

Transcendence slov. O „Škrtech“ Michela Leirise¹

Emmanuel Levinas

Úsilí surrealismu překračuje cíle literární školy. Spočívá v identifikaci svobody metafyzické a básnické. Vrtošivost snu, v samotné jeho absurditě, nevyplývá z fatality, která ruší důstojnost naší osoby, ale spíše vyjadřuje naše osvobození. To není privilegiem génia. Nesmysl je nejrovnoměrněji sdílená věc na světě. V prvním Bretonově manifestu nicméně nacházíme na jedné straně naivní důvěru v tajné a zázračné energie Nevědomí, jeho odkazy na Freuda jsou jako narážky na nějakou mytologickou oblast, která slibuje skryté poklady. Na straně druhé Bretonova kritika vědomých mechanismů myslí vyplývala spíše z průzkumu slepých uliček, do kterých vedou, než z jejich analýzy.

Také Michel Leiris,² který byl v jisté době členem surrealistické skupiny, velebí ve své poslední knize – i když je pravda, že svým vlastním způsobem – tuto sílu snu. Avšak místo toho, aby využíval jakési mystické síly Nevědomí, nachází příčiny svého snu, příčiny nalézané ve vědomém životě. Bohatost a zjevná neočekávanost obrazů se nejprve zakládá na *asociacích idejí*, jejichž „latentní zrod“ Leiris trpělivě popisuje.

Až do poloviny knihy jsme vlastně svědky úžasného rozvedení slavného Rimbaudova sonetu.³ Jen evokovaná spojení přestávají být tajemná, jelikož je podrobně popsán jejich vznik. Michel Leiris je spíše než alchymista slova jeho

1 Přeloženo z francouzského originálu: Levinas, E., La transcendance des mots: à propos des „Biffures“ de Michel Leiris. *Les Temps Modernes*, 4, 1949, Nr. 44, s. 1090-1095. © Michael Levinas. Translation © Miloš Ševčík et al. Pozn. red.

2 Poznámka překladatelů: Michel Leiris (1901-1990), francouzský spisovatel, etnolog a umělecký kritik. Od roku 1924 členem surrealistické skupiny a od roku 1930 se seznamoval s psychoanalytickou metodou. Mezi lety 1929 a 1971 pracoval jako etnograf. K jeho nejvýznamnějším beletristickým dílům patří *Věk dospělosti* (*L'Âge d'homme*; 1939), *Aurora* (*Aurora*; 1946) a tetralogie nazvaná *Pravidlo hry* (*La Règle du jeu*), jejímiž částmi jsou *Škrty* (*Biffures*; 1948), *Třety* (*Fourbis*; 1955), *Třepení* (*Fibrilles*; 1966) a *Křehký třesk* (*Frêle Bruit*; 1976).

3 Poznámka překladatelů: Jedná se o Rimbaudovu báseň „Samohlásky“ (*Voyelles*; 1871).

chemik. Od strany 128 se tato chemie rozšiřuje na fakta, situace a vzpomínky. Stává se vlastním obsahem vyprávění, které se představuje zároveň jako umělecké dílo i jako reflexe podstaty tohoto umění. To je koneckonců svázáno s tradicí francouzské poezie od Mallarmého k Blanchotovi, v níž emoce, která představuje látku díla, je samotná emoce tvoření této látky.

V celé poslední části svého díla nám Michel Leiris odhaluje metodu svého umění: rozdvojení nebo škrty, které dávají knize jméno a propůjčují smysl této pozoruhodné rehabilitaci asociace idejí. Rozdvojení, protože počítky, slova a vzpomínky vedou myšlení k tomu, aby se neustále odvracelo od směru, kterým se zdálo vydávat, a putovalo neočekávanými stezkami. Škrty, protože jednoznačný smysl těchto elementů je neustále korigován, přepisován. Avšak v těchto rozdvojeních a škrtech se nejedná ani tolik o to, jít novými cestami, které se otevírají, nebo lpět na korigovaném smyslu, ale spíše o to, zachytit myšlenku ve význačném okamžiku, v němž se mění na něco jiného, než co sama je. Samotný jev asociace idejí je umožněn touto podstatnou dvojnázností rozdvojení.

