

Materiální události myšlení

Dieter Mersch, *Epistemologie estetična*, přel. Miroslav Petříček
(Praha: Nakladatelství Karolinum, 2020).

Neodlučitelný svazek umění a filozofie se zdá být věčným problémem myšlení. Pokud je filozofie ve většině svých mutací disciplínou „rozumu“ a „pravdy“, musela nutně, především ve starověkém a novověkém období, postavit uměleckou praxi, orientovanou na prožitky a pocity, do sféry iluze, která rozumu brání; nebo jej minimálně kontaminuje či infikuje ne-rozumem. Za jeden z největších výtěžků kontinentální filozofické tradice konce 19. a celého 20. století (včetně dalšího vývoje) bývá pak označována rehabilitace umění vůči myšlení. Ve známém rozhovoru s Derekem Attridge, jenž nese název „Tato podivná instituce zvaná literatura...“, Jacques Derrida uvedl, že filozofové stále nenašli způsob, jakým literaturu — coby uměleckou disciplínu — definovat či oddělit od problému pravdy.¹⁾ Dle Derridy se zdají být oba typy diskursů — texty literární a non-literární — vzájemně prostoupené. Rovněž podle francouzského filozofa platí, že jen těžko lze vést ostrou dělicí linii mezi literaturou a literární teorií. „Dobrá literární teorie vždy předpokládá akt, literární signaturu či kontra-signaturu, invenční jazykovou zkušenost, zkušenost v jazyce, vepsání aktu čtení do pole textu, který je v rámci tohoto aktu čten.“²⁾ Různé Derridovy texty k literatuře — známé jsou především kafkovské a artaudovské interpretace — ukazují, že literární texty nejsou nutně pouze fikcí, ale především režimem užívání jazyka, který je nezastupitelný, protože dokáže myslet to, co filozofickým (či obecněji odborným) jazykem vyjádřit nelze. Ve zmíněném rozhovoru ostatně zazněl Derridův citát, podle něž je „literatura institucí, která může říci cokoliv...“³⁾ Tuto schopnost pak, dle Derridy, jiné diskursivní typy nemají a ani mít nemůžou. Také proto umění může být nositelem specifického typu poznání, tedy *epistémai*.

Epistemologie estetična,⁴⁾ kniha představitele současné německé filozofie médií Dietera Mersche, do této stále živé kontinentální debaty inspirativním způsobem vstupuje. Následující text na základě dané publikace vyloží a uvede do kontextu Merschův program tzv. negativní mediální teorie, podle něhož mohou být umělecká díla místem či prostorem neredukovatelného a ničím nenahraditelného poznání, tedy specifické epistemické praxe. Přestože je kniha primárně filozoficky zaměřená — zajímá se

1) Derek Attridge, „‘This Strange Institution Called Literature’: An Interview with Jacques Derrida“, in *Acts of Literature*, Jacques Derrida, ed. Derek Attridge (New York: Routledge, 1992), 48.

2) Tamtéž, 52.

3) Tamtéž, 36.

4) V originále *Epistemologien des Ästhetischen* publikace vyšla roku 2015. Český překlad připravil Miroslav Petříček.

o způsob, jakým umělecká díla poznávají –, tak následující stať poukáže ke konkrétním motivům Merschova myšlení, které by při reflexi audiovizuálních děl rovněž mohli vzít v potaz teoretici obrazu a médií.

