

HUDBA, NĚMOST

Častým a velkým omylem je vnucovat uměleckým dílům klasifikaci podle období nebo škol. Ve skutečnosti takto zařazujeme kulturní produkty, které patří k pozorovatelným fenoménům historické reality, stejně jako politické události a demografické či ekonomické změny. Avšak ono umělecké v takových dílech je na těchto kontextech nezávislé, i když se může projevat skrze ně a v jejich rámci. Umění je v díle vždy gestem v časo-prostoro-hmotě, umění v hudebním díle je gestem v časo-prostoro-zvuku.

Toto gesto není záležitostí autora díla. Autorova práce spočívá v tom, že zvuku ponechá prostor k provedení gesta, které jakoby přesahuje slyšitelné, a v tom, že uchová jeho stopu v časo-prostoro-zvuku, který určuje pole slyšitelného. Toto gesto je stejně nabito emocemi v hudbě nó jako v Schumannově skladbě. Světlo na fresce Piera della Francesca je stejně „neviditelné“ jako na Cézannově akvarelu. Tato gesta, která nepředstavují obsahy děl ani jejich formy, ale absolutně emotivní moc díla, se v běhu dějin nemění. Neexistují dějiny umění jako gesta, ale pouze jako kulturního produktu. Schopnost emotivně zasáhnout lidskou sensibilitu za hranicemi toho, co

může cítit, nepatří do řádu času. Periodizováno může být pouze to, čemu říkáme „funkce“ umění, stopy gest zachytitelných v jednotlivých lidských společnostech a měnících se s nimi.

Hudba *pracuje* v silném, porodnickém nebo psychoanalytickém, významu slova na tom, aby po sobě zanechala stopu nebo znak ve slyšitelném, ale snaží se o to zvukovým gestem, které slyšitelné přesahuje.

Tuto paradoxní myšlenku, která je svou paradoxností filosofická, je třeba blíže prozkoumat. Paradox je dvojitý: jednak se týká zvukové matérie, kterou nelze poslouchat, protože přesahuje slyšitelné, a přesto *už* je zvukem. A kromě toho se týká gesta v této matérii a této matérie, to znamená také gesta v časoprostoru, a navíc časoprostoru, který vytváří právě tímto gestem, jež není projevem nebo pouze projevem vědomého subjektu, tedy skladatele. Skladatel by měl svou *prací* pouze, podobně jako žena při porodu nebo pacient na pohovce, otevírat cestu, po níž může přijít, *co ještě* nepřišlo, dítě, minulost, v našem případě hudební věta, ale *co už* je přesto potenciální lidský život, možný projev paměti nebo případně zvuk. Vědomý subjekt pracuje sám na sobě, v souladu se sebou i proti sobě, aby se udržel přístupný případné možnosti. Hudební gesto zasahuje sluch, předem připravený k nepřipravenosti, jako každá událost. Ne snad že by se takové gesto objevilo zcela nepředvídaně, naopak bylo vyžadováno a toužebně očekáváno. Je však událostí v tom smyslu, že subjekt, který mu pomáhá na svět, neví a nevěděl, *jaká* to bude událost, v čem bude spočívat. Nijak ji nekontroluje.

Zde asi musíme uznat, že takto položená otázka ní příliš romanticky. Je to otázka spíše jazyka než subjektu. Ať se skladatel snaží sebevíc „nečinně“ očekávat vytoužený hudební nápad, ať připravuje jeho příchod na svět jakýmkoli způsobem (vedu dva, užívané současnými skladateli Cagem a Boulezem: buď oddělit jednotlivé timbry a nechat je znít zcela bez přípravy, nebo jim naopak určit řadu omezení, vnutit jim tvar a jako porodnickými kleštěmi z něj poté vytáhnout zvukovou matérii, provést gesto, které nastalo spontánně), jednou či druhou „technikou“, v každém případě budou výsledkem — jako při každé proceduře, založené na nečinnosti — hudební *formy*. Dílo, které vyjde na svět díky této práci, je slyšitelné, a slyšitelné je poslouchatelné proto, že je formovatelné v jazyce zvuků. Mistrovské hudební dílo nemůže zůstat pro lidské ucho nepoznatelné. Pomoci zvukovému gestu na svět nutně předpokládá zapsat cosi z něj do jazyka, který promlouvá ke sluchovému ústrojí, který zasahuje auditivní myšlení. Gesto samotné možná zůstává záhadou, ale jeho aktualizace v lidském těle, citlivém na zvuky, není žádné tajemství inkarnace.

