterého spisovatele vábí, je „přemíra bohatství zdroje“, také „přemírou odepření“. Blanchot zde zakotvuje jádro básnického požadavku. Bod, do kterého inspirace vábila, je „extrémním bodem“, kde se „inspirace a absence inspirace vzájemně směřují [...] inspirace [...] na sebe bere jméno vyprahlost, stává se absencí schopnosti, nemožností, kterou umělec marně zkoumá“. Umělec, který se dostává až do tohoto bodu nedokázal odolat „příliš čiré síle

²⁹⁸ Srv. tamtéž, str. 244.

²⁹⁹ Tamtéž, str. 245.

³⁰⁰ Tamtéž, str. 245-246.

³⁰¹ Srv. tamtéž, str. 246- 247.

inspirace³⁰².

Blanchot, aby objasnil tuto stránku inspirace, kdy se inspirace stává vyprahlostí, odkazuje na jiný text Huga von Hofmanstahla nazvaný *Dopis Lorda Chandose*. Text je laděný jako fiktivní dopis příteli (adresovaný Francisu Baconovi) a Lord Chandos v něm objasňuje, proč již nebude moci psát. Z Hofmanstahlova (alias Chandosova) zdůvodnění Blanchot zdůrazňuje dva momenty, které poukazují na proměnu, kterou inspirovaný autor prochází. Důvodem, proč již Lord Chandos nebude psát, je zaprvé ona krajní pasivita, do které jej inspirovaný stav dovedl. Druhým momentem je vyjádření požadavku, kterému žádný umělec nemůže uniknout a sice, který umělce – nezodpovědného – „staví před zodpovědnost za to, co nemůže udělat, a činní jej vinným za to, co nedokáže říci a co se nedá říci“³⁰³. Hofmanstahl mluví o jazyce, kterým je mu „dáno psát a myslet“, ale ze kterého nezná „jediné slovo“, tento jazyk je jazykem věcí, kterým se bude muset „ze dna hrobu [...] ospravedlňovat před neznámým soudcem“³⁰⁴. Blanchot se domnívá, že stejnému požadavku byl vystaven i F. Kafka, který když psal, cítil se být „z hlubin své řeči souzen tímto neznámým jazykem, jehož nebyl pánem, ale za který byl odpovědný“. Neznámý jazyk zbavuje umělce osobnosti, ale zároveň požaduje ospravedlnění, „ukládá“ umělci udržovat správný směr a „uměřenost a pronikáním k základu bloudění hledat pravdivou řeč“³⁰⁵.

Odpovědnost, před kterou je spisovatel postaven neznámým jazykem, spočívá v jádru „snahy“ /souci/, která byla shledána jako obklopující „samotný akt psaní“. Jiné vyjádření pro ni je starost /souci/ o autenticitu, snaha o esenci. Potřeba psát, která je vedena vábením inspirace, v sobě nese nebezpečí, že se stane natolik nezměrnou, že ničí možnost psát³⁰⁶. Extrémní bod, ke kterému umělec přísluší svojí potřebou psát, skrze který je v kontaktu s jazykem, z něhož nezná jediného slova, a který jej přesto volá k odpovědnosti, je nejzazším bodem inspirace. Tento bod je zároveň zkušeností, ze které vychází psaní jako odolávání tomuto bodu, této potřebě psát. Začít psát znamená v kontaktu s tímto bodem hledat uměřenost v prostoru bez mezí. Volání inspirace je svázáno s trýzní, protože člověk, aby psal, nutně ji musí zrazovat. Psát znamená přerušovat „neukončitelné, nepřestávající“.

Tato situace, popsaná pomocí „extrémního bodu“, je přístupná také z hlediska zkušenosti nespavosti. Blanchot se domnívá, že spánek je konstitutivní možností bytí na světě, představuje pevnou hranici, která člověku slouží jako opora, jako východisko

³⁰² Tamtéž.

³⁰³ Tamtéž.

³⁰⁴ Srv. tamtéž, str. 249.

³⁰⁵ Tamtéž.

³⁰⁶ Srv. tamtéž, str. 58.

„dne“. Proti tomu nespavost subjekt zbavuje možnosti být pro den, protože mu den odhaluje jako bdělost bez konce. Inspiraci lze pochopit jako „bludnou řeč“, která je „dlouhou nocí nespavosti“³⁰⁷. Psaní je pak analogií spánku, psaní je schopností, pouze dokáže-li mezi „svou činností a centrem, odkud vyzařuje původní řeč“, vložit „interval, šířku spánku“. Psaní pak nabývá významu, psaní jako uspávání exaltace již je inspirace, zklidňování síly, která spisovatele unáší^{308,309}.

³⁰⁷ Srv. tamtéž, str. 250-251.

³⁰⁸ Srv. tamtéž.

³⁰⁹ Zkušeností nespavosti se zabýval především Emmanuel Lévinas jakožto jednou z možností jak definovat neosobní bytí „Ono je“. E. Lévinas: *Existence a ten, kdo existuje*, ΟΙΚΟΥΜΕΝΗ, Praha, 1997.