Myšlení, které je jiné než myšlení

Cílem Merschova projektu je představit prostor uměleckého díla jako původní pole myšlení samého; jako místo, ve kterém probíhá myšlení, jako místo, které myslí. Pokud v souvislosti s Merschovým tzv. estetickým myšlením — nebo uměleckým výzkumem (*artistic research*)⁵⁾ — píšeme o původním prostoru myšlení, chceme tím zdůraznit, že Merschovu teorii lze nahlédnout coby další model kontinentální filozofie, který prozkoumává hranice reprezentativního myšlení a možnosti pohybovat se mimo jeho reduktivní rámec. Myšlení uměleckých děl není spojeno s předáváním či komunikováním idejí, které by bylo možné si uvědomit v jazyce, ve kterém běžně myslíme, tj. v logocentrickém fonetickém řádu; myslí-li např. filmový obraz, nikdy nemůže myslet to samé co literární text nebo malba. Psaní německého autora pak hledá odpověď na otázku, co vůbec umění myslí, resp. poznání jakého typu nabízí:

Myšlení v uměních je nezbytné vymezit proti klasickým filosofickým pozicím „myšlení“ myšlení, zejména pak proti ztotožnění „myšlení“ a pojmu, resp. proti uzurpaci jazykem, která se stala běžnou po *linguistic turn*⁶⁾ (7–8).

Důležitým motivem Merschova návrhu je tak zpochybnění nutné nadvlády jazyka a obecně diskursivity; jeho kniha *Epistemologie estetična* skrze tzv. mediální myšlení vytváří alternativu vůči dominantnímu myšlení v jazyce, jež je orientované na logos, tedy význam, který má být nositelem poznání samotného. Pokud by filmová teorie vzala Merschův program vážně, otevřelo by jí to cestu k poznání mediality audiovizuálního obrazu, který by již nebyl redukován na potenciality jazykové deskripce a jejích logických vět.

V souvislosti s estetickým myšlením využívá německý filozof v kontinentální filozofické tradici frekventovaného konceptu jinakosti. Spíše než aby „jiné“ bylo stabilně definovatelným pojmem, lze jej chápat jako cosi neredukovatelného, na něž se velká část kontinentálních autorů ve svých textech zaměřovala. Mezi Deleuzovým, Derridovým, Lévinasovým nebo Ricoeurovým „jiným“ jsou značné roz-

5) Když Dieter Mersch, zejména v první části knihy, užívá výrazu „umělecký výzkum“, tak zdůrazňuje, že neprosazuje zavedení institucionálního výzkumu, který by byl prováděn v uměleckých dílech nebo skrze ně. Jde mu spíše o prokázání myšlenky, že umění je nositelem poznání, jež je jiného druhu než poznání vědy nebo filozofie, ale ve srovnání s těmito *epistémami* je zcela plnohodnotné (viz např. strana 7). Přestože Merschovy úvahy jsou silně ovlivněny dekonstruktivní tradicí kontinentálního myšlení (jak přímo, tak nepřímo v jeho textu, jako by spolu s ním stále promlouvali Martin Heidegger a Jacques Derrida), tak připomíná, že podobné teze prosazovali rovněž autoři zcela jiného ražení, např. analytický filozof Nelson Goodman či hegelian Arthur Danto (21). V tomto bodě je však třeba připojit poznámku z druhé strany. Navzdory tomu, že Mersch deklaruje, že netrvá na nutnosti institucionálního prosazení uměleckého myšlení, tak právě touto agendou se zabývá v rámci svého profesorského angažmá na Vysoké škole umělecké v Curychu.

6) Pokračování Merschova citátu: „Myšlení je pojmové poznání, jak zní v tomto ohledu lakonická formulace již u Immanuela Kanta; jeho formou je proto syntéza názoru a pojmu. [...] To rovněž znamená, že pojmy a jejich určení — vlastní místo myšlení — spočívají na predikacích, jejichž směrodatným místem je jazyk“ (8).