Pokud se přesto spokojíme s dešifrováním a poznáním těchto forem, s popsáním způsobu, „jímž jsou udělány“ — což je jistě užitečná a nutná práce —, zacházíme s dílem jako s hotovým předmětem, jako s faktem, který stojí před námi. Nedobereme se, vůbec se nepřiblížíme k tomu, oč jde v hudebních skladbách, zasluhujících označení dílo, totiž o záhadu uvolnění cesty pro neslyšitelné a latentní zvukové gesto.

Je dobré držet se následujícího principu: formy hotového (vyslechnutého) díla jsou uchováním nebo archivováním, v jazyce zvuků, určité zvukové události, kterou pro nedostatek jiných výrazů nazývám gesto a která tento jazyk z principu hatí, protože ji v něm nelze přímo poslouchat. Slyšitelné se v díle stává hudebním až tehdy, oživuje-li neslyšitelné.

Další sledování tohoto principu s sebou nese pokušení učinit závěr, že před nebo za jazykem zvuků jsou jiné zvuky, zvuky bez vlastního jazyka, zvuková matérie bez jakékoli formy, a že hudební dílo se rozvíjí nebo čerpá své zdroje z matérie, která je jistě hudební, leč ultra nebo infrazvuková. Takové vysvětlení se jeví jako podezřelé a mlhavé, příliš zavání metafyzikou. Představa takové látky sice může mít jistou poetickou hodnotu, ale filosof jí těžko přizná sebemenší důvěryhodnost.

Nicméně je celkem běžné, že filosofie se učí od poezie a má z toho značný prospěch. Zejména tehdy, jde-li o pochopení záhady umělecké krásy, kde pojmový diskurs brzy naráží na své hranice. Je dobře, když myšlení zabývající se hudbou dokáže naslouchat také literatuře. Záhada literární tvorby je nepochybně blízká hudebnímu paradoxu, přestože látka, z níž pochází gesto, které se psaní pokouší zachytit v díle, se nepochybně naprosto liší od zvukové matérie.

Na chvíli tedy svěřím znepokojení, které filosof po-
ciťuje před záhadnou zvukovou matérií, dosti zvláštnímu popudu. Pascal Quignard ho popisuje ve čtvrtém dílu knihy *Drobné rozpravy* na několika strán-

kách v rozpravě dvacáté, nazvané „Jazyk“. Domníval jsem se, že pojmy „jazyk pod všemi ostatními jazyky“, „zvukový základ“, „zvukový horizont“ a dokonce „zvukový odér“ označují cosi z látky, o kterou mi jde. Pravda, text nevychází z hudby, ale z jazyka. Ovšem z jazyka mluveného, a v tom případě již můžeme hovořit o jisté analogii, protože zde již jsme v oblasti zvuku. Quignard si dává velký pozor — já to učiním také — a nepouští se do úvah o původu jazyka a hudby, tím méně o původu jazyka v hudbě. Hovoří dokonce nikoliv o hlasu off, ale o *dechu off*.

Uvedu zde úryvek z rozpravy „Jazyk“ (*Petits Traités*, Maeght, 1990, díl IV, s. 22–27):

„Jakkoli různí jsou lidé, civilizace, epochy, jazyky a díla, vzniká někdy až halucinační pocit, že z nich stoupá jakýsi vyděšený, všeobecný nářek, který se vždy jeví jako obnažený a nový a zní jako nějaký zvukový podklad, který může dovést k šílenství. Je to jazyk pod všemi jazyky, zvuk obecně sdíleného strachu, který nepochybně vysílá každý podle sebe, ale který jde od úst k ústům, vystupuje na tvářích téměř sexuálně, ve vší nahotě, po celá tisíciletí. Je to možná základní hrůza, kterou si celé věky lidé mručeli s oblázky v ústech, která se vždy znovu obnovuje v dětství a která nás všechny spojuje. Ten nářikavý zvuk, rytmický, poté arytmičtější a zase rytmický, ta rozkoš z nářikání, to je skutečný zvonek na krku, stád, která hovoří jazykem. Jazyky se nemohou vracet samy k sobě, nemohou se převracet naruby a ukazovat pravdu jazyků. Zdá se, že ten zvuk plný hrůzy, která nás shání dohromady, ten nářek nad mrtvým