4. Od díla ke zkušenosti

Blanchot tvrdí, že i přes četné neúspěchy a neporozumění, kterým bylo automatické psaní vystaveno, Breton trvá na platnosti požadavku, který automatické psaní klade. Breton nejenže na něm trvá, ale požaduje, aby se automatické psaní ospravedlnilo jen svým završením v díle. (Automatické psaní bylo odhaleno jako nepřestávající šepot, tedy jako nevyčerpateľnost inspirace, která naopak musí být umlčována, aby mohlo vzniknout dílo; odtud radikalita Bretonova požadavku) Blanchot tuto víru chápe jako snahu, která spočívá v jádru zkušenosti i jiných svých souputníků. Tuto zkušenost lze vyjádřit jako požadavek někoho, kdo chce vytvořit dílo a zároveň nechce zradit to, co jej inspiruje. Jde o pokus jak „usmířit nesmiřitelné a najít dílo tam, kde se musí vystavit esenciální bezdělnosti“³¹⁰. Tato snaha je „nekonečně riskantní zkušeností“, protože dílo má být „nalezeno“ ještě tam, kam nikdy nemůže dospět, v bodu kde se inspirace a vyprahlost stávají vzájemně neoddělitelné a spisovatel odolává krajní nejistotě. Tuto snahu lze chápat jako úsilí, které odhalováním zkušenosti a přibližováním původu přesouvá důraz z díla na zkušenost. V těchto pokusech se dílo stává paradoxní „cestou k inspiraci“, snahou, která je od počátku odkázaná k nezdaru, ale jíž se přesto „vyprahlá chudoba stává plností inspirace“³¹¹. Tato zkušenost zároveň není pro naši (aktuální) zkušenost ničím okrajovým, ba naopak, zdá se pro ni natolik konstitutivní, nakolik v jejím centru stojí umělci, jakými jsou Cézanne nebo Van Gogh. Blanchot cituje z Goghových deníků následující zápisy: „Mé obrazy jsou bezcenné“, „Já, jako malíř, nebudu nikdy znamenat nic významného, to cítím naprosto jasně“³¹². Zdá se, že pro tuto zkušenost je pocit selhání a bezcennosti centrální.

Blanchot uzavírá své prozkoumávání oblasti inspirace konstatováním zkušenosti, která stojí v pozadí jakéhokoli tvůrčího procesu: „po dlouhou dobu jí díla procházela, jenže si jí nevšímala nebo jí dávala jména, která ji zakrývala, jako když umění chtělo zpřítomnit bohy /rendre les dieux présents/ nebo reprezentovat lidi /représenter les hommes/³¹³. Dnes už tomu tak není. Dílo už není nevinné, už ví, odkud přichází. Nebo to alespoň hledá a v tomto hledání se stále víc přibližuje k původu, drží se v této blízkosti, udržuje se tam, kde je možnost v sázce, kde riziko je esenciální a kde hrozí nezdár – právě to zřejmě požaduje, sem žene umělce, daleko od sebe a daleko od svého uskutečnění“³¹⁴.

Dílo jako hledání toho, odkud přichází představuje dílo, které nemá uskutečnění

³¹⁰ Tamtéž, str. 251.

³¹¹ Tamtéž.

³¹² Tamtéž, str. 252.

³¹³ M. Blanchot: *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955, str. 245-246.

³¹⁴ M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 252.

v konkrétním artefaktu. Takové dílo, je dílem, které Blanchot nazývá dílem, které chce *být*, které, „pouze je – a nic víc“. Takové dílo je „snahou“ o uskutečnění zkušenosti, která sama vykazuje rysy nepřetržitosti, tedy snahou o uskutečnění díla jako pohybu svého vznikání, uskutečnění něčeho, jehož uskutečnění je předem vyloučeno. Nepromlouvá skrze něj Bůh, ale ani neslouží jako reprezentace člověka, byť člověka v jádru své tvořivosti vyjádřené konceptem génia. Dílo dnes přichází ze zkušenosti a tuto zkušenost je v něm možné číst. Zkušenost, nikoli skrytou v něčí intimitě, ale naopak zkušenost, o které Blanchot tvrdí, že možná již v okamžiku, kdy se snaží sama sobě odhalit, pokouší se prolomit intimitu, ihned se „ztrácí“³¹⁵.

Blanchot pokračuje „Tato zkušenost se stala tak vážnou, že jí umělec bez konce následuje, a když už není vyhnutí a také kvůli zájmu /souci/ o esenciální, ji vytváří za bílého dne, snaží se ji vyjádřit přímo nebo, jinými slovy, *učinit z díla cestu k inspiraci*, to, co chrání a brání čirost inspirace, *a nikoliv z inspirace cestu k dílu*“³¹⁶. „Když už není vyhnutí“ / *en désespoir de cause* /³¹⁷ lze chápat jako motiv, který Blanchot spojuje s Hoelderlinem, který mluví o „krajní nouzi“ /*détresse*/³¹⁸, o tísní, která přesto pomáhá. Nebo v případě Mallarmého, s „vyprahlostí“, která není osobním selháním spisovatele, ale stavem, který ohlašuje „hrozivou intimitu setkání s dílem“³¹⁹. Dílo se stává „cestou k inspiraci“, pokusem zajistit dílem sestup k „extrémnímu bodu“ a tím „chránit a bránit čirost inspirace“³²⁰.

Blanchot si je vědom „nelogičnosti“ tohoto „postupu“, ale právě tato „chyba“, vyjadřující „nemožnost“ a „nezměrnost“, tvoří základ této snahy. Nemožnost tohoto úsilí je ještě umocněna nemožností tuto zkušenost sdělit přímo, protože zkušenost se v momentě, kdy prolamuje intimitu, ztrácí. Tato nemožnost přímé komunikace, jak Blanchot dodává, vyvolává různé reakce: Gogh si uřízne ucho, Nerval se oběsí na ulici. Jednou z odpovědí na tuto zkušenost pak tvoří i automatické psaní, které „neohroženě tvrdí: záleží jen na okamžiku zkušenosti, důležitá je jen anonymní, viditelná stopa bezvýhradné“³²¹ absence. Všechno se musí stát veřejným. Tajemství musí být prolomeno. Temnota musí vstoupit do dne a stát se dnem. Co se nedá říci, musí být přesto slyšeno: *Quidquid latet apparebit*, vše skryté se musí vyjevit“³²².

³¹⁵ Srv. tamtéž, str. 253.

³¹⁶ Srv. tamtéž, str. 252.

³¹⁷ „En désespoir de cause“ doslova znamená učinit něco „v zoufalství“, „v beznaději“ či „v krajní nouzi“.

³¹⁸ Srv. tamtéž, str. 233 a 332.

³¹⁹ Srv. tamtéž, str. 239.

