

Foucaultovo umění vidět

John Rajchman

Foucault's Art of Seeing

Abstract

Art of seeing, John Rajchman argues in his essay, was in the center of Michel Foucault's critical attention as well as practice. Foucault himself was a visual thinker and writer. More importantly, however, the ways in which historically changing vision determines not only what is seen, but what can be seen, are one of his major concerns. Rupture with self-evidences is then the first step one must take to make the invisible – yet not hidden – power visible. The invisibility of power, seen as the invisible light that makes other things visible, is what makes it tolerable. Knowledge and the practice of knowing themselves are constructed by the technology of the visual, such as the different types of spaces that bring about specific visibility. In Foucault's histories, the prison or the clinic are such spaces that have visualized criminality, sexuality or madness in particular manner. However, problematization of these things needs to go beyond new ways of looking at them and has to question their entire field of vision. This implies that Foucauldian ethics is less concerned with what we do about things themselves, instead, it rather asks how we see them in the first place and how can they be seen differently. It thus requires not to look within us, on the contrary, we should look out, from outside of ourselves.

Keywords: Foucault; visual; seeing; power; space; ethics

* Kontakt na autora: John Rajchman, The Department of Art History and Archeology, Columbia University, 913 Schermerhorn Hall, New York, NY 10027-6902, USA (jr790@columbia.edu).

Gilles Deleuze ve své knize *Foucault* říká o Michelu Foucaultovi, že byl velkým vidoucím, *voyant*. Tvrdí, že Foucaultovo vidění a jeho pojetí vidění jsou neustálou a ústřední součástí nejen jeho dějin, ale rovněž myšlení. Říká, že ti, kdo tuto část jeho myšlení nevezmou v potaz, ho „překrucují“ do té míry, že se stává srovnatelným s analytickou filosofií, „s níž však má jen velmi málo společného“.¹

Deleuze přisuzuje vizuální části Foucaultova myšlení mnohé. Teritorium viditelného zahrnuje vědění, umění, etiku a politiku, což poukazuje na to, proč se Foucault nepotřeboval zabývat problémy týkajícími se „vztahů mezi vědou a literaturou nebo mezi imaginací a vědeckostí či mezi věděným a žitým“.² Viditelné je také nejdůležitější ve způsobu, jakým se Foucaultovo myšlení vyvíjelo. Je jeho další součástí, kterou společně s „diskursem“ Deleuze chápe jako Foucaultovo „novokantovství“, tedy propojené s tématem „transcendentální obrazotvornosti“ u Kanta a s pokusy na straně Merleau-Pontyho a Heideggera jít za intencionalitu k „otevírání“ Bytí. Deleuze však na Foucaulta aplikuje také kategorie dánského sémiologa Louise Hjelmsleva, které použil ve své práci o filmu. Říká, že Foucault byl obrovským „audiovizuálním“ myslitelem, který měl „neobyčejně blízko k současnému filmu“.³

Myslím si, že Deleuze je prvním, kdo tuto stránku Foucaultova myšlení „viděl“ a ukázal její obecnou důležitost v jeho díle.⁴ Nebudu zde

¹ Gilles DELEUZE, *Foucault*. Praha: Herrmann & synové 1996, s. 75. V Deleuzově čtení filosofů lze vystopovat originální pohled na „vidění“. Tak kupříkladu v 60. letech pro něj byl Spinoza, filosof a brusič optických čoček, *vivant-voyant*. Spinoza řekl, že geometrické demonstrace jeho *Etiky* jsou jako „oči duše“; Deleuze tuto vitální optickou metodu vidí jako cosi, co napravuje smutné vášně, které boří život, jako způsob broušení skla pro inspirované svobodné vidění. Pozdní Deleuzovo dílo se věnuje Leibnizovi a baroku.

² *Ibid*, s. 76.

³ *Ibid*, s. 96.

⁴ V eseji nazvaném „In the Empire of the Gaze: Foucault and the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought“ (in David Cousins HAY (ed.), *Foucault: A Critical Reader*. London: Basil Blackwell 1986), Martin Jay předkládá užitečný seznam některých míst, kde Foucault rozebírá záležitosti viditelného. Ale

sledovat všechny spletité cesty, které Deleuze ve své analýze slučuje. Pokusím se ukázat jinými slovy, co si myslím, že měl Deleuze na mysli. Začnu Foucaultovým uměním zobrazení dějin.

Dějinné obrazy

Foucault byl neobyčejně *vizuálním* historikem. Jeho dějiny jsou naplněné živými obrazy, které se vrývají do mysli. Vizualizace událostí neboli zobrazení dějin je bezpochyby uměním, které samotné má své dějiny. Události nebyly vždy nahlíženy stejným způsobem či popisovány stejně. Jedním z příkladů může být Michelet. Stejně tak celý aspekt „nových dějin“, s nimiž Foucault spojuje své dílo v úvodu do *Archeologie* a v nichž se pokusil „transformovat dokumenty v monumenty“ – noví historici byli zaujati „prostorem“, v němž lidé žili, a rekonstrukcí *tableaux de moeurs* – což je užitečná záležitost při vytváření „dobových filmů“.⁵ Ale Foucaultovy

nejsem přesvědčen, že uspěl v pochopení toho, co je v tomto pojednání obsaženo. Jeho základní myšlenkou je, že Foucault, jako mnozí jeho krajané, byl „proti vidění“. Přesto není jasné, co tím mohl mít na mysli. Říci, že panoptický dozor je „schématem“ formy moci nebo že přispívá k samozřejmosti této formy moci, a tím ji činí přijatelnou, není proti vidění ani nečiní vidění ústřední záležitostí („okulo-centrismem“). Jay začíná hypotézou, že spousta francouzských myslitelů byla sjednocena pod jakýmsi spiknutím, které mělo „zostuzovat“ vidění a že podél Rýna, v německé sociologii, nacházíme mnohem „optimističtější“ pohled. Jestliže se v této formulaci „vizuální“ nahradí „racionálním“, lze zde nalézt důvěrně známý model vyloučení současného francouzského myšlení, které Apel vykládá ještě ostřeji než Habermas. Aby se Jay skutečně k této polemice mohl připojit, musel by ukázat, že příslušní francouzští myslitelé identifikovali vizuální s racionálním nebo byli v opozici k jednomu kvůli protikladu druhého. Myslím si, že by to značně urovnalo obtíže či nesrovnalosti v původním napadání iracionalismu. A tím, že zde neuspěl, dluží Jay výklad toho, co chápe jako „viditelné“ a co by mělo být tím, co viditelné „zostuzuje“, či je proti tomu. Habermasovým pohledem se zabývám v eseji „Habermas's Complaint.“ *New German Critique*, 1988, č. 45, s. 163–191.

⁵ Mohlo by být zajímavé prozkoumat, jakým způsobem vlastně historici *Annales* přispěli k dobovým filmům. V „Anti-Rétro“ (*Cahiers du Cinéma*, červenec 1974), Foucault rozebírá takové filmy, jakými jsou *Lacombe Lucien* a *The Night Porter* ve vztahu k „retro-stylu“ v odívání a výzdobě domovů. Jeho analýza návratu k dřívějším stylům není ani „simulací“ nebo prázdnou recyklací, ani anamnézou.

obrazy jsou více než jen takovými *tably*. Jsou skládačkami, které volají po analýze. Vytvářejí součást filosofického cvičení, v němž hraje roli vidění.

Častým nástrojem Foucaultova psaní jsou „před-a-po“ obrazy. Ukáže vám obraz z určitého období a poté další z jiného období. Tímto se otázka, jak se přešlo z jednoho systému myšlení do jiného, stává viditelnou. Tento nástroj se objevuje skrz celé dílo, ale nápadný je zejména ve dvou „počátečních“ knihách – o zrodu vězení a zrodu kliniky.

V knize *Dohlížet a trestat* poukazuje na obraz mučivé popravy *Damiense*, kralovraha, a poté na časový rozvrh sledovaných činností. Ve *Zrození kliniky* ukazuje Pommeovu léčebnou koupel hysterika, při které je „lčena“ „teplota“ nervového systému. Pak si všimá Bayleho důkladné prohlídky mozkových lézí, té „rozplizle vypadající kaše“.

V obou případech máme obrazy nejen toho, jak věci vypadaly, ale také toho, jak byly *zviditelňovány*, jak byly *podávány*, aby mohly být viděny, jak byly „ukazovány“ vědění a moci – dva způsoby, jakými se věci stávaly *nahlédnutelnými*. V případě vězení jde o otázku dvou typů zviditelňování zločinů v těle – skrz „podívanou“ a skrz „dohled“. V případě kliniky jde o otázku dvou způsobů organizace „prostoru, v němž se setkávají těla a oči“. U Baylea oko získává na hloubce a tělo na objemu; při zkoumání mozku nahlíží do hlubin jednotlivého těla, v němž je lokalizována nemoc. Pomme ještě stále hledal obecnější „portrét“ nemoci, který by umožnil klasifikaci horečných stavů.

V obou případech dává Foucault do souvislosti techniky, jimiž byly věci viditelné, v rámci širší koncepce vidění určité doby. Což se stává jedním z témat u Deleuze – nazve jej *visibilités*. Máme dějiny nejen toho, co bylo viděno, ale také toho, co mohlo být viděno, co bylo *nahlédnutelné* či viditelné. „Vizualizace“, schéma, skrz které jsou věci vydány pohledu, náleží k „pozitivitě“ vědění a moci své doby a místa.

Máme zde však ještě druhý rys Foucaultových „před-a-po“ obrazů: kde navrhuje filosofické cvičení ve vidění. Proto nás na konci analýzy cesty od „před“ k „poté“ vede k „vidění“ vyličených událostí v novém světle

nebo jiným způsobem – ve světle jejich spodních, nespátrěných koncepcí. Po přečtení díla *Dohlížet a trestat* je pak velmi těžké „nevidět“ konstrukci kruhovitěho vězení v novém světle, je obtížné nebýt překvapen, že se „vězení podobá továrnám, školám, kasárnám, nemocnicím, když se všechny podobají vězení“.⁶ Toto je hledisko Foucaultova dějinného zobrazení, které Deleuze nazývá *évidences*. Foucault byl vidoucím právě způsobem, jakým jsou „vidění“ a „evidence“ spojené v jeho dějinách a v jeho myšlení.

Viditelnost

Foucault nachází v tom, co nazývá „klasickým věkem“, celou škálu způsobů vidění a toho, jak se věci zviditelňují, což bylo nemyslitelné v předcházejícím období, v němž bylo při dešifrování „podobnosti“ oko spojeno s uchem: v klasifikačních tabulkách forem vědění, v převaze shody s vjemovou evidencí, v pojetí šílenství jako „oslepeného rozumu“, v pojetí malířství, v utopické literatuře otevřené společnosti, v přírodních historiích stejně jako ve způsobech „ukazování“ šílených lidí, které se v mnohém liší od „lodí bláznů“. Foucault se pokusil vytvořit důkladné pojmové uspořádání, které tyto způsoby vidění spojilo do formy „viditelnosti“, která byla odlišná od jiných.

Foucaultův předpoklad byl takový, že existuje „pozitivní nevědomí“ vidění, které určuje nikoli to, co je viděno, ale to, co *může* být viděno. Předpokládal, že ne všechny způsoby vidění nebo zviditelňování jsou možné najednou. Určitá doba umožňuje vidět jen některé věci, a nikoli jiné. Určité věci „osvětluje“ a jiné tím vrhá do stínu. V tom, co můžeme vidět, je mnohem více pravidelnosti, mnohem více *donucení* než předpokládáme. Vidět vždy znamená myslet, neboť to, co je nahlédnutelné, je součástí toho, co „strukturuje myšlení předem“. A naopak myslet znamená vždy vidět.

⁶ Michel FOUCAULT, *Dohlížet a trestat*. Praha: Dauphin 2000, s. 315.