díly; spojuje je především snaha myslet to, co stojí mimo reprezentaci, která je primárně prostorem identického. Merschův program pak lze chápat coby další variantu „jiného“ myšlení. „Úvahy, které zde předkládáme [...] trvají na paradoxní formulaci „jiného myšlení“, které je současně „jiné“ než myšlení (jakožto pojem/diskurs)“ (9). Důvod, proč Mersch na pojmu myšlení trvá, není samoučelný, leč poměrně principiální. Estetické myšlení je paradoxem par excellence: na jednu stranu je jiné než myšlení (v tomto ohledu jako by přestávalo být myšlením...), ale zároveň v sobě z myšlení stále něco uchovává (proto ještě není ve sféře ne-myšlení, nýbrž je jiným myšlením...). Je-li umělecká praxe chápána jako jiné myšlení, tak je uvedena do úzkého vztahu k praxi filozofické. Sledovaný vztah Dieter Mersch formuloval takto:

Pokud říkáme, že umění je určitým způsobem práce myšlení, pak je tento způsob myšlení v zásadě velmi podobný filosofické práci. Také filosofická forma práce nutně vystavuje reflexi své vlastní používání jazyka, své médium, tím způsobem, že se v jazyce neustále vytvářejí rýhy, jak to vyjádřil Heidegger. Potud bychom mohli říci, že umění je něco jako jiný typ filosofie. Umění je filosofii podobné tím, že při výkonu své práce do jisté míry pojednává o praxi této práce, přičemž tato praxe stále zůstává nedostupná.⁷⁾

Když Mersch tvrdí, že umělecká praxe je blízká praxi filozofické, tak zdůrazňuje, že oba způsoby práce nutně přinášejí zcela odlišné výsledky, které jsou navíc vzájemně nezaměnitelné:

Umění se podílí na odkrývání potlačeného, monstrózního či nemilého a rovněž tak na specifické analýze prostorů jiných možností a „jiných světů“, které jsou mimo pole vědeckého zdůvodňování, a přesto jde o fakta, která nelze objevovat jiným způsobem (20).

Estetické myšlení však nepřináší pouze jiné poznání, než jakého je schopna filozofie či věda; je rovněž jejich kritickou reflexí, poukazem k jejich epistemickým limitacím. Umění dle Mersche dokáže tematizovat systematickou nevšímavost, prostřednictvím které věda a filozofie zcela obcházejí rozličné aspekty naší zkušenosti se světem, či dokonce, jak německý filozof tvrdí, naše traumata (25). Zastavíme-li se na okamžik u titulu Merschovy knihy, *Epistemologie estetična*, budeme-li se ptát, jaké jsou epistemické možnosti a předpoklady umění, zjistíme, že umění nejen vyplňuje prázdné místo mezi filozofickou a vědeckou disciplínou či metodou, ale rovněž že praxe filozofické a vědecké pojímá coby svůj předmět, jejichž je systematickou reflexí. Mersch píše:

Chápe-li se umění jako ryzí výzkum, pak vždy ve smyslu kritické metody, která věnuje zvláštní pozornost překérnímu a nepravděpodobnému, jednotlivému, nenápadnému či křehkému detailu a jeho efemérní přítomnosti (22).

7) Dieter Mersch, „Performativní reflexe: Rozhovor s Dieterem Merschem“, in *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, eds. Kateřina Svatoňová – Kateřina Krtilová (Praha: Academia, 2016), 309–310.