³²⁰ Tamtéž, str. 252.

³²¹ „La trace anonyme, visible, d’une absence sans réserve“, tedy doslova „anonymní, viditelná stopa absence bez rezervoáru“. M. Blanchot: *L’Espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955, str. 247.

³²² Tamtéž, str. 254.

5. Zkušenost a čas umění

Důraz, který Breton kladl na požadavek, aby dílo bylo jen „okamžikem zkušenosti“, není pouze nahodilou tendencí v proměnách umění, ale je zakotven v podstatě umění samotného. Tímto rysem je vztah umění k tomu, co je skryté (noc, temnota, posvátno). Umění, v tomto svém svazku, nikdy nemůže být v díle zjevené jinak, než ve své skrytosti. Blanchot sleduje vztah mezi zjevným a skrytým aspektem uměleckého díla vzhledem podobám, kterých umělecké dílo v dějinách nabývalo. Původní vztah uměleckého díla je vztahem k bohům³²³. Pomineme-li fázi, kdy umění bylo „hymnickým křikem“, pak tento vztah nese umění antiky. V Antice skrze umělecké dílo „promlouvali bohové“, umění bylo „jazykem bohů“. To, čemu bylo nasloucháno, to, co v díle bylo vnímáno, nebylo dílo, nýbrž právě bůh. V tomto smyslu bůh byl v díle přítomný a dílo bylo skryto touto jeho přítomností. Přesto samo dílo ve své prezenci, jako báseň nebo chrám, bylo jakožto „přítomnost absence bohů“ viditelné. Dílo ve své „přítomnosti“ díla bylo nikoli „Díem, ale sochou“. V období, kdy je posláním díla reprezentovat lidi (stadium popsané jako „humanistické umění“), se dílo pokouší cele vyčerpat jako „mistrovství“, jako „šťastné a rozumné završení práce“. Jenže tato práce se v díle stává „hluboce znetvořenou“. V díle „promlouvá člověk“, ale „dílo [...] dává v člověku hlas tomu, co nemluví, nepojmenovatelnému, nelidskému“³²⁴. V poslední své fázi se dílo nachází ve vztahu k sobě samému, jako snaha o vlastní původ. V tomto díle promlouvá básník ale jako ten, kdo byl vystaven „dvojí nevěrnosti“³²⁵, bohů a lidí, jako někdo, kdo již není sám sebou.

Dílo tak v sobě obsahuje princip, podle kterého to, co zpřítomňuje, zároveň destruuje. Dílo společně s tím, čeho je přítomností, zjevuje i jeho původ. Zpřítomňuje-li bohy, zjevuje i jejich absenci, pokud reprezentuje lidi, ukazuje na nich to, v čem se nerozpoznávají. Blanchot v dílech svých souputníků se domnívá číst snahu, kterou dílo započalo hledat esenci umění³²⁶. Ale umění, jak se domnívá, nikdy nebude „viditelné“, umění je tím, co vždy předchází. Umění v sobě má jakýsi zákon, který po něm požaduje, aby „bylo vždy skryto v tom, co ukazuje, a také aby ukazovalo jen to, co musí zůstat skryto, a konečně, aby to ukazovalo jedině jeho skrýváním“. Pokud je umění vždy skryté, co tedy budou umělecká díla, která se stala hledáním umění zjevovat? Zdá se, že právě onu „esenciální přítomnost“, která není přítomností nikoho a ničeho, paradoxní

³²³ Srv. tamtéž, str. 314-317.

³²⁴ Tamtéž, str. 316.

³²⁵ Srv. tamtéž, str. 339.

³²⁶ Tamtéž, str. 317.

přítomnost času absence času.

V závěrečné kapitole knihy *Literární prostor* M. Blanchot přikračuje k popisu hledání uskutečňujícího se v uměleckém díle, které se stalo „snahou o původ“. Dílo, které je pohybem hledání umění, především není „přítomnou realitou“. Umění není v díle nikdy dáno předem, „dílo je /zcela/ ve snaze o umění“³²⁷ a uskutečňuje se pouze „v radikální nejistotě“³²⁸. Dílo více než kdy dříve klade otázku po náležitém přístupu. K dílu není možné přistupovat pouze jako k objektu, který reflektujeme, a na pozadí předchozího vědění, zahrnujeme do širší sítě poznatků. Právě takovýto vztah dílu, dle Blanchota, prý zaujímá estetik, který „bez nebezpečí“ pozvedá kolem díla „pravděpodobné myšlenky“ a tím jej vysvětluje³²⁹.

Vztah poznání o umění a díla, které teprve hledá umění, Blanchot analogicky rozvádí i vzhledem k umělci. Umění lze nalézt v Louvru a umělec to ví, ale jeho dílo, které má být uskutečněno, to neví. Umění neexistuje bez souboru děl, která jej „zpřítomňují“, ale umění je přesto „skutečné“ jen v díle, ale v díle, „které teprve přijde“³³⁰.

Takovéto dílo po umělci vyžaduje jediné, aby sám existoval pouze v díle, aby sám byl tím, kdo teprve přijde. Závislost spisovatele a díla je vystavěna na „prvosti“ díla před spisovatelem. Proto „básník neexistuje jinak než básnicky, jako možnost básně a v tomto smyslu až po ní, i když výlučně jí tváří v tvář“³³¹. Básník patří k básni, jako ten, kdo ji má umožnit. A v tomto smyslu dílo (báseň) požaduje po spisovateli „obět“³³². Tato oběť spočívá právě v požadavku, aby nebyl jinak než skrze dílo. Tato oběť, kterou dílo požaduje, je rizikem, kterému se spisovatel musí vystavit. Spisovatel je „člověk ze

³²⁷ L'oeuvre est en souci de l'art. M. Blanchot: *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, str. 313.

³²⁸ M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 319.