To, co činí viditelné dostupným, nelze samotné vidět. Jde o anonymní tělo praktik, které je rozptýlené na různých místech. Jak Deleuze říká, „[visibilités] tedy nejsou ani akty vidoucího subjektu, ani danostmi vizuálního smyslu“.⁷ V *Archeologii věděni* Foucault pojednává o „výpovědních modalitách“ jako o vlastnostech diskursu. Ale ve svých dějinách také pojednává o „modalitách vidění“ jako o vlastnostech vizuální inteligence: kdo vidí co nebo koho a kde jsou integrálními znaky vizuálního myšlení určitého období. Nejde tedy o nezávislý fakt o jeho kontextu. Takovéto vizuální myšlení je zakořeněno v určitém druhu „materiální existence“ – v prostorech, v nichž je vykonáváno (jako například v nemocnicích, vězeních, muzeích nebo domácnostech), a v technikách, skrze které jsou obrazy reprodukovány a skrze které kolují (například v tisku, na tržištích atd.).

V určitém smyslu jde o „subjekt“, který je dán ve formách „viditelného“. Foucault zjistil, že stejné uspořádání, které určité období připisuje vnitřním či psychologickým procesům, se opět vynořuje v procesech vnějších, „veřejných“, jako například při vytváření map či ilustrací odborných děl. Tak je v klasické době schéma renesančních podobností chápáno jako zdroj omylu, jež má být objasněn patřičným pozorováním. Zrodem kliniky je tedy „vizionářský prostor“, v němž se o nemocech mluvilo, vložen do hlavy pacienta. Vizualizace náleží k důležitým internalizujícím a psychologizujícím praktikám, které Foucault spojuje s modernitou. Freudova myšlenka snění jako způsobu, jak sobě samému ukázat své nejniternější touhy, je tedy v protikladu k Artemidórově pojetí, v němž jsou sny způsobem, jak činit osud člověka viditelným v hierarchické společnosti.⁸

⁷ DELEUZE, *Foucault*, s. 86.

⁸ Dávám do protikladu Freudův pohled na sny s Artemidórovým, jak o tom pojednává Foucault v *Péči o sebe* (John RAJCHMAN „Ethics after Foucault.“ *Socialtext*, zima 1985. Ve svém prvotním úvodu k překladu Binswangerova díla *Dream and Existence* (in *Review of Existential Psychology and Psychiatry*, roč. XIX, 1984–1985, č. 1). Foucault namítá Freudovi, že redukuje sny na záznamy o snech. Ale v pozdějším díle chápe viditelnost snění historicky než spíše existenciálně.

Vizuální myšlení doby tak mělo pozitivní organizaci. Ale taková organizace nespočívá v tom, že cosi drží v tajnosti. Foucault si postupně uvědomil, že „klasický“ způsob zviditelňování šílenství nebyl založen v potlačení nebo zatažení skutečného způsobu, jakým je šílenství vidět. Konceptuální schéma, které určuje to, co lze vidět, je ve fázi *Archeologie* „neviditelné, nikoli však skryté“. Viditelnost doby se může zdát neviditelnou, ale nikoli jako cosi skrytého či drženého stranou. Neviditelné je pouze světlo, které osvětluje věci nebo je zviditelňuje.

Zkrátka viditelnost je záležitost pozitivního, materiálního, anonymního těla praxe. Její existence ukazuje, že jsme mnohem méně svobodní v tom, co vidíme, než v tom, co si myslíme, neboť nevidíme omezení myšlenek v tom, co můžeme vidět. Ale také to ukazuje, že jsme mnohem *více* svobodní, než si myslíme, neboť prvek viditelnosti je také cosi, co otevírá vidění dějinné změně či transformaci.⁹ To je problém *évidence*.

⁹ Viz poznámky k *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*. Amherst: University of Massachusetts Press 1988, s. 14): „To, proti čemu se zde stavím, je skutečnost, že mezi sociálními dějinami a dějinami myšlení je trhlinka. Sociální historici mají popisovat, jak lidé jednájí bez myšlení, a historici myšlení mají popisovat, jak lidé myslí bez jednájí. Každý však jedná i myslí. A způsob, jakým lidé jednájí či reagují je propojen se způsobem myšlení, a to je bezpochyby myšlení spojené s tradicí.“

Myšlenka *visibilités* se týká toho, jak lidé jednájí a reagují, když vidí, že je něco umožněno určitým způsobem myšlení vztaženým k tradici. V tomto světle lze chápat projekt, který Foucault ohlásil na posledních stránkách *Archeologie vědění*, aby byla malba studována jako „diskursivní praxe“ spíše než nahlížena jako „čistá vize, která pak musela být přepsána do materiality prostoru“, nebo „nahé gesto“, či „vždy jako způsob mluvení.“ (Michel FOUCAULT, *Archeologie vědění*, s. 289–290). Obraz byl „prostoupen pozitivitou“, samozřejmý charakter „viditelnosti“ byl odvozen od materiality zakořeněné v myšlení. Zdálo se, že myšlení činilo určitý druh viditelnosti přirozeným či nezbytným pro obraz. Zkoumat takovouto „pozitivitu“ pak sestávalo z tázání, jak taková pojetí, podle kterých mohl být obraz viděn, byla spojena, kde a jakým prostřednictvím, kým a tak dále. Skrze jaké „systémy myšlení“ byly „objekty“ malby, třídy věcí, které mohly být malovány, určovány? A jak bylo toto vymezení spojeno s prostory, v nichž mohly být viděny (kostely či zámky, galerie či muzea), a s těmi, v nichž byly vytvářeny (atelier, akademie atd.), tedy s právními a ekonomickými pravidly, která ovládala jejich vlastnictví a oběh? Jakým způsobem byl modus „bytí malířem“ chápán? Jak se technologické

Evidence

Slovo *évidence* jak v angličtině, tak ve francouzštině pochází ze slova *videre*, vidět. V průběhu dějin získalo významy jako důkaz, svědectví a jasnost či neklamnost mysli. Ian Hacking zkoumal jednu změnu pojmu *evidence* v dějinách „vynoření se pravděpodobnosti“. ¹⁰ Tu, jež umožnila Huma.

Ve francouzštině máme jeden význam slova *évidence*, který je příznačný pro Foucaultův vizuální styl – do angličtiny se překládá jako „self-evidence“ (samozřejmost): tedy to, co se bere jako samozřejmost či je přijímáno bez pochybností. Foucault tento pojem *evidence* představuje ve svém novém zobrazení dějin.

V rozpravě s historiky Foucault vysvětluje, že jeho způsob vidění zrodu vězení byl pokusem vidět „události“ za samozřejmými entitami a kontinuitami, a tak „zudálostnit“ dějiny. Člověk začíná pomocí *rupture d'évidence*, odtržení od samozřejmosti, „od takových *évidences*, na kterých spočívá naše vědění, dohody, praxe“. ¹¹ A pak se táže, jak takové „*évidences*“ vznikly a jak získaly formu. Tam, kde je samozřejmost, se člověk pokouší odkrýt singulární formaci neviděné události.

Evidence je v tomto smyslu použita v obou knihách zrození. Ve *Zrození kliniky* Foucault říká, že „přesné vrstvení ‚těla‘ nemoci a těla nemoc-

inovace staly součástí racionality či srozumitelnosti „technik“ otevřených malířství? Jak se „materialita“ obrazu stala více než „kontextem“, v němž byl obraz viděn či vytvořen, součástí způsobu, jakým byl chápán (když kupříkladu Foucault říká, že Manet byl prvním muzejním malířem)? A jakými způsoby je toto utvoření konceptuálního prostoru obrazu spojeno s jinými či propojenými poli v myšlení doby? Potom by zkoumání „událostí viditelného“ v dějinách malby předpokládalo, že lidé mají mnohem méně svobody v malbě než v myšlení, že v praktikách malby je mnohem více konceptuálních „pravidelností“, než si lze představit. Ale vzhledem k tomu, že tyto pravidelnosti jsou také tím, co otevírá malbu změně a transformaci, lidé mají v malbě mnohem více svobody, než si představují.

¹⁰ Ian HACKING, *The Emergence of Probability*. Cambridge: Cambridge University Press 1975.

¹¹ Michelle PERROT, *L'impossible prison*. Paris: Seuil 1980, s. 44.

ného člověka [...] je *samozřejmé* jen nám¹². A v *Dohlížet a trestat* odkazuje k „samozřejmosti“ (*le caractère d'évidence*) „vězení, od které se tak těžko odvracíme“.¹³ Ve formě vězeňství existuje jak právní, tak ekonomická samozřejmost. Společně vysvětlují, proč i přes skutečnost, že vězení nedělá to, co mělo dělat, „není ‚vidět‘ nic, co by jej nahradilo“.¹⁴

„Vidění“ je v tomto smyslu součástí jednání. Nemůžeme vidět, co máme dělat, protože jsme „vězni“ samozřejmosti jednoho způsobu vidění toho, co máme dělat. Přidáváme svůj díl k praktikám, na kterých se účastníme a které pro nás činí tento způsob vidění samozřejmým – jedná se o účast či přijetí, které můžeme odmítnout. Pak je tedy u Foucaulta *évidence* ve vztahu k *přijatelnosti* praxe. Představuje součást toho, co činí „strategii moci“ *tolerovatelnou* i přes její obtíže. Tudíž nahlížení událostí, skrze které se věci stávají důvěrně samozřejmé, umožňuje vidět, jakými způsoby mohou být *netolerovatelné* či *nepřijatelné*. Jde o pokus vidět, jak bychom mohli *jednat* v případě, kdy ještě nelze nahlédnout do toho, co děláme. Zkrátka máme tu „kritické“ umění, a právě při jeho praktikování byl Foucault podle Deleuze vidoucím neboli *voyant*.

Pro Deleuze není v zásadě vidoucím – ani v první instanci – někdo, kdo dokáže vylíčit budoucí události. Ani není nutně jakýmsi „vizionářem“ či „utopistou“, který nazírá budoucí rozložení tak, že vše, co by mělo být, bude nakonec všemu otevřené.¹⁵ „Vidoucí“, říká Deleuze, „je někdo, kdo

¹² Michel FOUCAULT, *The Birth of the Clinic*. New York: Vintage Books, 1975, s. 3

¹³ FOUCAULT, *Dohlížet a trestat*, s. 320.

¹⁴ *Ibid.*, s. 320. V *Užívání slasti* Foucault také říká: „Chtěl bych se nejprve zastavit u onoho zcela běžného a nedávného pojmu ‚sexuality‘: zaujmout vůči němu odstup, *vyhnout se jeho důvěrně samozřejmosti* (*contourner son évidence familière*) [...] celkově se jednalo o snahu *sledovat*, jak se v moderních západních společnostech ustavila taková ‚zkušenost‘ [...] (*Užívání slasti*. Praha: Herrmann & synové 2003, s. 9–10).

¹⁵ V „Eye of Power“, když odkazuje k dílu Jeana Starobinskiho, Foucault stručně naráží na rousseauovský sen o otevřené společnosti (in *Power/Knowledge*. New York: Pantheon 1980, s. 152–153).

vidí něco, co není viděno¹⁶. Foucaultovo umění vidět je uměním odkrývání neviděných *évidences*, které pro nás činí věci, které v podstatě děláme, přijatelnými či tolerovatelnými.

Deleuze nachází tento druh vidění v práci, kterou Foucault dělal pro Skupinu pro informaci o vězeních, jejímž byl Deleuze členem. Byl zde zpřístupněn jakýsi „veřejný prostor“ diskuse s vězni. V takovémto prostoru Foucault „viděl cosi, co v té době nikdo jiný neviděl“. Tento akt vidění vyžadoval *rupture d'évidence*: trhlinu mezi samozřejmostí ekonomické a právní koncepce vězení a tím, co se ve skutečnosti dělo. V této trhlíně bylo možné spatřit na praktikách cosi netolerovatelného, což otevřelo otázku po dějinné analýze: analýze, která spustila nové způsoby vidění a myšlení, nejen o francouzských trestních institucích, ale také o strategickém uspořádání moci v moderních společnostech, jejím vztahu k formám vědění a způsobům žití. Foucaultovo vidění spočívalo v tomto kritickém otevření myšlení. Deleuze říká:

Viděl věci a podobně jako všichni ostatní, kteří vědí, jak něco vidět a jak to vidět do hloubky, shledával viděné netolerovatelným. Myslet pro něj znamenalo reagovat na netolerovatelné, na viděné netolerovatelné. A netolerovatelné nebylo nikdy viditelné, bylo čímsi více...¹⁷

Jedním významem slova „evidence“ se v průběhu dějin stalo „očité svědectví“ aktuálních událostí, které se liší od „oka“, jež nadcházející události čte. Foucaultova myšlenka evidentních událostí má co do činění s okem *historiků*. Ve *fiktivním* vylíčení nachází Foucault podobný záměr, jak zviditelňovat neviditelné prostory vidění. V zobrazení „prostoru“ Mauricem Blanchotem, kde schůzky vycházejí najevo a slova jsou vyměňována, viděl ve fikci pokus nikoli ukázat (*faire voir*) neviditelné, ale ukazovat míru, do

¹⁶ „An Interview with Gilles Deleuze.“ *History of the Present*, jaro 1986, s. 1.