K materiálnímu událostem a neprůhlednosti významu

Východiskem Merschova projektu je odmítnutí předpokladu, že myšlení je nevinné, resp. že myšlenky se rodí v naší mysli a je možné je vyjadřovat bez ohledu na vliv média, kterým tak činíme. Jinak řečeno: média myšlení ovlivňují, utvářejí, jsou jejich neredukovatelnou podmínkou. V převodu na teorii umění by tento předpoklad, jež Mersch zpochybňuje, znamenal: filmem nebo literaturou můžeme vyjádřit stejnou myšlenku, protože obě média dělají něco podobného — vyprávějí příběhy. Klíčovým bodem Merschova programu je však zdůraznění materiality jakéhokoliv myšlení. Materialita je přitom, jak upozornil např. Miroslav Petříček, tím, co myšlení zbavuje transparentnosti či průhlednosti ke smyslu či významu, tedy, jak jsme poukázali my, nevinnosti; materialita naopak odhaluje, „co není zcela pod kontrolou ducha či logu.“⁸⁾ Je určitým přebytkem či excesem, který však není odstranitelný, nýbrž nevyhnutelný. Důsledkem těchto skutečností je, že myšlení nejen v různých materiálech probíhá, ale je jimi především utvářeno, protože, řečeno s Petříčkem, „ratio je vždy nějak kontaminováno ze strany *oratio*“.⁹⁾ Pokud se ještě na okamžik přidržíme sledované analogie, tak řekneme: filmem nikdy nevyjádříme totéž co literaturou, protože materialita slov má zcela jiné vlastnosti a estetické účinky než materialita obrazu. Z těchto důvodů Dieter Mersch vyzývá ke sledování zcela konkrétních materiálních podmínek různých uměleckých praxí, protože právě tyto podmínky jsou tím, co daná myšlení utváří. V kontextu filmových obrazů: je třeba sledovat, co se děje s jejich materiálními základy, snažit se hledat, co tyto materiály ukazují, spíše než přistoupit k obrazu jako k něčemu, co lze popsat běžně a transparentně užívanými slovy a větami, které jsou vlastní fonetickému řádu.

Když Dieter Mersch definuje estetické myšlení, tak jej určuje jako bezprostředně spjaté s performativními materiálními akty. Vždy se týká zcela konkrétní události: toho, že se něco — v nějakém materiálu či prostřednictvím nějakého média — stalo.

Myšlením se rozumí praxe zacházení s materiály v materiálu a skrze materiály — například skrze kladení barev, resp. zacházení s médii v médiích anebo skrze média — například skrze vedení štetce, skrze čáru, specifické mediální uspořádání (9).

Zásadním motivem je tak skutečnost, že myšlení není záležitostí výhradně uvědomování si a vyjadřování idejí (nehmotných a abstraktních skutečností, svého druhu událostí duše), nýbrž je vždy naopak jednáním, resp. probíhá prostřednictvím materiálních aktů a praktik (stává se tak událostí, která je možná výhradně v konkrétní podobě, v níž se uskuteční). Dieter Mersch píše:

Spočívá-li důraz zásadně na produkci, znamená to, že je třeba obrátit se důsledně k praxím a jejich překážkám, ke způsobu, jimiž se v nich hmatá a tápe, jakož i ke vzdorovitosti materiálu, k překážkám a hraničním technik a k událostnímu charakteru performativna, tj. k tomu, co mu také uniká, a co se s ním přitom děje (11).

Ve filmovém médiu lze děje, které Mersche zajímají, sledovat především v experimentální, esejistické nebo obecně formálně/materiálně sebereflexivní tvorbě. Bylo by možné se tak obrátit např. ke

8) Miroslav Petříček, „Diskurz, fikce, médium, écriture“, in *Za obrysy média: Literatura a medialita*, eds. Tomáš Chudý – Richard Muller (Praha: Nakladatelství Karolinum, 2020), 152.

9) Tamtéž.

konkrétním pasážím snímku *Sbohem jazyku* (Adieu au langage, 2014) Jeana-Luca Godarda, ve kterých lze například pozorovat, jak se obraz rozpíjí do změní pixelů, jak se jeho standardní tok zpomaluje či dokonce trhá či jak dochází k náhlým změnám ve zvukové stopě. Právě v těchto okamžicích přestává být obraz výhradní reprezentací toho, co bylo natočeno ve vnější realitě, nýbrž se naopak stává mediální událostí, jež odhaluje vlastnosti svých materiálů: zvukových stop, analogového zrnění, digitální pixilace, rychlosti projekce nebo montáže. Reprezentace vnější reality je tak rozrušovaná tím, co stojí mimo reprezentativní řád. Přičemž obě roviny jsou neoddělitelné a vzájemně podmíněné.