³²⁹ Tamtéž, str. 319. V tomto tvrzení je estetik chápán pouze v jednom svém významu, totiž jako vědec. Estetik jako jakýkoli jiný vědec slouží pravdě světa a usiluje své poznání objektivizovat a rozšířit na pozadí již dosaženého vědění. Zároveň však je estetik i tím, kdo se setkává s dílem ve zkušenosti a na základě této zkušenosti teprve může pozvedat „pravděpodobné myšlenky“. Přínejmenším od vzniku Ingardenovy knihy *O poznávání literárního díla* estetika disponuje základním rozlišením, které ji diferencuje od čistě tzv. objektivních věd: badatelský přístup k dílu je možné postavit až na základě *zkušenosti* s dílem. Estetika jako věda objektivizuje, zahrnuje, kategorizuje, ale zároveň až na základě živé zkušenosti. Vztah mezi rovinou objektivizujícího, tedy synchronizujícího vědění o díle a jeho znejšťující, a diachronizující zkušeností, je pak samozřejmě složitou otázkou. Jisté je jedno, pokud určitá „estetika“ ustrne jen na objektivní straně a není si vědoma z principu nesynchronizovatelné zkušenosti, sama si podřezává větev a nezaslouží obhajoby. R. Ingarden: *O poznávání literárního díla*, Československý spisovatel, Praha 1967.

³³⁰ Tamtéž, str. 319-320.

³³¹ Tamtéž, str. 309.

³³² Srv. tamtéž, str. 322.

všech bytostí riziku vystaven nejvíce³³³. Důvodem je požadavek, který ztělesňuje dílo. Spisovatel neriskuje jako člověk přetvářející svět, riskující svůj život, ale riskující jej pro život lepší, pro hodnoty, pro svět, kde vše je možností. Básník riskuje nejvíce, protože dle Blanchota, žije v exilu. Zdá se, že je oprostěn od světa, aby vládl ve svém díle, ale on se jej nevzdal svou vlastní volbou, cítí se být ze světa „vyhoštěn“³³⁴. Neškodnost básně, její zproštění každodennosti, je „vnější“ aspekt rizika, kterému je v díle spisovatel vystaven. Báseň jej vede vně světa, vyzývá jej, aby opustil všechna pevná místa a přísliby, které mu poskytuje moc a možnost pobývat ve světě. „Báseň je exil“, je tím, co básníka mění v bytost, která svojí příslušností k vnějšku, kam jej vábí skrze báseň inspirace, nestále bloudí, je neustále „zbloudilou bytostí“³³⁵. Tento vnějšek, podle Blanchota, představuje „region“, který se vymyká příslušnosti k pravdě, „region, v němž nic nepřebývá“. Tento region Blanchot nazývá oblastí „na přivrácené straně“ /en dèca/, ústraním /l'écart/, kde „vládne hloubka skrývání, ona elementární temnota, která ho nenechá s ničím se stýkat, a proto je děsivá“^{336,337}.

Bloudění je tedy způsob existence, který se odehrává v ústraní, kde je vystaven riziku nejen život spisovatele, jeho svět, ale kde se riskuje i jeho „esence“, tedy „právo na pravdu, a navíc také své právo na smrt“³³⁸. Blanchot se domnívá, že riziko se takto dotýká nejobecnějších rovin existence. Rizikem, kterému se vystavuje dílo, je vystavena vždy „znovu radikálně zpochybněna podstata jazyka“³³⁹ (podstata jazyka je pro Blanchota pevně spjata se smrtí).³⁴⁰ Bloudění vystavuje riziku i bytí, tedy možnost autentické (pravdivé) existence. Riskuje se, že v „hloubce zjevu“ /le fond de l'apparence/³⁴¹ se vynoří to, co je ve světě bytostí a možností hluboce skryté, zjev, který, ačkoli se vynořuje, nic nezjevuje, afirmace, kterou se nic neafirmuje. Dílo je „esenciálním rizikem“, protože se „setkává s bytím dříve, než je setkání vůbec možné. A v místech, kde chybí pravda“. Esenciální riziko proto znamená pro spisovatele „dotyk propasti“ /abîme/, ve které se pokoušíme svázat „s ne-pravdou [...] esenciální formou

³³³ Srv. tamtéž, str. 323.

³³⁴ Srv. tamtéž, str. 324.

³³⁵ Tamtéž.

³³⁶ Tamtéž, str. 325 a M.Blanchot: *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, str. 319.

³³⁷ Umělecké dílo jako elementární temnotu Blanchot rozvíjí v kapitole nazvané *Ryby uměleckého díla*. Elementární temnota je vymezena jako to, co se uzavírá. Pokud dílo představuje světlo, které je „světlem z temnoty“, tak elementární temnota je to, co neustále hrozí toto světlo pohltnout a v sobě uzavřít, srv. M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 300-307.

³³⁸ M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 325.

³³⁹ Tamtéž.

³⁴⁰ M. Blanchot: *Literatura a právo na smrt*, Česká literatura 2/2004 str. 197-230

³⁴¹ M.Blanchot: *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, str. 320.

autenticity³⁴². Blanchot se domnívá, že na tento pokus udržet svazek autentického a nepravdy, ke kterému odkazuje umění, narážel Nietzsche, když tvrdil: „Umění máme, abychom nesešli [nedosáhli dna] na pravdu“³⁴³. Blanchot tuto myšlenku chápe nikoli ve vulgárním smyslu, že umění je iluze, která nás chrání před neúprosností pravdy, ale že „máme umění proto, aby to, co nás nechává dosáhnout dna, nepatřilo k doméně pravdy“³⁴⁴. Toto „dno“ /le fond/ nebo „zhroucení“ /effondrement/ vyjadřuje esenciální dvojznačnost, která ze dna jednou dělá „absenci základu“ /fondement/, jindy to, jímž počínaje „muže být základ dán“, ale co je „vždy zároveň jedním i druhým, propletením Ano a Ne, přílivem a odlivem esenciální dvojznačnosti“³⁴⁵. Dílo jako hledání umění se tak zdá být tragickou snahou o autenticitu ještě tam, kde pravda chybí.