¹⁷ *Ibid.*

kteřé je neviditelnost viditelného neviditelná. Tudiž [fikce] s sebou nese hlubokou spřízněnost s prostorem ...¹⁸

V mnohých rozhovorech Foucault také popisuje své *vlastní* dějiny jako fikci. Neznamená to, že tyto dějiny postrádají validitu, která by je odlišila od fikce. Spíše s fikcí sdílejí *záměr*: záměr nikoli vysvětlovat nebo ukazovat, jak jsou naše způsoby vidění a jednání dějinně podmíněné, ale naopak ukazovat, jak věci mohou být jinak, mimo naši důvěrnou samozřejmost. To je důvodem, proč dějiny „samozřejmostí“, způsobu, jakým jsou věci viděny, zahrnují „samozřejmostí“ v myšlení historiků. „Vidět“ znamená otevírat dějiny novým doménám a novým otázkám, „dělat dějiny ‚objektivizace‘ událostí, které historici berou jako objektivně dané“.¹⁹ Když Foucault říká, že píše historická díla, která jsou více než jen díla historika,²⁰ je to zčásti kvůli tomuto jinému záměru vidění, který filosof sdílí se spisovatelem.

Vidění je v tomto smyslu v díle Foucaulta jako filosofa a historika důležité jako umění pokusit se vidět, co je v našem vidění nemyšlené, a otevřít to jako zatím neviděné způsoby vidění. Ve Foucaultově psaní se také rozevírá nezvyklé spojení prostoru a pohledu, které se rozpohybovává do mnohých směrů. Nyní bych chtěl poukázat na různé stránky tohoto pojetí, podívat se na vidění ve vědě, vidění v jednání, vidění v myšlení a v žití.

Vidění ve vědě

Foucault nechápal vědě jako jednoduše vystavěné z běžné samozřejmosti vnímání skrze logiku důsledků, indukce či dedukce. Zajímaly ho způsoby, jimiž bylo vidění ve vědě samo pojmově vystavěno. V tomto pojetí

¹⁸ Foucault/Blanchot. New York: Zone Books 1987, s. 24.

¹⁹ FOUCAULT, *Užívání slasti*, s. 9.

²⁰ Richard RORTY, *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press 1979.

savoir vyžaduje a vytváří způsob, jak se *zprostornit*, jakousi „technologii viditelného“. Foucault chtěl opustit to, co lze nazývat moderní filosofickou posedlostí, „pozorování“ ve vědění – součást filosofické „samozřejmosti“, kterou objevil v různých formách jak ve fenomenologii, tak v pozitivismu. Naše filosofické pojetí pozorování náleží do nedávné doby a zabraňuje nám vidět, jak je *ve skutečnosti* vědění „zprostorněno“ či „viděno“. Ve vědě je vidění více, než se ukazuje oku.

„Zrakové metafory“, jak bylo často poznamenáno, zaujímají ústřední místo v našem slovníku vědění: pravda je cosi, co říkáme, že vidíme. Ale tyto metafory nefungovaly vždy stejným způsobem. Foucault si myslel, že změny byly částečně dílem *aktuálních* způsobů, jež si lidé vymysleli, aby „zprostornili“ své vědění, že byly *aktuální* rolí vidění ve vědění. Richard Rorty přezkoumává literaturu, která ukazuje, jak se karteziánské chápání vnímání odlišuje od „hylémorfického“ vidění v myšlení scholastiky; příroda je zrcadlena novým způsobem.²¹ A ve Foucaultově archeologii viditelného je vynoření karteziánského upřednostňování vnímání, tedy myšlenky evidence jako transparence pro mysl, čímsi spíše komplikovanějším.

V „Řádu diskursu“ promlouvá o obecné změně ve vidění, která se objevila v Británii šestnáctého a sedmnáctého století a je zachycena v pravidle „dívej se, spíš než čti, prověřuj, spíš než komentuj“. Zahrnovalo to celé „schéma možných, pozorovatelných, měřitelných, klasifikovatelných objektů“,²² schéma, jež předcházelo aktuálnímu souboru „obsahu“ vědění. Tato změna odpovídá tomu, co Foucault ve *Slovech a věcech* nazývá „reorganizací kultury, ve které jsme neustále chyceni“, kde oko již nedešifruje „prózu světa“, a kde tedy „oko bylo [...] určeno jen a pouze k vidění a ucho jen a pouze k slyšení“.²³ Zde vyvstává doktrína odtržení smyslu, která

²¹ Michel FOUCAULT, „Řád diskursu“ in: *Diskurs, autor, genealogie*. Praha: Svoboda 1994, s. 7–37.

²² Michel FOUCAULT, *Slova a věci*. Brno: Computer Press 2007, s. 43.

²³ FOUCAULT, *Slova a věci*, s. 39. Mělo to být stejné „odloučení oka“, jež je typické pro klasickou převahu pozorování ve vědění, co mělo charakterizovat kla-

je ústřední pro objevení se nové disciplíny „estetiky“ u Lessinga a Diderota.²⁴

Ve vědě vidíme změnu také v tom, jak se „zprostorňuje“ přírodní historie klasické doby. V Linnaeově klasifikaci byly zkoumány rostliny bez mikroskopů z hlediska jejich vizuálního „charakteru“ jako bezbarvé, nevonící „primární kvality“ dvojrozměrného prostoru. Princip klasifikace prvků a jejich uspořádání v prostoru byl založen na určitém druhu „optiky“ rostlinné morfologie, již bylo lze předvést na ilustracích umožněných novými tiskařskými technikami, a jež proto zobrazovaly „reprodukcce“

sickou převahu vnímání v malbě. Tradice *ut pictura poesis* měla být zpochybněna tvrzením, že malba využívá jiné druhy znaků a jinou formu než poesie – měla být předložena pouze samotnému oku, nikoli uchu. Zde se objevilo zkoumání této formy, skrze kterou se malba samotná představuje vnímajícímu oku, jež mělo připustit, aby byla „kritika“ malby odlišena od jejího „komentáře.“ Toto klasické rozlišení mezi kritikou a komentářem nebo mezi formou a obsahem pak mělovést k rozsáhlé rozpravě, v níž Foucault vidí Mallarméa jako změnu. (FOUCAULT, *Slova a věci*, s. 65–67).

²⁴ „Formalismus“ Clementa Greenberga je v tomto smyslu „klasický“. Dokonce cituje Lessinga, když se pokouší najít princip obratu k abstrakci v moderní malbě v procesu, v němž se každé z „klasických“ umění obrací ke specifickým problémům svého „médiu“. To by pak bylo tajemstvím odtržení „formy“, která byla v centru snah avantgardistů o zachování „hodnoty“ umění ve věku křiče a socialistického realismu. Greenberg si myslel, že když tak učinil fyzické médium výsadním objektem vizuálního chápání, objevil tím *podstatu* viditelnosti či zrakovosti vizuálních umění. Historicky byla tato podstata zakoreněná v klasické samozřejmosti malby chápané jako vnímaný objekt – zde se nachází v Greenbergově příspěvku o abstrakci v moderním umění jím prohlašovaný *pozitivismus*. Co se nyní zdá být v Greenbergově koncepci podstaty vizuálního neviditelné, je právě ono známé „oko“ formalistických kritiků, které se naučilo vidět jen formy a způsob, jakým bylo oko přesunuto do malíře či sochaře jako povinnost „očistit“ jeho vizuální chápání tím, že se bude na svůj objekt dívat „čistě“ formálně. To, co oko „vidět“ nemohlo, byla další *koncepce* viditelného založená Duchampem, dadaismem a surrealismem. Zde je možné nahlédnout do díla Rosalindy Kraussové o optickém nevědomí („In the Blink of an Eye“). Thierry de Duve porovnává nezbytnost Greenbergova pojetí avantgardy s „obrazovým nominalismem“ duchampovské avantgardy, kde se otázka toho, jak se viditelné samotné, aby bylo pojmenováno či pochopeno, stává ústředním uměleckým problémem (in *Le nominalism pictural*. Paris: Editions Minuit 1984).

rostlin samotných. Tyto pojmové reorganizace či „zprostornění“ učinily přírodní historii čímsi, co „není nic jiného než pojmenování viditelného“.²⁵ „Přírodní historie“ klasického období, tvrdí Foucault, „nebyla umožněna tím, že se lidé začali dívat lépe a z větší blízkosti“,²⁶ ale když to, co viděli, bylo uspořádáno novým způsobem.

Ve *Zrození kliniky* zaznamenává další změnu ve vidění, která se objevuje ve francouzském lékařství na konci osmnáctého století. Foucault znova usiluje o projednání pohledu, že se „člověk díval lépe a z větší blízkosti“. Disputuje o důležitosti změny v lékařství, ve které se oko přesunulo od neuvěřitelných představ k důkladnému pozorování věcí. To je součástí jeho obecné pře o dichotomii mezi imaginárním a epistemickým či ideologickým a vědeckým v dějinách vědění.²⁷

V podstatě tvrdí, že „vizionářský prostor“, v němž lékaři, fyziologové a pacienti pojednávali o nemoci, byl sám zcela řádnou a koherentní formou „zprostornění“, které se zakládalo na rozpoznání „podoby“ nemoci v těle. A právě ve „zrození kliniky“ byla obsažena změna celé myšlenky toho, co má být „viděno“ lékařem – kde, jakým nástrojem a za pomoci jakých pojmů.

Foucault tvrdí, že změnu nelze vysvětlit „tematickým obsahem“ nebo „logickými modalitami“ či použitím výlučně kvantitativních metod. Mění se „prostor“ nemoci samotné, místo konkrétního těla, kde je nemoc lokalizována, a institucionální „prostor“, v němž se lokalizace objevuje. A navíc tato změna nebyla nevyhnutelná – muselo se čekat celá desetiletí, než k léčení došlo. Změna je vysvětlena až na základě institucionálních faktorů, které se objevily v nových programech francouzské revoluce.

Tímto způsobem se Foucault pokouší ukázat, že na roli pozorování v novém lékařství se podílelo souhrnné „zprostornění“ nemoci, a nikoli nadřazení pozorování, jež se podílelo na nové koncepci nemoci. Procesy

²⁵ FOUCAULT, *Slova a věci*, s. 106.

²⁶ *Ibid.*, s. 106.

²⁷ Viz diskuse o vědění a ideologii v *Archeologii vědění*, s. 275–278.

„zprostornění“ však nejsou stejnou záležitostí jako „teorie závislosti“. Foucault neříká, že lékařství začalo používat nový teoretický slovník, v němž „záznamy pozorování“ byly „zatížené“. Jde spíše o záležitost vybudování „prostoru“, v němž je umožněno nikoli pouhé pozorování, ale také teorie.

V tomto ohledu je možné říci, že zde Foucault rozšiřuje rozlišení, které ve svém zkoumání toho, jak se v sobě navzájem odráží „dějiny teorií“ a „dějiny pojmů“,²⁸ rozvinul Georges Canguilhem. Dějiny *pojmů*, skrze které se nám věci dávají, aby mohly být viděny, jsou oddělené od dějin *teorií*, jichž se týkají. Foucaulta v dějinách obzvláště zajímalo, jak mohly pojmy viditelného zakořenit v institucionálních praxích nebo v tom, čemu říká „terciální zprostornění“. V *Dohlížet a trestat* se tak pouští do vysvětlení, že

jednou ze základních podmínek epistemologického odblokování medicíny na konci 18. století bylo organizování nemocnice jako „zkoušejícího“ aparátu.²⁹

Neboť skrze tento „aparát“ pak „konstruuje nad lidmi viditelnost, na jejímž základě jsou rozdělováni a trestáni.“³⁰

Prostorové „schéma“ formy vědění není pouze odlišné od teorií, které se v něm objevují; často je předchází a umožňuje. Potom jednotlivé způsoby, v nichž nemocnice obecně šílence zviditelňovaly, předchází rozvinutí klasické teorie šílenství a architektonická reorganizace vězení předchází novou teorii zločinu. Vztah mezi teorií a viditelností ve vědění není vázán nebo dán jako kantovská idea „schematismu“ uzamčeného v zákoutích lidské duše. Je spíše záležitostí podmíněného dějinného uspořádání.