Ačkoli jsme zvyklí omezovat funkci označování na asociaci idejí a považovat významovou mnohost verbálního či jiného znaku za vyjádření sítě asociací, k níž se váže, ztrácí proces asociace idejí s pojmem škrty svou fundamentální úlohu. Myšlenka je původně škrtem, tj. symbolem. A protože myšlení je symbolické, mohou se ideje spojovat jedna s druhou a vytvářet síť asociací. Od té chvíle – ať už díky okolnostem, v nichž bylo slovo osvojeno, jeho zvukovým podobnostem s jinými slovy, nebo dokonce jeho vlastní psané formě – je tato síť, takto obohacená o vše to, co znaky písma během své cesty evokují, hodnotná nikoli proto, že umožňuje přechod od jedné ideje k jiným, nýbrž proto, že zajišťuje přítomnost jedné ideje v druhé. Obdobně nejsou v bajkách zvířata jen proto, aby sugerovala mravní ponaučení, ale aby myšlenka prostřednictvím jejich vnímatelné přítomnosti, která obohacuje sugerovanou ideu, ještě platila v okamžiku svého přeškrtnutí skrze svůj škrtnutý smysl. Rozličné významy myšlenky na sobě navzájem participují. Surrealistická svoboda není protikladná jiným mechanismům myšlení – je jejich svrchovaným principem.

Asociace idejí zachycená v rovině škrtnutí se tedy stává myšlením, které se nachází mimo klasické kategorie reprezentace a identity. Toto přetékání myšlenky by jistě mohlo připomínat bergsonovské trvání, ale Bergsonova koncepce spočívá v tom, že tato negace identity je představována formou dění. Originalita pojmu škrty se navrácí ke kladení mnohosti jako simultaneity a stavu vědomí jako neredukovatelné dvojnáznosti. Ačkoli je to dost zvláštní, vzpomínky Michela Leirise, vyložené podle jeho „pravidla hry“, nezanechávají dojem temporálního rytmu. Dvojnáznost škrtnutí spíše utváří prostor.

Bylo by zajímavé porovnat metodu škrťů s dílem moderních malířů. Nedávno jsem viděl některé obrazy Charlese Lapicquea.⁴ Tím, že ničí perspektivu jako řád postupu a přibližování, jako rovinu praktického přístupu k věcem, vytváří Charles Lapicque prostor, který je především řádem simultaneity. Obdobně jako v literárním popisu, který ústí v obraz nikoli tím, že reprodukuje kontinuitu rozsahu, ale tím, že spojuje určité detaily do řádu, který je určen povahou těchto detailů, jejich sugestivní silou. Není to prostor, který v sobě ukládá věci, ale věci – svými škrty – vykreslují prostor. Prostor každého předmětu se pak zbavuje svého objemu. Za ztuhlou linií se uvolňuje linie jakožto neurčitost. Linie se zbavují funkce kostry proto, aby se staly nekonečnem možných sblížení. Formy vytvářejí variace na svá podstatná témata jako mořská pěna, na které Charles Lapicque nyní pracuje, a v těchto variacích se veškerá vnímatelná látka omezuje na nekonečné sugesce jedné formy vycházející z jiné. Jde o variaci témat, která není hudební, neboť nemá trvání, nýbrž je naprosto simultánní a prostorová. Už samotná forma jediného obrazu by zastavila tuto hru škrťů. U Lapicquea je obraz doprovázen variantami, které nemají úlohu *skic* na cestě k dokončení *ne varietur* díla, ale jsou na stejné úrovni. Nedokončenost, a nikoli dokončenost by pak paradoxně byla základní kategorií moderního umění.

Ale nezávisí to, co hra škrťů obsahuje prostorově, na tom, co obsahuje vizuálně? Množení škrťů je jistě jakýmsi návratem vědomí k jeho smyslové zkušenosti, návratem smyslového k jeho smyslové podstatě smyslového, k jeho estetické podstatě. Nevysvětluje se však zvláštní symbolismus, který je obsažen v estetické esenci reality, vlastním charakterem vizuální zkušenosti, na kterou západní civilizace koneckonců veškerý duchovní život? Duchovní život má co do činění s idejemi, je světlem, vyhledává jasnost a zjevnost. Dospívá k odkrytému, k fenoménu. Vše je mu imanentní.

Vidět znamená být ve světě, který je celý *zde* a který si vystačí. Každý pohled za to, co je dáno, zůstává v tom, co je dáno. A proto nekonečnost prostoru stejně jako nekonečnost označovaného, ke kterému odkazuje znak, není o nic méně *zde*. Vidění je takovým vztahem k bytí, že bytí jím zasažené se jeví právě jako svět sám. Co se zvuku týče, zvuk se nabízí názoru, může být daný. V tom jistě spočívá primát vidění před ostatními počítky. Také univerzalita umění je založena na tomto primátu. Umění vytváří v přírodě krásu, přírodu uklidňuje a zmírňuje. Všechna umění, dokonce i zvuková, vytvářejí ticho.