Svazek umění a „propasti“, „dna“, tedy „ne-pravdy“ vzbuzuje otázku jednak po podmínkách možnosti umění, jednak po způsobu, jakým jsme ve vztahu k umění, neboli „co se nám děje tím, že máme umění“³⁴⁶. Blanchot se obrací k úvahám (viz. Analýza smrti), které se pokouší zachytit „nejzazší a nejlastnější možnost člověka“³⁴⁷. Smrt, jako možnost, představuje pro Blanchota hraniční pojem možnosti autentické existence. Ovšem s možností této autenticity koliduje odhalení vztahu umění ke „dnu“. Umění manifestuje vztah ke smrti, který „není vztahem možnosti“, vztah, který vystavuje subjekt „radikálnímu převrácení“. Svazek se smrtí, která subjekt vystavuje radikálnímu převrácení, Blanchot nazývá *původní zkušeností*. V této zkušenosti neustále hrozí, že dílo bude uzavřeno ve vnějšku, že subjekt bude oddělen od sebe a uzavřen v dusivém ústraní, „odříznut“ od všech možností. V původní zkušenosti smrt přestává být „možností končit, vymezovat a oddělovat, tedy uchopit“, ale stává se neutrální událostí, ve které „se umírá...v rovině neutrality“³⁴⁸. Připomeňme pouze základní rysy „umírá se“: umírající je anonymní (neosobní On), anonymita dovoluje zasáhnout naši bezprostřednost afirmací „neuchopitelného, ne-omezeného, ne-situovaného“ (fascinace), událost, která takto probíhá, neprobíhá jen nyní, ale je „už opakovaným začátkem“, tato událost vnáší horizont, ve kterém „se vše, co nastává, vrací“ (událost v obraze). „Umírá se“, v tomto znamená, „sesazení okamžiku“ (času absence času), ve kterém smrt je smrtí „kohokolí“. Tento aspekt smrti z ní dělá čistě „veřejnou“ záležitost.

³⁴² M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 326-327.

³⁴³ Tamtéž, str. 327.

³⁴⁴ Tamtéž.

³⁴⁵ Srv. tamtéž, str. 327. Tvrzení o popletenosti Ano a Ne zřejmě naráží na neoddělitelnost afirmace a negace, dno není ani jedním ani druhým, je čirým prázdmem, které je afirmováno a prázdmem, které je-li popíráno, může se stát základem.

³⁴⁶ Tamtéž, str. 327.

³⁴⁷ Tamtéž, str. 328.

³⁴⁸ Srv. tamtéž, str. 328-329.

V původní zkušenosti se smrt stává „blouděním“, jehož „neurčitost odsuzuje čas k úmornému přešlapování opakování“³⁴⁹.

Zkušenost umění

Umělec naslouchá požadavku, který jej „vábí vně světa“³⁵⁰, přísluší k výzvě „Buď stále mrtev v Eurydice“, ale tento tragický požadavek, jak Blanchot tvrdí, je vždy ztišen příslibem „abys byl živ v Orfeovi“³⁵¹. Tento příslib se nejprve ohlašuje jako možnost pobývat v blízkosti původu a zároveň disponovat schopností, která přísluší bytosti žijící ve světě; neboli pracovat, i když „nočním způsobem“. Je to příslib, který se opájí svojí lehkostí, kterou se proniká k tomu, co nemůže být ve světě dosaženo, je skokem. Sláva, která je umělci příslibována za svoji oběť neustálé smrti v Eurydice, se zároveň v určitém okamžiku, a tento okamžik *nelze předpovědět*, převrací v „noční můru, propadá zmatení a mizérii...krása chřadne v bloudění, bloudění vede do exilu, je to migrace ve vnějšku bez intimity a spočinutí“, je to moment „nepostřehnutelné ztráty umění“³⁵². Proto pokud „stále mrtev“ má svoji ozvěnu ve „stále živ“, pak tento život není životem, ale onou „jinou smrtí“ bez začátku a konce, život, který ve skutečnosti znamená „ztrátu schopnosti zemřít, ztrátu smrti jako schopnosti a možnosti“³⁵³.

Okamžik, kdy se smrt převrací do jiné smrti, která nezačíná a nekončí, kdy se ztrácí i smrt jako „skutečná událost“, kdy nás smrt vydává „nerozlišenému a neurčitému, prázdnému před /l'en deca vide/³⁵⁴, kde má konec tíhu znovuzačínání“, Blanchot nazývá *Zkušeností umění*³⁵⁵. Je to okamžik Orfeova pohledu, který podruhé usmrcuje Eurydiku a sám ztrácí umění jako moc, která mu otevírá posvátnou noc. Je to okamžik, kdy „umění jako obraz, jako slovo a jako rytmus ohlašuje hrozivou blízkost vágního a prázdného vnějšku, neutrální, nicotnou a bezmeznou existenci, odpornou absenci, dusivou hutnost, v níž bytí bez přestání trvá po způsobu nicoty“³⁵⁶.

Umění je skrze obraz, slovo a rytmus ve vztahu ke světu, ale ve světě se ohlašuje jako „předtucha a skandál absolutního bloudění, něčeho ne-pravdivého“. Ne-pravdivého, nikoli ve smyslu ostré hranice, kterou by „ne“ mohlo vyznačovat, ale jako „překypující

³⁴⁹ Srv. tamtéž, str. 330.

³⁵⁰ Tamtéž, str. 60.

³⁵¹ Tamtéž, str. 331.

³⁵² Tamtéž, str. 331.

³⁵³ Tamtéž, str. 332.

³⁵⁴ M.Blanchot: *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, str. 326-327.

³⁵⁵ M. Blanchot: *Literární prostor*, Hermann & synové, Praha, 1999, str. 332.