²⁸ Ve svém díle *Michel Foucault's Archaeology of Scientific Reason* (Cambridge: Cambridge University Press 1989) Gary Gutting předkládá jasně a detailní vysvětlení Canguilhemova rozdělení mezi dějinami pojmů a dějinami teorií. Jeho kniha je obstojnou korekcí pohledu, že Foucault byl proti objektivitě či racionalitě.

²⁹ FOUCAULT, *Dohlížet a trestat*, s. 263.

³⁰ *Ibid*, s. 262.

Když se Foucault táže po tom, jak byly entity jako „šílenství“, „nemoc“ nebo „zločin“ zviditelněny ve vědění různých období, zaměří se na ucelenější praktiky „zprostornění“, praktiky, jež byly hlouběji zakořeněné ve vnějších procesech než na pouhé zkoumání prostým okem a pomoc teoretického slovníku. Ve své archeologii vidění ve vědění „odkryl“ to, jak bylo pozorování okem na takové praxe zaměřeno, a to takovým způsobem, který jednoduše nepocházel z teorie.

Oživil tak starou filosofickou debatu o vidění a *skutečnosti*. Vyplývá potom z faktu, že když je nemoc „zprostorněna“, není „skutečná“? Vyplývá dále z toho, že když lékař vidí pacienta, nevidí cosi skutečného, ale jenom prelud diskursu své doby? Jedním zdrojem takovýchto otázek je dávná myšlenka, že skutečné je to, co je pozorovatelné.

Ian Hacking se ujme právě této myšlenky, zda abstraktní či teoretické entity jsou nebo nejsou ve filosofii a přírodních vědách skutečné.³¹ Hacking prohlašuje, že právě posedlost „pozorováním“ ve filosofii a přírodních vědách zastřela rozpoznání role složitých pokusných aparátů v tom, co můžeme nazývat „vizualizací“ teoretických entit ve fyzice či genetice. Přírodní věda má také své „mody zprostornění“, celou přírodní „technologie viditelného“ – stejně jako tu lidskou: observatoře, mikroskopy, cyklotrony. A provádění pokusů je zde nejdůležitější.

Pro Hackinga je „pozorování“ zavádějícím dědictvím logického pozitivismu. Ve zřejmé narážce na Foucaulta říká, že fenomenologie i pozitivismus pocházejí ze „změny ve vidění“, která se objevuje okolo roku 1800. Poté byla vytvořena linie mezi tím, co je pozorovatelné a co je skutečné. V Hackingově příkladu se tedy jak fenomenologové, tak pozitivisté shodnou, že masové koule jsou skutečné, zatímco molekuly nikoli.

Hacking zvláště uvádí, že velký zájem pozitivistů o pozorování vedl ke dvěma filosofickým tématům, jež společně zastřela roli pokusů v přírodních vědách: myšlenka sémantického zdvihu Willarda Quinea, myšlenka

³¹ Ian HACKING, *Representing and Intervening*. Cambridge, England: Cambridge University Press 1989.

Normana Hansona o teorii zatíženém pozorování. Společně vedly k omezené představě, že ve fyzikálních vědách je vidění říkáním. V podstatě jsou však verbální „záznamy pozorování“, které prověřují teorie, ve fyzice docela řídké. Mnohem více záleží na konstruování, jež odvozuje či vytváří entity ve značně umělých podmínkách. Vztah mezi experimentálním konstruováním a teorií je složitý a proměnlivý. Je záležitostí dějin, není dán v „logice“ teorie odvozované z percepce. Pro pochopení experimentu je třeba chápat otázku, co činí moderní vědu moderní, neboť linie mezi teorií a experimentem je součástí širších dějin linie mezi technologií a vědou, která pomohla určit samotný smysl, který přisuzujeme „technologii“.

Hacking se obrací pochvalně k Francisu Baconovi, filosofovi experimentu. Baconova myšlenka nikoli pozorování, ale „prerogativních instancí“ nám dává lepší představu než Carnapova, tedy s ohledem na to, jak jsou teoretické entity zviditelňovány. Hacking proto navrhuje nahradit experimentální realismus realismem pozorovacím. Sám je přesvědčen, že pokud je možné rozptýlit elektrony, pak jsou skutečné – právě tak skutečné jako masové koule. Myslí si, že jde o hansonovsko-quineovskou myšlenku, že vidění je mluvení. Ta vyvolala filosofické pochyby o tom, jestli existují nebo neexistují skutečné entity vně vědeckých formulací. Provádění pokusů je nápravou – nabízí lepší způsob chápání smyslu, v němž se o teoretických entitách může říci, že jsou skutečné.

Přesto Foucaultova archeologie „zprostornění“ šílenství nebo nemoci, i když zpochybňuje prostý pozorovací realismus, paralelně nevede k takovému „pragmatickému realismu“, který říká: můžete-li vyléčit pacienta, pak nemoc, kterou jste u něho viděl, je skutečná. Právě naopak, vede k určitému druhu nominalismu – v *Archeologii vědění* Foucault například mluví o „zneprítomnění“ samotných věcí, o nichž v „archeologii“ píše.³²

Naše vědění chápe věci tak, že s nemocí či šílenstvím můžeme „zacházet“ stejně jako s elektrony nebo geny. Ale vidění a jednání spolu ne-

³² FOUCAULT, *Archeologie vědění*, s. 76.

souvisejí stejným způsobem. Konstrukce vidění nemoci či šílenství a to, jak vidění odpovídá institucím a je ve vztahu k ostatním oblastem, nikdy neztrácí kontakt s tím, jak jsou viděny „skutečné“ společenské problémy.

V jednom významu je Foucaultova otázka týkající se toho, jak „vidíme“ psychotiky odlišným *druhem* otázky od té, která se týká našeho zacházení s atomy a geny – dokonce i když by se naše nejlepší *teorie* o psychózách nakonec měla ukázat jako otázka genetiky. Neptá se totiž na to, co dělat s psychózami, jež nám naše vědění dovoluje vidět, nýbrž jestli můžeme či chceme odmítnout „evidence“ tak, jak se naskýtají pohledu v celém rozsahu praxe, a vymyslet další způsoby vidění/zacházení s nimi. Právě k tomuto druhu vzájemných spojení mezi viděním, jednáním a praktickou samozřejmostí se obrací v knize *Dohlížet a trestat*. Rozkresluje zde rozdíl mezi disciplinárními a baconovskými způsoby vidění.

Ústředním tématem je „normalizace“. „Normalita“ jako základní kategorie našeho chování – a dokonce naší identity – se stává „viditelnou“ skrze rozšiřující se síť praktik v 19. století. Jednou ze základních věcí, již naše vědění zviditelňuje, jsou *anomálie* jak osob, tak společností.

Jedním zdrojem je právě lékařství, tedy změna v tom, co znamená být „viděn“ lékařem. Kromě konstatování nedostatku zdraví v celém těle neexistoval jiný nezávislý způsob, jak určit nemoc. „Normalita“ by mohla být definována jako absence patologických symptomů v orgánech. Abnormalita začala být vztahována k úpadku. To vše bylo součástí změny lékařského pohledu: když lékař „viděl“ pacienta, nezačal se ptát na to, „co s vámi je“, ale „kde to bolí“.

Tato nová racionalita normálního však začala být používána i na jiných místech – na příklad v Durkheimově pokusu odlišit „normální“ stavy společnosti od „patologických“ nebo přesně určit „degenerativní“ podíl populace. Umění vidět „abnormalitu“ zapadá do sítě praxe. A právě organizace této sítě byla vcelku odlišná od té, jež nám dovoluje rozptylovat elektrony.

V *Dohlížet a trestat* vstupuje do Foucaultova metodologického slovníku slovo „technologie“. Dohled zahrnuje novou „technologii viditelného“. Líčí zde srovnání s pokusnými přístroji a s Baconem, filosofem experimentu. Jakmile teleskopy, mikroskopy a hranoly pomohly transformovat nikoli pouze to, co fyzika dokázala vidět, ale samotné místo „vidění“ v ní, pak techniky dozoru a pokusu (jakýsi „mikroskop chování“) učinily nejen takové věci, jež byly „abnormální“ či „zločinné“ povahy, viditelnými, nýbrž také pomohly změnit místo viditelného ve věděni a moci. Tyto „pozorovatelné lidské mnohosti“, píše Foucault, zavedly „temné umění světla a vidění“, jež „potají připravovalo nové věděni o člověku“.³³

A přesto tu je základní rozdíl mezi dvěma typy vizuálních technologií nebo místa vizuální „techniky“ ve věděni a moci. „Jiná moc, jiné věděni,“ říká Foucault. Poté odkazuje k Baconovi:

Na prahu klasické doby se Bacon, muž zákona a státník, pokusil vypracovat pro empirické vědy metodologii. Který Velký Pozorovatel vypracuje metodu zkoumání pro vědy o člověku?³⁴

Ale vzápětí dodává:

Ledaže by právě taková věc nebyla možná. Neboť je-li pravda, že se vyšetřování, když se stalo technikou empirických věd, odpoutalo od inkviziční procedur, v níž mělo své historické kořeny, pokud jde o zkoušku, ta zůstala v těsné blízkosti disciplinární moci, jež ji formovala. Je vždy a stále niternou součástí disciplín.³⁵

Baconovo pojetí pokusu může mít kořeny v procedurách inkvizice – dávat přírodu na skřípec, aby tak bylo možné dobýt její tajemství. Ale ona technika byla již dávno předtím uvolněna z určitých problémů, se kterými se inkvizice měla potýkat. V případě disciplíny a jejích technik vidění,

³³ FOUCAULT, *Dohlížet a trestat*, s. 245.

³⁴ *Ibid.*, s. 313.

³⁵ *Ibid.*, s. 313.

jejího „umění světla a viditelného“, naopak vidíme proces, skrze který se zmnožovaly a komplikovaly souvislosti s problémy, kterými se měla zabývat. Rozprostřely se v řadě institucí, kde si udržely racionalitu „technické matrice“.

Obtíže, jež vznikly se zavedením „těžké“ techniky, jako je například parní motor, elektrárna nebo televize, vyvolaly „problematizaci“ nikoli v „evidenci“ vidění páry, elektřiny nebo elektronů. Naopak, což Foucault shledal důležitým v protestu proti psychiatrii či ve vězeňských revoltách, byla to záležitost toho, jak byla zpochybňována samotná „technická matrice“ disciplín, jež učinily šílence nebo zločince viditelnými, a jak protesty odkryly samotnou „evidenci“, skrze niž jsou tyto praxe přijímány.

„Filosofický“ problém „vidění elektronů“ tedy není tématem důležité otázky, co s nimi *dělat*, zda válku či energii. Problém „vidění psychóz“ je zahrnut ve zpochybňování toho, co bychom s *nimi* měli dělat. Vidění a jednání jsou ve vztahu různými způsoby. Jiné vědění, jiná moc. Proto je možné, aby byl filosofický postoj k jednomu postojem realistickým a k druhému nominalistickým. Realisté pokusů a nominalisté disciplín se mohou shodnout, že vidění je ve vědění spletitější záležitostí, než když je vyvozované z vnímání. Neboť rozdíl spočívá ve způsobu, jakým je vědění „zviditelňováno“ či „zprostorňováno“.

Prostory vytvořené viditelnosti

„Prostor“ je ve Foucaultových dějinách a v jeho myšlení ustavičným tématem. Jak již bylo naznačeno, hraje význačnou roli v jeho práci o lékařství, poté se toto téma objevuje v různém pojetí a je zobecněno v práci o trestních praktikách. „Prostory“, které nazýváme „teritorii“ států se taktéž staly ústředním tématem v jeho práci o „policejní vědě“, jež pomohla zavést nový druh správní racionality a „geo-politické“ orientace a organizace války a diplomacie.