Materiální sebe-reflexivita události

Zaměření *Epistemologie estetična* je třeba chápat v širším kontextu Merschovy filozofické práce, která se nesoustředí ani tak na výzkum umění,¹⁰⁾ jako spíše na otázku, jak „myslet myšlení“. Právě umění — coby médium — otevírá cestu, jež něco takového umožňuje. Je-li jádrem Merschova programu idea, že při zkoumání jakéhokoliv myšlení je nutné vzít v potaz materiály, ve kterých se dané myšlení uskutečňuje, potom umělecká tvorba coby aktivita, pro niž je zacházení s materiály a v materiálech typické, získává ústřední význam. Což neznamená, že by Merschův program byl platný výhradně ve sféře umění, spíše jej lze skrze umění nejtransparentněji představit. Ve sledované perspektivě však umělecká díla neplatí coby završené či uzavřené objekty, nýbrž coby události nebo série praktik a technik, jež dávají těmto událostem vyvstávat.

Předmětem Merschova zájmu je především mediální myšlení samotné. „Myšlení umění“ či „myšlení v uměních“ jsou pak spíše jeho paradigmatickými modely, resp. umělecká díla jsou místem či prostorem, ve kterém je mediální myšlení nejsnáze pozorovatelné. V *Epistemologii estetična* zmiňuje např. následující „nástroje umění: provokace, vyhocené přitakávání, které vede až k tomu, že se převrací ve svůj opak“ (22). Formulace v programové eseji „Tertium datur: Úvod do negativní mediální teorie“ jeho zaměření formuluje možná o něco jasněji:

Modelem této teorie jsou vměšování, narušování, překážky, strukturní převraty, extrémní zpomalení nebo zrychlení času, zdvojení či iterace znaků, zvětšeníiny dohnané až k obscennosti: vše, co spouští strategie difference, které nelze vypočíst, nýbrž vždy jen znovu odhalit.¹¹⁾

Všechny tyto postupy spojené s estetickým myšlením Mersch spojuje s pojmem reflexivity. Praktiky, které chápe coby akty myšlení v uměních, jsou vždy postupy, ve kterých je materiál média vystaven určitému tlaku či násilí, které přinutí materiál ve vzdoru reagovat, bránit se, ukázat sebe sama. Pokud jsme výše odkazovali k některým formálním rysům Godardova filmu *Sbohem jazyku*, tak všechny sledované postupy spojuje právě reflexe filmové materiality, která dává vyvstat události média. V již citované programové eseji Mersch uvádí:

10) Že se Mersch nesoustředí na výzkum umění, znamená, že si neklade otázky po tom, co je umění, neadresuje ani témata teorie jednotlivých uměleckých druhů, pochopitelně nesleduje ani historii umění samotnou. Jeho teorie si spíše klade otázku, co filozofie — jakožto disciplína myšlení — získává ze svého svazku s uměním.

11) Dieter Mersch, „Tertium datur: Úvod do negativní mediální teorie“, in *Medienwissenschaft*, eds. Svatoňová – Krtilová, 348–349.

Obraz musíme negovat, musíme jej rozpustit do nesrozumitelné spleti linií, aby divák zakusil hádanku, jejíž řešení, může odhalit jedině tehdy, pokud na obraz pohlédne ze strany, z místa, odkud člověk obvykle nevidí nic. [...] Anamorfóza tak vytváří paradoxní figurálnost, která tím, že jakoby neukazuje nic, zároveň ukazuje samotnou medialitu obrazové konstrukce.¹²⁾