³⁵⁶ Tamtéž.

neurčitost bez konce“. Umění je stykem s „dnem bezmoci“, stykem ještě tam, kam pravda nemůže dosahovat. Bloudění je poté tím, co „afirmuje v hojné plnosti, v níž má mimo čas a v každé době svůj rezervoár“³⁵⁷. Bloudění ve svém ustavičném pohybu plodí afirmace. Skrze tyto afirmace je umění spojeno s děním pravdy ve světě. Pravda se ve světě děje popíráním. Afirmace, vně každého světa, představují jakési opěrné body, jejichž popíráním se může dít pravda světa.

Afirmace sama je pak nikdy neustávajícím návratem, který umění vztahuje ke zkušenostem „smrti“, „opakování“ a „nezdaru“. Bloudění vyjadřuje fakt, že „to co je první, není začátek, ale znovuzačínání, a bytí je právě *nemožnost* být poprvé“³⁵⁸. Blanchot se domnívá, že tento pohyb bloudění lze nikoli „vysvětlit“, ale pouze „osvětlit“, a to „formami a krizemi“, které připomínají „komplexy“³⁵⁹. Pro tyto komplexy je charakteristické, že ve chvíli, kdy se projevují, jsou již vytvořeny, stále se jen „reprodukuje“, a proto znamenají zkušenost neustálého znovuzačínání. Znovu a znovu úzkost zápasí s bytím. „Základem nezdaru je znovuzačínání zkušenosti a nikoli fakt, že zkušenost neuspěla“³⁶⁰.

Čas umění

Lze hovořit o momentu, kdy se dějiny přestávají odvozovat od bohů. Nástup moderního světa patrně znamená okamžik, kdy se dějiny plně začínají odvíjet jako lidské dějiny. Tento okamžik Blanchot chápe jako moment, kdy se „historicky nedostává bohů“, a kterému umění vděčí za „vášeň“, která jej oživuje. Existuje určitý nutný vztah mezi dějinami a uměním, který Blanchot naznačoval otázkou: „proč se umění stává esenciální přítomností tam, kde si je dějiny podržují a kde je zpochybňují?“³⁶¹, a kterou v pokročilejší fázi úvahy formuluje ostřeji: „Proč se umění tíhne k tomu, aby se stalo esenciální přítomností tam, kde je dějiny popírají?“³⁶². Tento vztah je založen na existenci času umění, který dějiny, aby se mohly plně stát lidskými dějinami musí

³⁵⁷ Tamtéž, str. 333.

³⁵⁸ Tamtéž, str. 333.

³⁵⁹ Blanchot odkazuje k Freudovi, který pojem komplexu zavádí v psychologickém smyslu. Komplex, jehož hlavní charakteristikou je opakování, neustálý návrat, Freud vysvětluje s odkazem na smrt. Naproti tomu Blanchot komplexy v psychologickém smyslu nechápe, protože již vztažení opakování ke smrti, smrti odebrává jakýkoli psychologický charakter. Smrt přestává být mou smrtí. Formy komplexů, kterým odpovídá opakování zkušenosti, je třeba chápat ve vztahu k bytí.

³⁶⁰ Tamtéž, str. 334.

³⁶¹ Tamtéž, str. 299.

³⁶² Tamtéž, str. 335.

popírat. Čas umění je totiž časem, který „vyvolává kolektivní přítomnost božského tak, že ji skrývá“. V obdobích, kdy se dějiny odvozovaly od bohů nebo spěly k završení v posledním soudu, kdy dějiny obsahovaly formy božského, je umění zjevením této přítomnosti božského. Dějiny jako lidské dějiny, které jsou „prací dějin“ tak, že popírají a tím pozvedají základy lidské civilizace, proto nutně musejí čas umění, který „vyvolává“ přítomnost bohů, jejich skrýváním, popírat. Dějiny popírají čas umění a tím „odvolávají“ přítomnost bohů.

Doba, ve které jsou dějiny lidskými dějinami, je zároveň dobou, které vládne „prázdný čas“, ve kterém, jak Blanchot tvrdí, jsou bohové „již“ nepřítomni a „ještě“ nepřítomni. Tento čas je „časem tísně“, časem, ve kterém „chybí jistota přítomnosti a podmínky skutečného zde“³⁶³. Umění Blanchot spojoval s řečí bohů, kteří se postupně vytrácejí, až v tomto umění jako řeči nepromlouvá než čiré „zapomnění“. Tento proces je prohlubováním absence, a čím je zapomnění hlubší, tím „více se propast této hloubky může stát smyslem řeči“³⁶⁴. Umělec sídlí tam, kde jsou nepřítomni bohové, bloudí, je věčně zbloudilou bytostí. Skrze umělce, tak v době, kdy se „historicky nedostává bohů“, je bloudění a zapomnění spojeno s oním časem tísně, který se odhaluje jako „prázdný čas“ dějin. Zdá se, že „prázdný čas“ dějin, prázdná přítomnost mezi „již ne“ a „ještě ne“, je ve skutečnosti časem, který je umění vlastní „v každé době“. Čas umění je „časem na přivrácené straně“ /le temps en deçà de temps/³⁶⁵, který dílo „oživeno“ tísní z prázdna, a tak přivedeno k hledání umění „ukazuje jako to, co se skrývá v základu zjevování, co se znovu objevuje v nitru zmizení, co se uskutečňuje v sousedství a pod hrozbou radikálního převrácení: toho, které je ve hře, když „se umírá“, a které udržujíc bytí v podobě nicoty dělá ze světla fascinaci, z předmětu obraz a z nás prázdné srdce omílání“³⁶⁶.

Umění odhaluje čas, který je přivrácenou stranou každého času. Čas umění je absencí času, ve kterém panuje bloudění a „neustálý přechod“. Zároveň však, jak Blanchot naznačuje, tento prázdný čas není nutné označovat za absurditu věčného opakování, které vyjadřuje nesmyslnost existence. Bloudění, ke kterému nás tento čas obrací nám pomáhá, protože „neštěstí zbloudění“ a „neustálý přechod“, kterému je umělec vystaven v intimitě tísně, je také „plodnou migrací, pohybem, který zprostředkovává, tím, co z řek, dělá jazyk a z jazyka místo pobytu, moc již přebývá den a je naším příbytkem“³⁶⁷.