V dějinné práci o prostoru zaujala Foucaulta díla takových sociálních historiků, jakými jsou Bloch, Braudel a Ariès. Myslél si, že by jejich práce mohla sloužit jako náprava jedné tendence ve filosofii času u Bergsona, Heideggera a Sartra – tendence dávat „prostor“ na stranu „prakticky-inertního“, zatímco čas je ponechán velkým otázkám plánování a dějin.³⁶

Značná část Foucaultova pojednání o „prostoru“ je věnována problému *viditelnosti* – jak byly prostory navrženy, aby věci zviditelňovaly, a zviditelňovaly je také konkrétním způsobem. Ve svých dějinách viditelného nemyšleného hraje prostor klíčovou roli.

Během rozhovoru věnovanému prostoru Foucault říká:

Myslím si, že je poněkud svévolné pokoušet se oddělovat účinné praktikování svobody lidmi, praxi společenských vztahů a prostorové distribuce, v nichž se lidé sami nacházejí. Když se budou oddělovat, nebude možné jim porozumět. Každý z nich lze chápat pouze skrze ostatní.³⁷

„Prostorové distribuce, v nichž se [lidé] sami nacházejí“ – stanovují znovu se vynořující topos ve Foucaultově díle: nemocnice, chudobince, muzea, veřejné lázně, školy, domovy, blázince a všechny prostory, v nichž můžeme znovu ustavit racionalitu propracované výstavby toho, co lze vidět. Jsou to prostory vytvořené viditelnosti.

Jsme obklopeni prostory, které napomáhají vytvářet evidence způsobů, jakými vidíme sebe samotné a sebe navzájem. Kde „přebýváme“, jak jsme zabydleni; pomáhá tímto způsobem určit, kdo a co si myslíme, že jsme – a tedy zahrnuje naši svobodu. Jsme bytosti, které jsou „zprostor-něné“ různými způsoby; jsme sami dějinně zprostornění jako subjekty.

Foucaultova analýza „prostorů konstruované viditelnosti“ odkrývá, jak tyto prostory slouží k „vytváření subjektu“, jak slouží k vytváření zprostornění subjektu nebo jeho „bytí v prostoru“. „Umění světla a vidi-

³⁶ FOUCAULT, „The Eye of Power,“ s. 149–150.

³⁷ HOY (ed.), *Foucault Reader*, s. 86.

telného“, jež má takovéto prostory rozvíjet, nechává určité *druhy* našich vlastností vystupovat jako samozřejmé.

Foucault ukazuje, že právě tato linie mezi viditelností a vytvořeným prostorem umožňuje „technologické“ dějiny umění architektury. Nebot umění budov je mimo jiné uměním poskytování viditelného, a proto odhaluje jednu ze svých ústředních propojení s mocí. Architektura pomáhá „zviditelňovat“ moc jinými způsoby, než pouze tím, že ji projevuje. Nejedná se zde pouze o záležitost toho, co budova ukazuje „symbolicky“ nebo „sémioticky“, ale také toho, co zviditelňuje o nás a uvnitř nás. Zámky a kostely to mohou činit skrze projevy božství, svrchovanosti a moci. Před vznikem muzea, jak zdůrazňuje Malraux, představovaly ústřední „imaginární“ prostory, jež upevňovaly kategorie, skrze které bylo umění zviditelňováno. Ale Foucault v Ledouxově solném mlýně nachází další vztah mezi mocí, viditelností a vytvořeným prostorem, vztah propojený s novými problémy chudoby a práce, který Bentham později nazval „panoptismem“. Stavba budov souvisí s novým „uměním světla a viditelného“, nevzhlíží ke slávě mocných či těch, co moc ztělesňují, ale shlíží k opomíjené anonymní mase, jež jí uniká.

Umění či technika vizuálního v „panoptické“ architektuře nejsou vyčerpány úžasnými podivnými mechanismy, jež zneviditelňují neustálý dohled nad vězni a toho, co je obklopuje. Panoptické ustavení také vpisuje do kamene cel nové druhy klasifikací, jež mají zacházet se svévolným obyvatelstvem. Jsou vystavené tak, aby ulehčily zavedení „výšetřovacích“ procedur, které třídí a posuzují lidi podle jejich „viditelných“ charakteristik. Toto zprostornění činí nové klasifikace narozdíl od těch současných v botanice – „disciplinárními“. To, co činí osobu klasifikovatelnou, ji podřizuje „individualizující“ kontrole. Foucault tudíž říká, že tam, kde přírodní taxonomie propojuje kategorie a charakter, tam disciplinární taktiky propojují singulární a mnohé. Věnují pozornost každému jednotlivému a všem členům mnohosti jednotlivě. Disciplinární taktiky vytvářejí kategorie, v nichž je „povaha“ lidí viditelná skrze „šterbinu“;

vytvářejí v lidech „individualitu“, jež je obdařena určitými „nezbytnými“ či zřejmými druhy vlastností. Potom se jednoduše nejedná o to, jestli „oko moci“ shlíží, nebo spíše vzhlíží. To, co vidí, již nejsou hrdinské činy, ale dysfunkční osobnosti. Zaměřuje světlo nikoli na ilegální činy, ale na vady v chování. „Zprostorňuje“ tuto novou věc, „osobnost“ jednotlivce.

Benthamovo panoptické schéma je vztaženo k „samozřejmosti“ jeho ušlechtilé morální zásady racionální vypočitatelnosti dobra v jednotlivcích. Proto, aby bylo možné sestavit do tabulky něčí dobro, jednotlivec musí být „viděn“ určitým způsobem nebo podle určitých kategorií, a to takových, které by architektura pomáhala zviditelňovat. Umění zprostorňování lidských mnohostí se stalo ústředním pro formulaci utilitární etiky.

Ludwig Wittgenstein se pokusil ukázat, že „pohled dovnitř“ či „introspekce“ nebyly ničím více než pravidly řízené umění jazyka. Foucaultova analýza pravidel, jež vládnu umění prostoru, ukazuje, že když se díváme dovnitř, často nevidíme ani tak naše karteziánské myslí, jako spíše rušivé zdroje našich vad v chování – ale tímto se neméně účastníme praktiky, která pro nás činí to, co vidíme, samozřejmým.

Vidění v moci

„Zprostornění“ je tedy jednou technikou uplatňování moci. Proto moc nemůže být oddělena od „účinné praxe“ naší svobody nebo našich vzájemných vztahů. Máme zde politické dějiny viditelného nemyslitelná: dějiny toho, jak se moc sama „zviditelňuje“. Zásadou těchto dějin je „viditelnost“ jako jedna z velkých samozřejmostí“ chodu moci. Moc se stává přijatelnou či tolerovatelnou skrze své zprostorňování nebo způsob, jakým se dává pohledu.

V *Dějinách sexuality* pak Foucault říká, že „[...] moc je totiž *tolerovatelná* jen za podmínky, že významnou část sebe samé maskuje [...] byla

by *přijatelná* moc, jež by byla naprosto cynická?“³⁸ Jedním ze způsobů, jakým se maskuje, je, jak je lidem „zviditelňována“. Moc se skrývá tím, jak se zviditelňuje. Její chod se stává přijatelným, protože člověk vidí jen to, co mu dovoluje moc vidět, jenom to, co zviditelňuje.

Jsme okouzleni honosností, „okázalými znaky“ moci. To přispívá k „samozřejmosti“ naší představy, že ji máme, že se jí zmocňujeme, zatímco je anonymně vykonávána. Jeden z důvodů, proč nechápeme disciplínu jako formu moci, je to, že nevidíme, jak nás zviditelňuje. Dozorce ve věži neovládá nebo neztělesňuje (*nevidí*) moc, kterou provádí. Druh „viditelnosti“, kterou disciplíny zavádí, jednoduše neodkrývá jen jak fungují, nýbrž čím jsou. „Nevidíme“ disciplínu jako moc, protože „nevidíme“ moc jako strategii.

Konkrétně nám techniky vidění moci jako svrchovanosti, urozenosti a práva zabránily, abychom je viděli jako anonymní techniky. V *Dějínách sexuality* Foucault ukazuje, jak tato záležitost může být aplikována na analýzu fašismu. Così jako neoklasické průčelí architektury panoptického vězení odhalilo strategické vystavení vnitřní viditelnosti, takže velké fašistické „předmoderní“ rituály okázalé svrchovanosti, práva a krve odhalily samotný „moderní“ způsob, v němž její moc působila, tedy pomáhala je činit tolerovatelnými.

Vidění skrze touhu

V *Dějínách sexuality* Foucault předkládá další téma: dějiny takového druhu *slasti*, kterou nacházíme v tom, co vidíme. Myslel si, že se to tak děje proto, že si ji představujeme jako součást naší „sexuality“, kterou jsme *fascinováni*, že ji chceme *odkrýt* (nebo *projevit*), že jde o fascinaci a projev propojený s tím, že o tom *víme*, nebo s takovou pravdou, která nám může něco sdělit o nás samotných: „Vynalezli jsme,“ prohlašuje Foucault,

³⁸ Michel FOUCAULT, *Dějiny sexuality*. Praha: Herrmann & synové 1999, s. 102.

slast z pravdy o slasti, slast z vědění o slasti, z jejího vystavování na odív, z jejího odkrývání, z fascinace pohledem na ni, z mluvení o ní.³⁹

Nebylo to tak však vždy. To, co bylo považováno za nejskvělejší či nejproblematičtější zkušenost v naší sexualitě, nebylo vždy záležitostí, která nás fascinovala a kterou musíme odkrývat – „prostory“ a „techniky“, jež ji tímto způsobem umožňují vidět, pro nás nebyly pokaždé takovými. Nebyli jsme odjakživa fascinováni naší *sexuální* touhou, onou nebezpečnou věcí, na niž měl Freud jako první odvahu se podívat přímo.

Foucault chtěl vymezit, jak se „samozřejmost“ této sexuality, kterou musíme odkrývat a vidět, vynořila v našem vědění, našich ujednáních a praktikách. Jedno místo, kterým se zabýval, lze nazvat „voyeurstvím“, sexuální úchylnou v lékařství devatenáctého století: jeho zvláštnostmi, chlípným zaujetím svým objektem – „fascinací“, která není strukturálně příliš odlišná od „pornografického“ hledání „tajného života“. Foucault tento zájem chápe jako vlastnost dějin lékařského diskursu a praxe, nikoli jako manýru jednotlivých lékařů. Ale jednalo se také o vlastnost „prostorů“, v nichž působili, o skutečnost lékařského umění, jež činilo sexualitu viditelnou, o podněcování k vidění a ukazování její nebezpečné pravdy.

Jedním příkladem je La Salpêtrière Jean-Marie Charcota, na němž Freud učinil své „objevy“ nevědomí. Nejednalo se pouze o prostor vytvořené viditelnosti, ale také o prostor *podněcování* k vidění. „Byl to nesmírný aparát k pozorování spolu se zkoušením, vyšetřováním a experimenty.“ Ale byla to také

mašinerie podněcování se svými veřejnými demonstracemi, s divadlem rituálních krizí pečlivě připravených éterem či amyl-nitritem, s hrou dialogů, palpací, vkládání rukou a póz, jimiž lékaři gestem nebo slovem něco vykouzlí či začarují, s osobní

³⁹ *Ibid.*, s. 84.

hierarchií, která číhá, organizuje, provokuje, dělá si poznámky, referuje a shromažďuje nesmírnou pyramidu pozorování a chorobopisů.⁴⁰

A přesto odmítala *pojmenovat* to, co podněcovala vidět: sexualitu.

O Charcotovi se říkalo – a sám si tak říkal – že byl *un grand visuel*. V nekrologu Freud o Charcotovi říká, že byl umělecky nadaným vidoucím, že chaos symptomů byl ustaven řádem oka jeho duše, že v oddělení pro nemocné neustále hovořil o významu a obtížích vidění, v čemž, jak říkal, nacházel největší *uspokojení*. Ale jak Freud dodává, přestože byl vidoucím, *visuel*, nebyl myslitelem či „hluboce přemýšlejícím“. To, co viděl, nedokázal teoreticky *pojmenovat*. V tomto nekrologu lze vidět počátky Freudova pozdějšího zájmu o „pozorování“ procesů nevědomé touhy.