V Merschovské optice audiovizuální médium myslí v momentě, kdy ze své materiality činí svůj „předmět“ či „obsah“; v okamžiku, kdy není médium využito k tomu, aby vyprávělo příběh nebo značilo význam, nýbrž aby ukázalo své vlastní materiální možnosti a předpoklady. V této perspektivě — za využití Merschových tezí — by pak bylo možné komentovat široké spektrum děl: např. obrazy raných kinematografií, snímky francouzské nové vlny, současné tzv. digitální post-cinema nebo šířeji produkci nenarativních pohyblivých obrazů. Zde se nechce říci, že by materialita těchto děl nebyla doposud zkoumána; jde spíše o to, že Merschovy úvahy mohou nabízet možnosti hlubšího poznání vztahu materiálu a prožitku, tj. materiálu v události svého vlastního sebe-reflexivního napětí. Zde je však třeba dodat, že Merschova práce nepředstavuje novou metodologickou osu nebo dokonce instrument k analyzování filmů. Její potenciální přínos pro filmová studia spočívá spíše v tom, že pomáhá identifikovat okamžiky, ve kterých lze audiovizuální médium zastihnout při myšlenkovém aktu. Pokud je dle Mersche podmínkou mediálního myšlení materiální sebereflexivita, tak je logické, že v jeho perspektivě filmy myslí právě v těchto momentech. Z toho důvodu bude Merschova teorie těžko kompatibilní s produkcí, která se orientuje primárně na vyprávění, při němž materiální podmínky narativního aktu cíleně zneviditelňuje či zastírá. Namísto nástrojů k rozboru filmů však texty Dietera Mersche nabízejí teorii, která umožní jisté typy snímků, či dokonce pouze jejich části, uchopit jako zcela svébytné myšlenkové — tedy filozofické — výkony. Merschova teorie tedy může ukázat, co je na filmech filozofického, spíše než aby vedla k rozkrývání filmovědných otázek prostřednictvím filozofických konceptuálních nástrojů.

Paradox singulárních paradigmát

Vzhledem k tomu, že filmovými obrazy se Dieter Mersch v knize *Epistemologie estetična* příliš nezabývá, obrátíme se znovu, již naposledy, k eseji „Tertium datur“, jejíž závěrečnou část německý filozof věnoval snímku *Presents*, který začátkem 80. let vytvořil Michael Snow. Jeho experimentální práci Mersch popisuje takto:

Zprvu nevidíme nic, abychom postupně prostřednictvím zkreslení, jež je ostatně opět anamorfotické, narazili na obraz, který je vystaven téměř násilným aktem, přičemž dlouhou dobu zůstáváme v nejistotě a nevíme, co se nám nabízí k vidění, a zprvu nechceme věřit, že vidíme to, co vidíme. Obraz nás přitom přitahuje tím více, čím jasněji se vyjevuje, aby opět zanikal ve zkreslení.¹³⁾

Pokud zde Dieter Mersch v explicitní rovině popisuje konkrétní materiální událost, tak v rovině implicitní nastiňuje princip mediálního myšlení: „Nejde tu o ukazování určité scény, nýbrž o ukazová-

12) Tamtéž, 347.

13) Tamtéž, 354.

ní média samého. Předvádí se tím jeho medialita.¹⁴⁾ Máme-li se v médiu setkat s médiem, nutně musíme naši pozornost zaměřit na přítomnost; na čisté dění — událostní charakter — toho, co právě zde probíhá. V tomto aktu se nutně odkláníme od významů, které této události připisujeme, vztahujeme se ke způsobu, jakým se materiál či sledovaná hmota před našima očima tzv. děje, odvíjí, čím a jak působí na naše smysly.