³⁶³ Srv. tamtéž, str. 337.

³⁶⁴ Tamtéž.

³⁶⁵ M. Blanchot: *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, str. 331.

³⁶⁶ Srv. M. Blanchot: *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999, str. 338.

³⁶⁷ Srv. tamtéž.

ZÁVĚR

V předkládané práci jsme se pokusili zachytit některé rysy svázané s původní zkušeností, která tvoří jakýsi rámec zkušenosti umění. Umění, ve vztahu k této zkušenosti nepředstavuje vrcholnou civilizační hodnotu, která by sloužila ke cti svátečním divákům. Blanchot jej chápe jako nebezpečnou aktivitu nesoucí rizika, která ohrožují samotnou „esenci“ bytosti v jejích dvou základních možnostech, právu na pravdu a právu na smrt. Zkušenost umění se čím dál zřetelněji projevuje v díle samotném: čím stabilnější, diferencovanější a rozsáhlejší je vědění a čím je svět úplnější, tím hlouběji se musí umělec nořit, aby dosáhl něčeho původního. Tento pohyb vytváří dílo a recipient se na něm skrze umělecké dílo musí podílet. Přesto je mezi autorem a čtenářem principiální rozdíl. Pro čtenáře, na rozdíl od autora, dílo neznamena absenci umění. Autor i čtenář sice „žijí“ v závislosti na díle a jsou si před dílem rovni v tom, že dílo má před oběma ontologickou prioritu, avšak čtenář, na rozdíl od autora, vstupuje do vztahu k dílu na základě hotového uměleckého artefaktu. Na principiální odlišnosti autorského a čtenářského vztahu k dílu nic nezmění ani skutečnost, že umělecký výtvar může být nedokončený, nebo může jít o fragment. Stále jde o artefakt, který je ohraničený a vydělený. Pro autora se kniha v okamžiku jejího dokončení stává pouhou bezvýznamnou věcí, pro čtenáře se naopak v tom samém okamžiku stává příslibem díla, které se čtením otevírá. Autor se vystavuje riziku, zatímco čtenář je v jistém smyslu postaven před hotovou věc, knihu kterou stačí otevřít a začíst se. Autor se vystavuje riziku esenciálního rizika, vystavuje se náporu prázdného vnějšku, s nejvyšším úsilím pracuje na díle, zatímco čtenář začíná četbu s lehkostí vlastní „ano“. Ačkoli se z tohoto hlediska četba oproti psaní zdá jako pasivita vůči aktivitě, Blanchot zdůrazňuje právě aktivní roli četby. Je to čtenář, který „dělá dílo“. Dělat v tomto smyslu znamená zbavovat knihu jejího charakteru věci, kterou někdo vytvořil, dělat, aby se otevírala. Čtenář, který přistupuje ke knize se vši lehkostí je tak podle Blanchota „více“ tvůrcem než autor sám. Ačkoli je to autor, který se musí vystavovat at' již pocitům stísnujícího tlaku, nutkavé potřeby uniknout nebo dusivé uzavřenosti vně sebe, která je proražena až „nepochopitelným manévrem“, který postrádá jakákoli předvídatelná vodítka, to rozhodující se v umění nakonec děje skrze četbu: Umění nabývá podoby začátku a pokud to vyjádříme společně s Paulem de Manem, umění se v četbě stává možností jazyka autentické interpretace.

Blanchot svým výkladem vztahu umělce k původní zkušenosti dále vyjadřuje možnost jakési bludné existence, „migrující“ bytosti v permanentní genezi. Tato existence je postavena do kontrastu s ustavenou a uzavřenou subjektivitou existující ve světě ve

svých relacích k objektům. Bludná existence nenalézá žádné místo k trvalému spočinutí. Tento kontrast lze chápat i jako vztah mezi uměním a světem. Umění ve světě představuje hrozbu bloudění. Ovšem bloudění je zároveň „migrací“, která ve svém permanentním pohybu plodí afirmace. Blanchot naznačuje, že ve vztahu ke světu tyto afirmace tvoří jakési opěrné body, jejichž popíráním se existence ve světě může dít. Tyto afirmace, ačkoli samy jsou zkušeností neustálého znovuzačínání, vytvářejí místa, ve kterých může mít pravda světa svůj začátek.

Blanchot také vztahuje umění k dějinám. Lidské dějiny chápané jako dění, ve kterém bohové již nejsou přítomní a ještě nejsou přítomní, jsou svázány s básnickým časem bloudění, protože básník je tím, kdo přebývá v absenci bohů. Umění svojí časovostí „absence času“ poukazuje na čas dějin jakožto na prázdný čas. Umění nás tak informuje o povaze našeho vlastního času. Pomáhá nám, nejen proto, že nás přivádí k nahlédnutí času, již nikoli z hlediska utilitárního času světa pouze překlenujícího dvě přítomnosti, ale i proto, že nás učí zaujímat odstup vůči sobě samým.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

primární literatura

Blanchot, M., *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955.

--- La littérature et le droit à la mort, in: *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, str. 291-331.

--- Le journal intime et le récit, in: *Livre à venir*, Garamond, 1959, str. 271-279.

--- Le grand refus, in: *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, str. 46-70.

--- L'expérience-limite, in: *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, str. 300-343.

české překlady

Blanchot, M., *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha, 1999.

--- Literatura a právo na smrt, *Česká literatura* 2/2004, str. 194-230.

sekundární literatura

BARTHES, R., Smrt autora, *Aluze*, 3/2006, str. 75-77.

BATAILLE, G., *Erotismus*, Herrmann & synové, Praha, 2001.