Charcot vynalezl odstupňované diagnostické schéma pro různé „druhy“ *le grande hystérie*, vystavil ho podle scénografických tabulek, které zinscenoval. Tato typologie mu umožnila spojit hysterii s magií tak, jak byla vyobrazena v malbách. Ale vysvětlující část jeho teorie spojovala tělesné „pózy“ hysteriků pouze s tajemnými „organovými poškozeními“ mozkové kůry – sexualita nebyla kauzálním faktorem.

Tímto způsobem překonal nejasnosti symptomů, jež hysterii přiřadily k takovým mentálním poruchám, jejichž symptomy byly formou disimilace či lhaní. Ale inscenování hysterických postojů otevřelo možnost jakéhosi protipohybu na straně hysteriků: možnost rozrušení jasného prostoru viditelného tím, že zavedla sexuální tělo. Takto se sexualita dostala do obrazu. „Věřím,“ říká v roce 1974 Foucault na Collège de France, „že to byla *válka* hysterie. [...] Hysterie byla řadou fenoménů *zápasu*, který se odvíjel kolem tohoto nového lékařského aparát, tím byla neurologická klinika.“⁴¹

⁴⁰ *Ibid*, s. 66–67.

⁴¹ Citováno z Jacques LAGRANGE, „Versions de la psychanalyse dans le texte de Foucault.“ *Psychanalyse à l'université*, roč. 1987, č. duben, s. 263. In „The Ethics of Care for the Self as a Practice of Freedom.“ (*Philosophy and Social Criticism*, roč.

S ohledem na své sexuální tělo byl Charcot nucen odvracet svůj „obdivný upřený pohled“. Babinski se vzdal divadelnosti nemoci a pro vysvětlení vymyslel „pithiatismus“ či schopnost dramatizovat se. Ale Freudovo řešení spočívá v tom, že to teoreticky nazval tím, co prostor zviditelňoval. Původ hysterie, řekl, spočívá ve vztahu ženy k její *sexualitě*. A s tématem sexuality začal Freud spojovat *projev* hysterika a to, co *říkal*, v novém typu prostoru: v prostoru psychoanalýzy.

Foucault doufal, že tímto druhem analýzy objasní jednu vlastnost, jež odlišovala fascinaci od vystavování sexuality v naší společnosti. Vlastnost, o níž se Foucault domníval, že ji zásadně rozšířil Freud– dal jí *lékařský status*. V naší zkušenosti sexuality chceme neustále vidět a ukazovat její abnormálnost, zvrácenost, nemoc. A tato fascinace je nedílnou součástí slasti, kterou máme z toho, že o tom *víme*.

Jednou technikou, jež byla použita v Charcotových projevech, bylo nové umění fotografie. A právě fotografie hysterických póz byly publikovány surrealisty, kteří, jak je dobře známo, se o vztah vidění a mentálních poruch obzvláště zajímali.

Okno myšlení

Co to tedy znamená vidět události v tom, co je v naší mysli nemyšlené? Jedním vizuálním obrazem, který Foucault předkládá, je obklopení události určitým „mnohostěnem srozumitelnosti“, jehož strany se rozprostírají do nekonečna v mnoha směrech.⁴² Má zmnožovat věci asocio-

XII, 1987, s. 122), Foucault říká, že hysterie ho zasahuje jako „samotná ilustrace“ zápasu, kdy je člověk utvářen jako šílenec: „Nejedná se o pouhou náhodu, že hysterie byla zkoumána právě tam, kde byl jednotlivec donucen, aby se považoval za šíleného.“

⁴² Deleuze říká, že Foucaultova „koncepte viditelného je obrazová, blízká Delaunayovi, pro kterého světlo [...] vytvářelo své vlastní formy a své vlastní pohyby. Delaunay říká: Cézanne rozlomil mísu s ovocem a my bychom ji neměli znova sledovat, jako to dělají kubisti.“ (Srv. také *Obraz-čas*, kde Deleuze říká podobné věci o ne-expressionistickém použití světla ve filmech Rivetta (*Obraz-čas*. Praha: NFA

vané se svojí „srozumitelností“ a způsoby, jakými jsou asociovány. Čím větší a příznačnější vnitřní pojmová analýza události je, tím rozsáhlejší jsou vnější procesy, se kterými je jejich „neviditelná“ či „evidentní“ srozumitelnost spojena. Pak tedy Foucault ve své analýze události vězeňské formy shledává srozumitelnost, která událost spojuje s pedagogickými praktikami, profesionálními armádami, britským empirismem, novou dělbou práce a vynálezem střelného prachu, a to skrze přenos technických modelů do jiných oblastí, nové využití teorií nebo nové strategie, jež se zabývají místními problémy.

Foucault tedy začíná myšlenkou, že taková věc jako „esence“, jako *ono* vizuální, nemusí vůbec být *cosi*, co může být popisováno jako „fenomenologie percepce“ nebo „teorie upřeného pohledu“, *cosi*, proti čemu by se Foucault podle Martina Jaye mohl postavit. Dějiny nám spíše ukazují mnohé odlišné singulární druhy viditelné srozumitelnosti, způsoby vidění a zviditelňování, jednotu, kterou nelze najít v pohledu pouhým okem, v empirickém či transcendentálním nebo „imaginárním řádu“. Tady a tehdy, kdy „viditelné“ nabývá status esence, universality a nutnosti, musí oko filosofa hledat singulární a kontingentní procesy, které to činí samozřejmým, tedy přijatelným.

Podobně jako ve filosofickém úkolu vystiženém známou Wittgensteinovou poučkou „nemysli, dívej se!“ není oko filosofa, tedy oko myšlenky, ani kontemplativní, ani introspektivní. Nevzhlíží, aby se dívalo na formy, které zapomnělo, ani se nedívá dovnitř, aby vidělo bod, ze kterého by mělo jednání vycházet, není sebejistotou, ze které by se mělo získávat vědění.⁴³ Dívá se *ven* na ty události v myslí, skrze které se věci dávají vidění. Vyhlíží, aby *změnilo* svůj způsob vidění. V roce 1981 potom Foucault tvrdil:

2006, s. 18 an.). To ovšem není jediný způsob, jak spojovat Foucaultovo umění vidět s moderními obrazovými praktikami.

⁴³ Foucault stručně pojednává o Platónově „známé metafoře oka“ in HOY (ed.), *Foucault Reader*, str. 367–368.

Vždy, když jsem se pokusil o teoretickou práci, bylo to na základě prvků z mé zkušenosti – ve vztahu, v jakém jsem *viděl*, že zauímají místo kolem mě. Vlastně jsem se domníval, že jsem rozpoznal jakousi prasklinu – netečně dráždivou či dysfunkční – ve věcech, jež jsem *viděl*, v institucích, jimiž jsem se zabýval, v mém vztahu k ostatním. Pak jsem se ujal určité práce, mnohých fragmentů autobiografie.⁴⁴

Když filosof kolem sebe „vidí“ něco problematického nebo dysfunkčního, neobrací své oko k ideálům, v jejichž světle se problémy jeví jako nedokonalé či jako „protisituace“. Neobrací ho dovnitř, aby viděl pravdu či autentické já, v jehož světle se problémy zobrazují jako zkreslené či jako mystifikace. Jeho vidění se pouští do teoretické práce, která analýzou toho, jak problém vznikl a byl formulován, přetváří způsob, jakým problémy vidí – a tedy jeho způsob *žítí*.

Ethos, krása, nebezpečí

„Fragmenty autobiografie“ – Foucaultovo umění vidět je také filosofickým uměním žít. Jeho teoretické dílo je „autobiografické“ nejen proto, že je způsobem transkripce jeho zážitků, ale proto, že vytváří praktiky, kterými se mají pravidelně zpochybňovat dané koncepce jeho zkušenosti, tedy hledat nové. Autobiografie v tomto smyslu není pokusem poskytnout představu nebo obraz toho, čím kdo byl nebo jak by kdo měl být viděn, ale vytvořit takové dílo, aby se mohl změnit přeměnou svého způsobu vidění.

Foucaultův způsob psaní se nerozvinuje jako jediná doktrína nebo teorie věcí. V určitých aspektech měnil názor co do svých cílů, předmětů a metod. Jako v případě Nietzscheho, Wittgensteina nebo Heideggera je jeho myšlení přerušováno transformacemi, podle toho, jak pojímal svůj

⁴⁴ „Est-il donc important de penser?“ *Libération*, 30.–31. květen, 1981.

vlastní filosofický úkol. V úvodu ke svazkům, jež byly vydány těsně před jeho smrtí, zobrazuje tento proces jako praktikování či *askezi* oproštění se od sebe ve svém díle (*se déprendre de soi-même*), a to skrze „zkoušky“, jimiž se snaží změnit způsob vidění věcí. Ale dodává, že tento proces je také ironií. Právě takové snahy osvobodit se od sebe činí něčí dílo jeho vlastním dílem – člověk nachází toho, kým vždy byl, neustálým unikáním od sebe.

Toto úsilí vynaložené na změnu způsobu vidění [*façon de voir*], [...] není prosté určité ironie. Vedly skutečně tyto snahy k jinému myšlení [*penser autrement*]? Možná, že nám umožnily jen myslet jinak to, co už jsme mysleli, a spatřit to, co jsme dělali, z jiného úhlu a v ostřejším světle.⁴⁵

A ono nové světlo, v němž Foucault viděl, co dělal ve svém předešlém díle, bylo světlem „problematizace“:

Zdá se mi, že nyní lépe vidím, jak jsem se [...] zapletl do tohoto podniku dějin pravdy: nikoli analýzy, [...] nýbrž *problematizace*, skrze něž se bytí dává jako to, co může a má být myšleno, a *praktiky*, na jejichž základě se tyto problematizace utvářejí.⁴⁶

Možná že žádné „osvícené“ řešení našich vztahů k bolesti, nemoci, zločinu, šílenství a smrti není. A přesto jde o dějinný fakt, že vyvstaly různé formy srozumitelnosti či racionality v tom, jak lidé skutečně k takovým věcem přicházeli, a v tom, jak kolem sebe následně vztyčili formy vědění a jednání, způsoby bytí. Tyto zážitky nebyly vždy viděny jako ty, z nichž vyvstávají stejné druhy problémů. K analýze jejich dějin je třeba vidět zvláštní druhy nebezpečí či problémů, jež vedly k evidenci určitého způsobu jejich uchopení a zacházení s nimi. Potom podle nového způsobu vidění zkoumal ve svém předešlém díle to, jak lidé *viděli* nebezpečí

⁴⁵ FOUCAULT, *Užívání slastí*, s. 19.

⁴⁶ *Ibid.*, s. 19.

v šílenství, nemoci či zločinu, jak tato nebezpečí zachycovali a činili je „viditelnými“ či „zprostorněnými“ ve vědění a jednání.

Foucault navrhoval, aby bylo na jeho dějiny šílenství, nemoci či zločinu nahlíženo jako na dějiny, jakými byly ve zkušenosti šílenství, nemoci či zločinu, a problematické bylo právě to, že obojí tak mohlo a *muselo* být myšleno. A tyto problematizace zkušenosti začal asociovat s konkrétními způsoby žití či bytí, způsoby bytí konkrétního druhu osoby. Pak se tedy ptal, jaké jsou problematizace a následné praktiky, kdy „se člověk dostává k myšlení svého vlastního bytí, když se sám pokládá za bytost, která mluví, žije a pracuje, když sám sebe soudí a trestá jako zločince?“⁴⁷

Ve *Zrození kliniky* Foucault hledal něco základnějšího než „bezmyšlenkovité fenomenologie“ v „setkání“ mezi lékařem a pacientem a „takzvané ‚liberální‘“ pojetí smlouvy či paktu mezi dvěma jednotlivci. Pokusil se vidět „hlavní událost ve vztahu člověka k sobě samotnému a k jazyku věcí“.⁴⁸ Nové „zprostornění“ nemoci v patologiích jednotlivých orgánů by zásadně změnilo vztahy, jež měli lidé k sobě samotným a mezi sebou, když „byli nemocní“. Zavedlo by to naprosto nový druh „etické“ srozumitelnosti problémů lékaře, pacienta a patologa.