4 Poznámka překladatelů: Charles Lapicque (1898-1988), francouzský vědec a malíř, který na základě výsledků vlastních výzkumů na poli optiky a teorie barev rozvinul nové pojetí výtvarného prostoru konstruovaného barevnými intenzitami a hustotou linií v multiplikované perspektivě.

Ticho, jež je občas tichem špatného svědomí, buď tíživého, nebo děsivého. Potřebu navázat s někým vztah, nehledě na završení a poklid krásy a přes její završení a poklid, nazýváme potřebou kritiky.

Ve zvuku – a ve vědomí chápaném jako naslouchání – je trhlinka vždy završeného světa vidění a umění. Zvuk je veskrze zazněním, hřmotem, skandálem. Zatímco ve vidění se forma přimyká k obsahu a utiňuje ho, zvuk coby příval samotné smyslové kvality, neschopnost formy udržet svůj obsah – skutečné rozlomení ve světě – je tím, čím svět, který je *zde*, prodlužuje dimenzi nepřevoditelnou ve vidění. Díky tomu je zvuk symbolem par excellence: překračováním daného. Jestliže se přesto může ukazovat jako fenomén, jako *zde*, je to tím, že se jeho funkce transcendence prosazuje jen ve slovesném zvuku. Zvuky a hluky přírody jsou slova, která zklamávají. Skutečně slyšet zvuk znamená slyšet slovo. Ryzí zvuk je slovem.

Díky současné filosofii a sociologii jsme si zvykli podceňovat přímý sociální vztah osob, které mluví, a dávat přednost tichu a složitým vztahům určeným civilizačními rámci – zvyky, právem, kulturou. Opořčení slovem, které se jistě vztahuje k úpadku číhajícímu na řeč, k jejím možnostem stát se žvaněním a důvodem rozpaků. Ale opořčení, které by nemohlo převládnout v situaci, jejíž privilegovanost se odhaluje Robinsonovi, když v nádeře tropické krajiny – aniž by prostřednictvím svých nástrojů, morálky a kalendáře přestal udržovat vztah s civilizací – prožil v setkání s Pátkem největší událost svého života na ostrově; v situaci, ve které člověk, který mluví, konečně nahrazuje nevyjádřitelný smutek ozvěny.

To ovšem znamená, že v sociálním vztahu je skutečná přítomnost druhého tím, na čem záleží; ale především, že se tato přítomnost – místo toho, aby znamenala čistou a prostou koexistenci se mnou, místo toho, aby se vysvětlovala romantickou metaforou „živé přítomnosti“ – dovršuje poslechem, čerpá svůj smysl z této role transcendentního původu, kterou hraje pronášená řeč. Právě tím, že se odmítá stát tělem, zajišťuje slovo svou přítomnost mezi námi. Přítomnost Jiného je přítomností, která učí. Proto je slovo jako učení více než zkušenost reálného a učitel je více než porodník duší. Slovo vytrhuje zkušenost z její estetické soběstačnosti, z jejího *zde*, ve kterém v míru spočívá. Tím, že tuto zkušenost vyzývá, proměňuje ji ve stvoření. V tomto smyslu, jak jsme jinde mohli říci, kritika – slovo živé bytosti, která promlouvá k živé bytosti – přivádí obraz, v němž si libuje umění, k plně reálnému bytí. Jazyk kritiky nás vyvazuje ze snů, jejichž integrální částí je jazyk umělecký. Zajisté, ve své psané formě kritika volá stále po nových kritikách. Knihy se dovolávají knih, ale toto množení písemností se zastavuje nebo vrcholí ve chvíli, kdy se do něj zapojí živé slovo, kdy se kritika rozvine v učení.

Toto privilegium živého slova určeného k naslouchání před slovním obrazem a pitoreskním znakem se ukazuje také tehdy, když uvažujeme o aktu vyjádření.

Je vyjádření jen manifestací myšlenky pomocí znaku? Takové schéma je sugerováno písemnostmi. Znetvořenými slovy, „zamrzlými slovy“, ve kterých se jazyk už proměňuje v dokumenty a stopy. Proti tomuto obratu myšlení ve stopy bojuje živé slovo, bojuje s písmem, které se objevuje, když není nikoho, kdo by naslouchal. Vyjádření s sebou nese nemožnost být o sobě, podržet svou myšlenku „pro sebe“, a tudíž nedostatečnost postavení subjektu, při němž já vládne daným světem. Mluvení přerušuje mou existenci subjektu a pána, aniž by mě nabízelo jako podívanou, ponechává mě současně jako objekt i subjekt. Můj hlas přináší prvek, v němž se tato dialektická situace konkrétně uskutečňuje. Subjekt, který mluví, neklade svět ve vztahu k sobě – ani se jako umělec nestaví do nitra svého vlastního představení –, nýbrž ve vztahu k Jinému. Tato privilegovanost Jiného přestává být nepochopitelnou, jakmile připustíme, že prvním faktem existence není její *v sobě*, ani *pro sebe*, ale „*pro jiného*“. Jinak řečeno, lidská existence je stvořením. Pronesenou promlouvou se subjekt, který se vystavuje, vydává a – svým způsobem – modlí.