--- *Svrchovanost*, Herrmann & synové, 2000.

COLLIN, F., *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Gallimard, 1971

FITZGERALD, K.S.: *The Negative Eschatology of Maurice Blanchot*, 1999, <http://www.studiocleo.com/librarie/blanchot/kf/>.

FOUCAULT, M., Myšlení vnějšku, in: *Myšlení vnějšku*, Herrmann & synové, 2003, str. 35-70.

INGARDEN, R., *O poznávání literárního díla*, Československý spisovatel, Praha 1967.

KENNETH, D., Blanchot and Sartre, *Yale French studies*, No. 3, str. 85-95.

LÉVINAS, E., *Čas a jiné/Le temps et l'autre*, Dauphin, Praha-Liberec 1997

--- *Existence a ten, kdo existuje*, OIKOYMENH, Praha, 1997.

--- La réalité et son ombre, *Les Temps Modernes*, Nov. 1948, str. 769-789.

--- Le regard du poète, in: *Sur Maurice Blanchot*, fata morgana, 1975, str. 7-25.

--- La servant et son Maître, in: *Maurice Blanchot*, fata morgana, 1975, str. 27-42.

--- Entretien avec André Dalmas, in: *Sur Maurice Blanchot*, fata morgana, 1975, str. 43-52.

LIBERTSON, J., *Proximity, Lévinas, Blanchot, Bataille, and Communication*, Hague, 1982.

de MAN, P., Ne-osobní rysy kritického díla Maurice Blanchota, *Česká literatura* 1/2003, str. 26-43.

SARTRE, J.P., *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1964.

--- *L'imaginaire – Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, 1940.

RESUMÉ

Původní zkušenost v myšlení Maurice Blanchota

Cílem této práce je představit svérázné pojetí umění a jeho zkušenosti, které ve svém díle rozvíjí francouzský spisovatel a kritik Maurice Blanchot na konci čtyřicátých a v první polovině padesátých let dvacátého století. V tomto období u Blanchota vrcholí snaha zachytit literaturu, popřípadě umění jako takové, ve vztahu k „původní zkušenosti“. Umělecké dílo, které má v původní zkušenosti svůj zdroj, je vyčleněno z běžné zkušenosti zasazené do rámce struktur světa. Umělecké dílo pak není pochopeno jako forma podílející se na uskutečňování světa, ale jako výsledek extrémní zkušenosti poukazující vně každého světa.

První část studie se zabývá některými rysy zkušenosti umění. Nejprve je pomocí rozlišení mezi pojmy samoty a esenciální osamělosti vymezena rovina, do které umění a jeho zkušenost náleží. Posléze se rozborem zkušenosti *Noli me legere* a fenoménu „nutkavého uchopení“ dospívá ke vztahu, který je pro umělce původní, ke vztahu k tomu, „co se píše“. Psaní v tomto vztahu nepředstavuje aktivitu, ale odhaluje se ve své pasivitě, jako „neukončitelné, nepřestávající“. Psaní tu poukazuje na nejpodstatnější rys roviny, kterou označuje pojem esenciální osamělost: specifický časový charakter. V tomto času dochází k radikální proměně subjektu, jeho zájmů i objektů. Poslední kapitola první části je zaměřena na pojem obrazu, který ve svém „původním“ vztahu již neodkazuje k žádnému předmětu.

Druhá část je zaměřena na vlastní genezi pojmu „zkušenosti umění“. Odrazový bod tvoří úvaha, ve které se Blanchot pokouší zachytit podstatný zlom ve směřování umění: umění přestává být v díle skryto přítomností, ať již bohů nebo lidí, ale samo usiluje stát se v díle přítomným. Tato proměna je sledována na pozadí vztahu umění a inspirace. Inspirace umělce staví před radikální požadavek: zůstat věrný inspiraci, která jej vábí vně světa, vně autoritativní oblasti, a zároveň ještě odtud „vydobýt“ dílo. Dílo se stává cestou k inspiraci. V tomto „vnějšku“ se umělec vystavuje „radikálnímu převrácení“, které jej uvádí do svazku s modalitou „jiné“ smrti. „Původní zkušenost“ je zkušeností, ve které v každém okamžiku hrozí radikální převrácení. Původní zkušenost tvoří rámec zkušenosti umění.

Original experience in the Thinking of Maurice Blanchot

The aim of this work is to present the original concept of art and its experience, which a French writer and a critic Maurice Blanchot described in his work at the end of the 1940's and at the beginning of the 1950's. At this time an effort to depict literature, or art in relation to the Original experience culminates in Blanchot's work. A work of art which has its origine in the Original experience is not incorporated into structures of the world. A work of art in this sense is not a form which is to be contemplated or understood. Art connected to the Original experience is perceived like „the exile of truth“.

The first part of this study deals with several features of the experience of art. First of all a level is defined, by creating the distinction between the concepts of Solitude in the World and Essential Solitude, into which art and its experience belongs. Afterwards, the primary relation for a writer – relation to „qui s'écrit“ is stated. Écriture (writing) does not represent activity here, it is revealed in its pasivity as „interminable, incessant“. The writing points at the most essential feature of this level: specific time character. In this time a radical transformation of the subject, its interests and its objects happens. The last chapter of the first part is directed to the concept of Image, which in its original relation does not refer to any object.

The second part is concerned with the actual genesis of the concept „the experience of art“. The starting point is made by Blanchot's conception of the direction of art: art stops being hidden by the presence of gods or people and starts stressing its presence in the work of art. This transformation is perceived against the background of the relationship between art and an inspiration. An inspiration makes a radical request to an artist: to be faithful to the inspiration, which lures the artist out of the authoritative area of his ability, and to „gain“ a work of art from this area at the same time. A work turns into a way towards inspiration. In this outside an artist succumbs to „radical reversal“ and is confronted with the „other“ death. The original experience is an experience in which the hazard of radical reversal threatens every moment. The original experience creates the scope for the experience of art.