Podobně lze číst Foucaultovy dějiny šílenství jako podrobné zkoumání toho, jak bylo „bytí šíleným“ nahlíženo jako zdroj nebezpečí pro společnost a jednotlivce. Vyvstal tak nový způsob vidění problému šílenství. Skupina chovanců ve všeobecné nemocnici se nám může zdát nesourodá. To odpovídá na zcela srozumitelný způsob vidění problému – „sensibilitu“, u níž se ústředním nebezpečím pro společnost a jednotlivce stala *nečinnost*. Tento způsob vidění je částečně odvozen z teologického povyšování nečinnosti nad marnivost, jež je smrtelným hříchem. Vyvstal také z nové koncepce práce a chudoby, která se měla stát terčem nového správného druhu racionality. Jednalo se tak o ústřední záležitost v myšlení, skrze které mohla hysterie nečinné ženy vstoupit do lékařského diskursu.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 13.

⁴⁸ FOUCAULT, *The Birth of the Clinic*, s. xiv.

Ale jak ukazují techniky morálních shromáždění v „osvícených“ ústavách pro choromyslné v Tukey a Pinelu, vyvstaly otázky nejen nebezpečí zvnějšku, nebo ve společenských vztazích, ale také zevnitř nebo ve vztazích k sobě samotným, a tedy k ostatním. Vina, hanba, nezodpovědnost, slabost nebo vůle jako formy vztahů k sobě samotnému vystupují v různých prostorech a pod různými koncepcemi – jsou pojímány ve vztahu ke konkrétním nebezpečím či problémům.⁴⁹

Nové světlo problematizace tak zavedlo pozornost na *etické* záležitosti jeho předešlých dějin. Poskytlo Foucaultovi způsob myšlení o původu a změnách v samotné koncepci etiky – její základní otázky, jak o nás měla pravdivě vypovídat, druhy vztahů, jež měla mít k vědění, právu či politice.

Foucault se bezpochyby nesnažil ospravedlnit principy etického jednání, ale zkoumal, jak etické myšlení a praxe viděly a jak reagovaly na určité druhy problémů či nebezpečí: způsoby, jakými pojímaly překážky, jež musíme překonat, abychom byli dobří nebo jednali správně; způsoby, jakými racionalizovaly možnosti zacházení s tím, co bylo nahlíženo jako špatné, hříšné či zhoubné.

Možnost dějin etiky vznikla jako možnost zkoumání zvláštních druhů nebezpečí či problémů, které měla překonávat. Ale ve zkoumání dějin bychom neměli hledat „řešení nynějších problémů v řešení jiných problémů, jež vyvstaly v jinou dobu u jiných lidí“⁵⁰. Dějiny problematizací „způsobů bytí“ v etice nejsou nostalgické. „Dějiny,“ říká Foucault, „nás chrání před historicismem – před historicismem, který vyzývá minulost, aby odpověděla na otázky přítomnosti.“⁵¹

⁴⁹ Ve svém *L'Etat Providence* (Paris: Grasset 1986) François Ewald tvrdí, že souhry okolností ustavily nový druh nebezpečí či problému, jež například není znázorněn ve výčtu špatností 18. století, jak je tomu u Voltairova *Candida*. Se strategií, jež měla být použita jako pojistka rizika náhod, se objevil nový druh „soudní zkušenosti“ a nová třída práv.

⁵⁰ HOY (ed.), *Foucault Reader*, s. 343.

⁵¹ *Ibid*, s. 250.

Foucault říká, že „nebezpečná“ je spíš samotná analýza problematizací. Ve *Slovesch a věcech* již Foucault vyslovil, že když už v moderním myšlení nebyla „kosmologická“ forma morálního myšlení možná, byla chápána jako nebezpečná – jako „nebezpečný akt“.⁵² A když se Foucault zmiňoval o svém „pesimistickém aktivismu“ v pozdním rozhovoru, prohlásil:

Rád bych udělal genealogii problémů, *problématiques*. Neříkám, že všechno je špatné, ale že všechno je nebezpečné, což není to samé jako špatné. Jestliže je všechno nebezpečné, pak vždy máme co dělat.⁵³

V poslední práci a v poslední koncepci své práce Foucault spojil své umění vidět s „eticko-politickou volbou“, kterou člověk činí, když „určuje, co je skutečným nebezpečím“. S volbou, jež spočívá v tom, pokusit se vidět, co je to, proti čemuž musíme bojovat, abychom se osvobodili (a osvobodili sebe *od* nás samotných). A právě tato svoboda je nebezpečná, neboť nikdy nemůžeme předem znát, jaký je její rozhodující činitel či mít její úplný obraz.

Proto se Foucault jako myslitel a vidoucí zabýval situací, jež předchází možnosti deduktivního normativního uvažování, kde to, co člověk vidí, musí být uděláno bez toho, aniž by už věděl co. Prostor nikoli dedukce, nýbrž tázání se a analýzy se tedy rozevívá mezi volbou, již člověk činí, a tím, co dělá, v čemž se pokouší pochopit, co je oním nebezpečím, jež zatím ještě plně nevidí, ale ve vztahu k němuž musí jednat. Jedná se o zodpovědnost k věci, jež nás znepokojuje, ale již ještě nedokážeme popsat či pojmenovat, jež vyžaduje naši práci na změně nás samotných. Tato práce je pokusem změnit náš způsob vidění a žití ve vztahu ke konkrétním nebezpečím, o nichž zatím ještě nevíme, co s nimi dělat.

⁵² FOUCAULT, *Slova a věci*, s. 252.

⁵³ HOY (ed.), *Foucault Reader*, s. 343.

Foucault si myslel, že tento druh vztahu mezi viděním, žitím a jednáním, může být pojímán jako „estetika existence“, což byl opak toho, který se pokusil rekonstruovat u starověkých etických škol *savoir-vivre*.

Když Foucault rekonstruoval starověké etické myšlení, tedy to, co bylo v sexu chápáno jako patřičně nebezpečné, aby se mohlo stát objektem celé praktiky sebepřeměny, nebyly tam ještě hříchy těla či nezvyklé touhy, které nás fascinují a skrývají se v patogenních zákoutích našich hlav. Jednalo se o nepřiměřenou činnost, která ohrožovala ztrátu sebeovládání v tom, co mělo vládnout – nebezpečí pro *ethos*, náležitý modus bytí, pro svobodného dospělého muže. Ale *ethos* „občanského člověka“, týkající se jeho zdraví, domova, dvoření, kolem něhož se točily starověké etické praxe, byl značně odlišný od ethosu křesťanského „niterného člověka“ a augustinského problému, že veškerá sexuální touha je protknuta Pádem a je obecným modelem hříchu či „demokratického studu“, jenž spojoval křesťanskou komunitu s problémem chudoby. Foucault usiloval o analýzu těchto velkých změn v problémech „bytí sexuálním“ z hlediska etických praxí, v nichž je po člověku požadováno, aby se měnil podle konkrétní koncepce zkušenosti, cílů a závazků.

V analýze starověkých umění ctnosti hrálo významnou roli vidění a to, jak je člověk viděn. Jak již bylo mnohokrát poznamenáno, starověká koncepce „krásy“ – krásy v etickém smyslu – byla obzvláště *vizuální*. A přesto takové aktivity jako „ukazování já“ byly „problematizovány“ a chápány dosti odlišným způsobem narozdíl od otázek identity, autentičnosti a zaujetí, jež Sartre dával do souvislosti s „upřeným pohledem“. Bylo-li hrdé mužné tělo mistra „živoucím tělem“, bylo prožíváno jiným způsobem než tím, jenž si Sartre představoval ve svém popisu našich „konkrétních vztahů“ k nám samotným a mezi námi navzájem. Vidění sebe a náš modus žití měly v této etice odlišný druh srozumitelnosti.

Sebeovládání bylo jako vizualizovaná evidence o způsobilosti člověka vládnout. Bylo třeba ukázat – a ukázat *pravdivě* – stav kontroly a ukázněnosti duše a těla jako čehosi ušlechtilého a krásného, aby mohlo být

velebeno příštími generacemi. Cíl či telos praxe sebeutváření byla krásná shoda či harmonie mezi tím, čím kdo je, a tím, co dělá a říká. Krása byla etickou kategorií – vidění a projevování já byly tedy součástí etho-poetiky, estetiky existence. A linie mezi viditelnou krásou a způsobem bytí se nacházela a byla vytvářena v určitých „prostorech“, *oikos* a *agora*. *Oikos* byl „prostor vytvořené viditelnosti“. Rozprava o manželských povinnostech byla rozpravou rozdělení rolí a přirozeností v „prostoru“ *oikos*, jehož „strop“ odděloval to, co bylo uvnitř od toho, co bylo vně. Tak v rozpravě o potěšeních a pravdě vznikl problém líčení a malování: líčení nemůže zaujímat místo v krásném způsobu, jakým se má paní domu „prosazovat“, v němž „vzprímenost a přecházení dodají jejímu tělu onen postoj a způsob chůze [*allure*], které v očích Řeků charakterizují postavu [*la plastique*] svobodného jedince“.⁵⁴ V této ideji krásy byla *mimésis* kategorií vztahu člověka k sobě samotnému či své „postavě“ a vztahem „postavy“, jak se pohybovala, k tomu, jak se jevila.

Jestliže Hegel v této řecké zkušenosti krásy viděl první „moment“, k němuž se duch navrácí v průběhu dějin, jež procházejí od umění a náboženství ke státu, pro Foucaulta je řecká zkušenost spíše „ztracenou evidencí“, řešením nebezpečí, jež se nás již netýká. Umění vytváření já v obrazu aktivní svobody již nadále nezaujímá v našem etickém myšlení stejné ústřední a samozřejmé místo. Ztratili jsme „etho-poetiku“, která z existence činila objekt estetiky. Vidíme další nebezpečí a zacházíme s nimi jinými způsoby. Naše disciplinovaná a „poslušná a užitečná“ těla nejsou „rozvážnými“ těly starověkého mistra. Benthamovské prostory, jež

⁵⁴ FOUCAULT, *Užívání slasti*, s. 213. In „The Ethics of Care for the Self as a Practice of Freedom“, Foucault říká, že „Řekové ve skutečnosti považovali [...] svobodu jednotlivce za etický problém. Ale etický ve smyslu, jakým mu rozuměli Řekové. *Ethos* byl držení těla a způsobem chování. Byl to modus bytí subjektu a určité způsoby jednání *viditelné ostatním*. To, jaký měl kdo *ethos*, *bylo viditelné* v jeho oděvu, způsobech, chůzi, vyrovnanosti, se kterou reagoval na události atd. Pro ně to byl konkrétní výraz svobody. To je způsob, jakým ‚problematizovali‘ svoji svobodu,“ (s. 117).

napomohly dát vypočitatelnosti toho, co je pro nás dobré, její ústřední etickou důležitost, jsou vlastně odlišné od prostorů, v nichž vyvstala starověká otázka moudrosti dobrého života.

Aby mohla vzniknout moderní „estetika existence“, musel se změnit samotný koncept krásy žití. Právě tuto změnu Foucault spojoval s Baudelairem a moderní zásadou, že „subjekt není dán“. Pro nás není nebezpečím to, že se nám nepodaří stát se tím, čím se máme stát, nýbrž to, že můžeme být pouze tím, čím sami sebe dokážeme vidět. Ve starověkém myšlení byla svoboda cosi krásného, viditelného jak v duši, tak v těle. A ztráta svobody tak mohla být nahlížena jako cosi ošklivého. Ale když „není dán subjekt“, naše svoboda přestává mít obraz. Je to cosi, co nikdy nedokážeme dopředu vidět. Její krása spočívá v nebezpečí. Pro nás již krása nespočívá v dokonalosti žité harmonie mezi námi samotnými a „prostory“, v nichž se můžeme stát tím, co je pro nás přirozené, dané a možné, nýbrž v tom, co v nás zatím nelze vidět či být pojmenováno v prostorech, jež obýváme.