V těchto poznámkách, příliš strohých na tak závažné téma, se vlastní událost vyjádření staví mimo svou tradiční podřazenost myšlence. Pojetí, podle kterého slovo slouží jen ke sdělení nebo zastírání myšlenky, se opírá o natolik starou a úctyhodnou tradici, že se jí sotva odvažujeme dotknout. Domníváme se, že škrty Michela Leirise znamenitě vyčerpávají všechny možnosti zkoumání myslící myšlenky v samotném kontaktu se smyslovou látkou slov. Ale tyto škrty se shodují také s primátem myšlenky před řečí, který je vyjádřený v klasickém výroku „Co dobře chápeme...“.⁵ U Michela Leirise se nakonec bohatství, které řeč přináší, nepoměňuje jinak než jeho protiváhou v myšleném obsahu.

Ediční poznámka:

Text je překladem francouzského originálu článku Emmanuela Levinase „La transcendence des mots. A propos des ‚Biffures‘ de Michel Leiris“, který byl poprvé uveřejněn roku 1949 v *Les Temps Modernes*, 4, Nr. 44, s. 1090-1095. Text byl dále dvakrát přetištěn. Poprvé v roce 1981 ve zvláštním čísle *Autour de Michel Leiris* časopisu *L'Ire des vents* (Nr. 3-4, s. 57-63), poté jako součást Levinasovy knihy ese-

5 Poznámka překladatelů: Lévinas tu odkazuje na část verše z didaktické básně Nicolase Boileau-Despréauxe „Umění básnické“ („L'Art poétique“, 1674). Srv. Boileau-Despréaux, N., *Umění básnické*. In: Sgallová, K. – Kroupa, K. J. (eds.), *O umění básnickém a dramatickém*. Přel. A. Pohorský. Praha, Koniash Latin Press 1997, s. 186-216. Citovaný verš zní: „Co dobře chápeme, jasně vyslovíme a sama slova pak přicházejí snadno.“ Srv. tamtéž, s. 189.

jů *Hors sujet* (Montpellier, Fata Morgana 1987, s. 213-222). Anglický překlad tohoto článku vyšel třikrát (Levinas, E., *The Transcendence of Words*. In: Hand, S. (ed.), *The Levinas Reader*. Oxford, Blackwell Publishing 1989, s. 144-149; Levinas, E., *Transcending words. Concerning word-erasing: On Leiris*. *Yale French Studies*, 81, 1992, s. 145-150; Levinas, E., *The Transcendence of Words: On Michel Leiris's Biffures*. In: týž, *Outside the Subject*. Stanford, Stanford University Press 1994, s. 144-150). Jednou byl tento text přeložen do španělštiny (Levinas, E., *La trascendencia de las palabras. A propósito de Biffures*. In: týž, *Fuera del sujeto*. Madrid, Caparrós 1997, s. 157-162). Text byl rovněž přeložen do italštiny (Levinas, E., *La trascendenza delle parole. A proposito delle Biffures*. In: týž, *Fuori dal soggetto: Buber, de Waelhens, Jankélévitch, Leiris, Marcel, Merleau-Ponty, Rosenzweig, Wahl*. Genova, Marietti 1992, s. 153-160). Zde zveřejněný překlad vznikl v rámci semináře „Texty k estetice 20. století“ na katedře estetiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze pod vedením Miloše Ševčíka. Pravidelnými účastníky semináře byli Felix Borecký, Petr Pola, Martin Poch, Michaela Vostatková a Klára Ježková.

SUMMARY:

The Transcendence of Words. On Michel Leiris's „Erasures“

In his study 'The Transcendence of Words', Emmanuel Levinas deals with the character of the literary image. He compares it with painting and emphasises the visual nature of both these images. However, the silence of both these images is overcome by the scandal of the resounding words which the subject offers to the Other.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Transzendenz der Wörter. Über die „Streichungen“ von Michel Leiris

In der Studie „Transzendenz der Wörter“ beschäftigt sich Emmanuel Levinas mit dem Charakter des literarischen Bildes. Das literarische Bild wird mit der Malerei verglichen, und die visuelle Natur dieser beiden Bilder wird hervorgehoben. Die Stille dieser Bilder wird jedoch durch den Skandal der klingenden Wörter überwunden, die dem Anderen vom Subjekt angeboten werden.