Zajímá-li se Dieter Mersch o přítomnost přítomnosti, tak bere v potaz ústřední komplikaci, kterou v možnosti myslet a zakoušet přítomnost odhalil Jacques Derrida. „Přítomnost se nám může prezentovat jediné jako medializovaná, tzn. jako již přepsaná, že tedy přítomnost je již protknutá původní nepřítomností.“¹⁵⁾ Máme-li myslet přítomnost, musíme ji myslet v souvislosti s její nepřítomností, také tímto způsobem bychom mohli vyložit Derridův fundamentální pojem diference.¹⁶⁾ Právě na pozadí tohoto aporetického derridovského paradoxu Dieter Mersch popisuje vlastní metodu:

Důsledek se kryje s Derridovou dekonstrukcí, která pracuje s multiplikací přepisů textu, aby umožnila vyvstávání nevědomí, jeho implicitních podřízeností a jejich „postupu“, který vlastně žádným postupem není, dokud se neuskuteční — v Heideggerově terminologii v „brázdě“ a „kresbě“, v Derridově terminologii „stopou“ a „vepisem“ — tentýž manévry: zviditelnění něčeho neviditelného a nezobrazitelného, tzn. strukturality struktury a jejího udávání prostřednictvím oněch proměn a posunů, které zakouší svým výkonem, svou performativitou. [...] Mediálnost se ukazuje jako ona neurčitost, kterou lze zpřístupnit jediné neustále novými náčrtky a jejíž znamení se rodí především v performancích, jež jdou napříč, resp. v přerušeních, která přicházejí ze strany, zasahují do struktur a odhalují skoky a rozpory, aby se tak dostaly k paradoxu mediálna, k jeho zmizení ve zjevování.¹⁷⁾

Byla-li v tomto textu zmíněna Merschova výzva prostřednictvím anamorfózy negovat obraz, tak pouze právě skrze tento dekonstruktivní postup lze nahlédnout medialitu média, jeho sebereflexivitu, jeho ukazování, jež jsou přítomné a nepřítomné zároveň. Dosáhnout jejich „čistého“ zpřítomnění tak lze jediné skrze jejich narušení; v kontextu audiovizuální produkce tato narušení, jak již bylo uvedeno, představují různé sebereflexivní praktiky analogového nebo digitálního filmového materiálu, případně zvukové stopy. Jedná se o tzv. pohled ze strany — Merschovým slovníkem boční pohled — skrze nějž můžeme nahlédnout difference, prostřednictvím nichž se obraz artikuluje a ukazuje. V souvislosti s tímto postupem Mersch odkazuje rovněž k Rolandu Barthesovi:

Jde o četné odchylky a opakování, jež začíná neustále znovu a odhaluje mechanismy organizace textu, mohli bychom říci: jeho medialitu. Jde o četbu, která se rozchází s běžnými dimenzemi čtení a otevírá text tomu, co působí pod ním, co však nelze spolu-číst.¹⁸⁾

14) Tamtéž.

15) Tamtéž.

16) Jacques Derrida, *Marges de la philosophie* (Paris: Les editions de minut, 1972), 1–31.

17) Mersch, „Tertium datur“, 342.

18) Tamtéž, 352.

Je-li cílem *Epistemologie estetična* prokázání, že prostor umění je prostorem poznání, jaké žádné jiné disciplíny — jako filozofie a věda — nemohou přinést, je nutné se ptát: poznání jakého druhu vůbec umělecká díla nabízí? Mersch říká:

Specifičnost estetického myšlení charakterizujeme jako reflexivní myšlení a zvláštnost jeho *epistémé* jako reflexivní vědění. Na zlomech, známkách difference, tam, kde do sebe nepředvídatelně naráží materiality, kde vzniká napětí anebo kde písmo vbíhá do bílé plochy, kde tón začíná plnit svou látkou prostor, všude tam se vnímání přivrací k sobě, registruje sebe sama a vyjevuje svou mediálnost (103).