Kráska žití spočívá v nesouladu či disharmonii mezi naší danou přirozeností a možnostmi existence, mezi naší identitou a tím, co člověk vidí v sobě a v procesech, jež se kolem něho dějí. Nebezpečí krásy tak dává vystoupit *oeuvre de soi*, v němž vidění toho, co má člověk dělat, zahrnuje změnu jeho způsobu vidění, *façon de voir*. Člověk se mění, když vidí, co je v jeho existenci nebezpečným, a vidí, co je nebezpečné, tím, jak mění sám sebe.

Foucault se tak dostal k chápání umění vidět, jež praktikoval jako „estetiku existence“, jako umění žít. V tomto umění pak události, jež člověk kolem sebe vidí, narušují chápání sebe samotného a zapřičiňují to, že o nich člověk přemýšlí a přehodnocuje je. Foucaultovo praktikování vidění a myšlení by tedy bylo praktikováním moderního *ethosu* svobody – svobody, pro niž zatím ještě nemáme obraz, a *ethosu*, v němž krása spočívá v postupném vidění skutečných nebezpečí, jimž musíme čelit.

Vidění vnějšku

Tento pokus o vystoupení ze sebe v „eseji“, jež člověk píše, není tak odlišný od „postoje modernity“, jež Foucault nachází v Baudelairovi. V průběhu pozdější rozpravy o Kantově práci o osvícenství říká, že Baudelairovo „zkoušení na sobě“ jako spisovateli by se ukázalo v „jiném, odlišném prostoru“, mimo sféru společnosti a politiky – v prostoru, jež Baudelaire nazýval „uměním“.⁵⁵ Jak je potom Foucaultovo „umění vidět“ vztaženo ke způsobu, jakým takovéto „umění“ viděl? A co konkrétně má toto „umění vidět“ do činění s koncepcí „moderního“ umění a literatury, již sám prosazoval v řadě esejů v 60. letech, ale od nichž se později chtěl distancovat? Při Deleuzově čtení je důležité vystavět kontinuitu skrze Foucaultovo dílo, jež je založeno na jeho rané koncepci díla či oeuvre.

Na posledních stránkách *Šílenství a civilizace* lze již v rozpravě o *absence d'oeuvre* najít zárodky této otázky, postromantickou ideu s kořeny u Sada a Hölderlina, v níž je vztah k šílenství spojen s dílem nikoli jako s expresivním obsahem, nýbrž jako s nevyсловitelným či nepopsatelným zdrojem, z něhož se dílo objevuje a do něhož znovu mizí.⁵⁶ „*Absence d'oeuvre*“ neznamená, že dílo neexistuje nebo že je člověk vně díla, jak občas navrhuji anglické překlady.⁵⁷ Spíše se člověk skrze dílo pokouší říct cosi nevyсловitelného nebo vidět cosi, co je zatím neviditelné, a tak rozevírá prostor jakéhosi rytmického „zmizení“ sebe v díle a skrze své dílo. „Bytí jazyka“ (na rozdíl od jeho regulovaného používání v „diskursu“) nabízí příležitost a podmínku tohoto moderního „postoje“ k sobě ve svém díle. V 60. letech Foucault tvrdil, že šlo o koncepci, jež byla základní v dílech takových spisovatelů, jakými jsou Klossowski, Bataille a Blanchot.

⁵⁵ HOY (ed.), *Foucault Reader*, s. 42.

⁵⁶ Michel FOUCAULT, *Madness and Civilization*. New York: Vintage Books 1973, s. 229 a n.

⁵⁷ „The absence of the work of art“ u Richarda Howarda je překladem *l'absence de l'oeuvre* a nikoli *l'absence d'oeuvre*. Alan Sheridan si myslí, že tento termín znamená „neproduktivní nečinnost vně lidských úspěchů“ (viz Alan SHERIDAN, *Foucault: The Will to Truth*. London: Tavistock 1980, s. 15).

Rozprava v anglickém jazyce toto téma ve Foucaultově díle opomíjela. A přesto ho Derrida ve své kritické práci o Foucaultovi obdivoval. Také Deleuze se ho jiným způsobem dovolává svojí představou Foucaulta jako vidoucího. Následně vidí Foucaulta jako toho, kdo uvedl praktikování psaní jako *désœuvrement* na pole dějin, politiky a epistemologie. Deleuze říká, že „bytí jazyka“, jež je podmínkou a příčinou literatury, je také podmínkou a příčinou Foucaultovy archeologie diskursu. A říká také, že otevření viditelnosti či „bytí světla“, jež je možností vizuálního umění, je také podmínkou Foucaultova umění vidět.⁵⁸

To je jedním z důvodů, proč Deleuze může říct, že Foucault má „výjimečně blízko k filmu.“ Neboť ústředním pojmem v Deleuzově vlastních analýzách role myšlení ve filmu je pojem *désœuvrement*. V odpovědi na Godardovu předpověď konce filmové teorie říká, že „kinematografické pojmy nejsou dány ve filmu.“⁵⁹ Máme jistý druh „filmového nepředvídatelná“, z něhož se film neustále pokouší osvobodit, a tak se otevírá jiným způsobům myšlení a hraní. Myšlení je ve filmu *tout ouvert*, konceptuálním souborem otevřeným přeměnám. Jako takový může být analyzován jako velké umění, jež určitým způsobem pojímá světlo, pohyb, čas a prostor a vytváří pojmy vizuální „prostorů“, skrze něž jsme vystavováni vidění. Deleuze napadá pokus Christiana Metzeho, jež činí příběh ústředním problémem, kolem něhož se má filmové myšlení točit, a následný výběr, jenž člověk musí činit mezi dobrým shrnutím či teoretickým filmem a špatným

⁵⁸ Deleuze má sklon spárovat „diskursivitu“ se slovy a pojmy a „viditelnost“ s věcmi a intuicí či vnímavostí. Ale podle jiného čtení Foucaultova způsobu psaní lze „mluvit“ o věcech s obrazy a prostorem, stejně jako lze „ukázat“ věci ve slovech a větách. Jazyk je jedním způsobem „zprostornění“ či „zviditelnění“ a máme „evidence“ jak diskursů, tak „vnímavostí“. Prostory či obrazy mohou naopak vytvářet výpovědi. Potom mohou být například písmena na klávesnici psacího stroje považována za *énoncé*, podobně jako když v koloniálních dobách byla Británie na mapách uprostřed. Dost možná vztah mezi způsoby vidění a způsoby mluvení ve Foucaultovi spočívá v dějinách mlčenlivého myšlení, jež je utváří a nesnadno odpovídá tradičním rozdílům mezi pojmem a intuicí nebo slovem a věcí.

⁵⁹ Gilles DELEUZE, *L'image-Temps*. Paris: Editions Minuit 1985, s. 365.

komerčním, ideologickým a výpravným filmem. Vizualita, již činí film srozumitelnou, se netýká fyzického média, jež má teorie očisťovat ode všech *récit* – jde o mlčenlivou konceptuální organizaci, jež spojuje film se způsobem, jakým jsou prostor, subjektivita a čas filosoficky chápány.

A přesto po roce 1968, po jeho „politickém“ převratu, je ve Foucaultově díle slyšet mnohem méně o „bytí jazyka“ (nebo světla) a postavy Nietzscheho, Hölderlina a Bataille přestávají pronásledovat okraje jeho institucionálních dějin. Jak již říkám ve své knize, Foucault na Sadeho a Bataille změnil názor. A v posmrtně publikovaném rozhovoru z roku 1975 to Foucault říká sám.⁶⁰ Tvrdí, že v esejích o takových postavách, jakými byli Blanchot a Bataille v 60. letech, pro něj nebyla důležitá idea literatury samotné. Odkaz k takovým postavám v jeho dějinách, jak říká, byl záležitostí prostého *constat*, jako by si toho náhodně všiml při procházce. U Blanchota pro něj byl důležitý pokus vymanit se z jistého „hegelianismu“, jenž připisoval literatuře privilegovanou expresivní roli v dějinách, a místo toho se ptát po singulárním místě, v němž by společnost byla ve shodě se psaním, jež nazývá literárním. Blanchot se určitým způsobem vymykal stylu filosofie, skýtal totiž možnost jiného způsobu myšlení, v němž se člověk pokouší neustále vidět mimo hranice vidění a myslet mimo hranice myšlení. Ale zároveň Foucault říká, že přijal „negativní postoj“ k „sakralizaci“ tohoto nového pojetí literatury, jenž se ujal na univerzitách, sakralizaci, jež paradoxně zpočátku takovouto novou literaturu chtěla odmítat. Říká, že vyvstala nová „ultraracionální“ a „ultralyrická“ idea literatury, jež radikálně odkazuje jen k sobě samotné, v níž psaní získalo nedotknutelná práva k „rozvratu“, a čím spletitěji člověk psal, tím více byl považován za „revolucionáře“. Foucault tuto ideu chápal jako formu „politické překážky“ – a představuje své knihy o Rousselovi a Rivièreovi jako vlastní způsob, jak se vymanit novému akademickému posvěcování literatury.

⁶⁰ „Foucault, passe-frontières de la philosophie.“ *Le Monde*, 6. září 1986.

Přesto můžeme tvrdit, že jeho rané myšlenky o dílech modernity z jeho myšlení naprosto nevymizely. Jestliže *absence d'oeuvre* přestává být předmětem jeho dějin, přichází, aby vyplnila cosi z *ethosu* jeho díla jako historika. Spíš než aby byl Nietzsche temným hrdinou jeho dějin, je kýmisi, koho může nově *použít*. A jiným způsobem by pokračoval s Baudelairovým „postojem k modernitě“. Foucault tedy rozšiřuje místo, jež Baudelaire nazýval „uměním“ o určitou etiku myšlení, vidění a žití.

Ve svém eseji z roku 1966 o Blanchotovi Foucault říká, že „absence“ není uvnitř díla, nýbrž *vně* díla. Modernistická literatura není literaturou, jež se obrací k sobě, ale literaturou, jež se otevírá vně sebe. Nenechává krásné formy vynořovat uvnitř, ale vynáší je ven z toho, čím byly. Možná se tento druh „absence“ stal součástí Foucaultova pohledu na jeho vlastní dílo: to, co zatím nemůžeme vidět ve formách vědění, jednání a zkušenosti, skrze níž se sobě dáváme. Foucaultova filosofie se týkala možnosti: toho, co *můžeme* myslet a co *můžeme* změnit v tom, co si myslíme. Chtěl vytvářet dějiny nikoli toho, co je pravdivé či nepravdivé, nýbrž toho, co je možné; nikoli toho, co máme dělat, nýbrž toho, co může být uděláno; nikoli toho, jak žít, nýbrž možnosti žití. Objevil tedy druh „nemožnosti“, jež nebyla logická, nýbrž historická: nikoli nemožnost kvadratury kruhu nebo neexistujícího boha, nýbrž toho, co již není či ještě není možné myslet; nikoli toho, co je nesmyslné, nýbrž toho, co ještě není či už není smysluplné. Taková „absence“ byla záležitostí dějinného omezení myšlení – a filosofie to měla vynášet na světlo.

V tomto smyslu bychom mohli o Foucaultově umění vidět říci, že jde o umění vidět mimo nás samotné nebo vidět „absenci“ v našem díle. Nejde o pohled dovnitř na naše pravé či autentické já, nejde o ovládnutí našeho času tím, že ho budeme držet v našem myšlení, nejde o nalezení místa pro sebe ve společnosti nebo státu, nýbrž máme se dívat ze sebe ven, rozevřít náš čas tomu, co zatím nemohlo být viděno, přetvořit či přemístit naši institucionalizovanou, přiřazenou identitu v čase a prostoru. V tomto smyslu je Foucaultovo umění vidět uměním pohledu ven, který „dává nový,

co možná nejvíce dalekosáhlý a obšírný podnět – k neurčitému působení svobody“.⁶¹

Z anglického originálu Foucault's Art of Seeing (October, roč. 44, 1988, s. 8–117) přeložila Hana Ondráčková.

John Rajchman působí na Katedře dějin umění a archeologie Columbia University. Věnuje se současné evropské filosofii a dějinám umění a architektury. Je editorem časopisu *Artforum* a autorem řady monografií o předních současných myslitelích – např. *Michel Foucault: The Freedom of Philosophy (1985)*; *Philosophical Events: Essays of the '80s (1991)*; *The Deleuze Connections (2000)*.

⁶¹ HOY (ed.), *Foucault Reader*, s. 46.