Když se filozofové a teoretici pokoušeli popisovat, jak se chovají materiály, či způsob, jakým probíhá mediace samotná, velmi často sledované procesy redukovali na logos: na to, co je vůbec možné vyjádřit prostřednictvím jazyka a významu. Merschova teorie tento problém neutralizuje tím, že materiály a jejich události sleduje tam, kde samy reagují, kde samy pracují, kde vyjevují svou vlastní podstatu, kde jsou událostí více než významem. Kniha *Epistemologie estetična*, případně esej „*Tertium datur*“, zájemce o myšlení média navádějí do pozic, ze kterých lze to, co se povětšinou skrývá, pozorovat přímo při aktech mediality samotné. Dieter Mersch tak ukazuje, jak vnímat přítomnost, která např. Jacquesu Derridovi zůstala odepřena: v pohybu, jenž se rozevírá mezi trhlinami přítomnosti a ne-přítomnosti. Přítomnost nikdy není přítomná sama o sobě, lze ji pouze vyvolat v neodlučitelném svazku s nepřítomností. Obě časové vrstvy jsou totiž vzájemně kontaminované. Toto spojení pak lze zahlédnout, když se podíváme mezi artikulaci artikulovaného, mezi spáry jednoty. Právě k této perspektivě — vstříc medialitě média — nás může vést boční pohled Dietera Mersche.

Důležitým bodem Merschova programu jiného — mediálního — myšlení je vztah singulárního k univerzálnímu, jedinečného k obecnému. Dle Dietera Mersche jednotlivé akty mediálního myšlení neuvěřejí komplexní systém, v jehož rámci by singulární události byly jedna vůči druhé určitým způsobem podmíněné. Tyto události — jednotlivé akty dílčích poznání, jež Mersch označuje jako singulární paradigmaty — se „k sobě navzájem mají jako svědkové, kteří vyjevují určité neopakovatelné vědění. Každé opakování by pak již znamenalo pouze jeho znehodnocení, jeho zánik...“ (104). Událost každého díla přináší zcela specifická „fakta“, ale způsob získávání těchto fakt je univerzální: dochází k němu výhradně při sebe-ukázání, sebe-reflexivní události materiálu média. Při pozorování aktů estetického myšlení jsme tak svědky toho, jak materiály myslí: skrze odhalení jejich materiálních vlastností. V této souvislosti se pak Mersch vrací k následujícímu Derridovu citátu: „Umělec je ten, kdo se stává umělcem jen tam, kde se mu chvěje ruka, tj. v zásadě neví, co se mu děje, kde to, co se stane, mu diktuje někdo jiný“ (104). Důvod, proč Mersch cituje Derridu právě takto, je následující: každý akt estetického myšlení — každá materiální událost — nás konfrontuje s něčím překvapivým a nepravděpodobným. Tyto „náhody“ pak nelze vyjádřit prostřednictvím logu, tedy prostřednictvím jazyka, protože jazyk samotný se snaží události tohoto typu — události nahodilosti, nepravděpodobnosti, prchavosti — redukovat na stabilní a opakovatelné znaky.

Benjamin Slavík

Financování

Tento výstup vznikl v rámci zastřešujícího projektu Specifického vysokoškolského výzkumu 2020 260552 řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.

The work was supported by the grant SVV 2020 260552 realized at the Charles University, Faculty of Arts.

Bibliografie

Attridge, Derek. „This Strange Institution Called Literature': An Interview with Jacques Derrida“, in *Acts of Literature*, Jacques Derrida, ed. Derek Attridge (New York: Routledge, 1992), 33–75.

Derrida, Jacques. *Marges de la philosophie* (Paris: Les editions de minut, 1972).

Mersch, Dieter. „Performativní reflexe: Rozhovor s Dieterem Merschem“, in *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, eds. Kateřina Svatoňová – Kateřina Krtilová (Praha: Academia, 2016), 301–315.

Mersch, Dieter. „Tertium datur: Úvod do negativní mediální teorie“, in *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, eds. Kateřina Svatoňová – Kateřina Krtilová (Praha: Academia, 2016), 336–355.

Petříček, Miroslav. „Diskurz, fikce, médium, écriture“, in *Za obrysy média: Literatura a medialita*, eds. Tomáš Chudý – Richard Muller (Praha: Nakladatelství Karolinum, 2020), 137–156.