otcem, který nás vždy znovu shlukuje do rodin a společností, nás dokáže spojit, aniž k tomu potřebuje cokoli jiného kromě své moci. Nářikavé melodie chóru barokních hudebníků, v chrámovém příšeří mrtvého boha. Zvuk vraždy. C. M. Bowra se podívoval nad tím, že mezi prvními písněmi, které se etnologům podařilo zapsat, byly pouze písně lovecké, občas válečné, a nikdy ne milostné. Po pravdě řečeno, museli bychom se mít nejprve sami trochu rádi, abychom si mohli alespoň trochu vážit bytostí, které se nám podobají. Zatím se podobáme vlastní kořisti, a i tato podobnost je odvozena pouze od jejího obrazu. Jen málokdy se stává, že sami sebe stavíme na vrchol té závratné a vysoké pyramidy bytostí, kterou tak rádi budujeme ve svých mýtech. Nezdá se, že je příliš bytostí, které bohové stvořili jinak než ke svému obrazu. Některé kameny jsou symetričtější a chladnější než jiné — pokud k nim přidáme viry. Komu se podobáme?

Pod bílou pěnou je ohromný válec podobností, které nás vyděsí, kdykoli si uvědomíme jeho existenci. Všichni chceme být tak jedineční, a přitom se navzájem podobáme až ke znechucení.

Za hlubokou podstatou všech míst existuje zvukový horizont. Úryvky zvuků dávného strachu, který kdysi vybuchl jako vesmír, který vyřvává naše sklíčenost, který svazujeme v radosti, který se šíří z našeho utrpení. Zvuků, jejichž rozpoznání je spíše nekonečným objevováním, často opožděným, a které nás od něj stejně neosvobodí. V tomto poznání náhle zjišťujeme, že nejsme tak originální, jak jsme si

dosud mysleli. Toto objevování nás sice ponechá na poušti, ale úplně nás našeho neklidu nezabaví. Protože nelze najít originál ničeho, nesměruje nás ve skutečnosti k nikomu jinému. Odsuzuje nás k solidaritě, které se neumíme zbavit, ale s níž jsme náhle příliš hbitě srozuměni, jakkoli se nám jeví nevyhnutelná. Vědomí lehkého stínu, který přelétne přes tváře mužů i žen, s nimiž se setkáváme, a který je příznáním jejich smutku a smrti, nám po pravdě řečeno přináší silné uspokojení. *Na konci těchto úvah* — pokud máme odvahu ničit v sobě jednu po druhé iluze, které nás vedou k hluboké víře v sebe sama — už *nevíme, co je to samota*. Ten pocit je silně nakažlivý. Pokud je samota utrpení, pokud nás dusí, představuje vzácný kámen, který žádnými statky nelze zaplatit. Navíc je blízko tichu a temnotě. Všechny jazyky světa se zdají být podružně před tímto nářkem hladu, úzkosti, samoty, smrti, nejistoty. Stejně jako zvířata se válíme ve vlastním páchu. Mluvené jazyky milují velkou masu hlasů. Všechny jazyky světa, jakkoli schopné a výstižné, nepřekrývají tento „zvukový odér“ lidského druhu. Nikdy jej nepřekryly a nikdy jej nepřekryjí.“

Pokusím se jako třídní šprt najít v těchto řádcích několik rysů charakterizujících zvukový element, materií zvuku, v jejíž hudbě jsou zaznamenána gesta a která dodává dílu jeho emotivní moc.

Tak především, zvukový projev tohoto „jazyka pod všemi jazyky“ znamená pouze halucinovaný sluch. Je to dech mimo jazyky, mimo díla, mimo instituce,

vždy latentně přítomný pod slyšitelným, ale nikdy jím nepřekrytý, je to dech, který nehovoří, pouze skučí a brumlá. Nemá žádné dějiny, je to nářek, „jenž se vždy jeví jako obnažený a nový“, který nic nevypráví. Zdá se, že dokonale odolává artikulaci, že je pouze naznačený, zemdlený, jakýsi diskurs forem. Bloudí od úst k ústům, „vystupuje na tvářích téměř sexuálně, ve vši nahotě“, skrývá se v tlačenci hlasů, deroucích se ve svém tisíciletém handrkování jeden před druhý.

Dalším charakteristickým a silně paradoxním rysem je to, že i když je tento zvuk neslyšitelný, přesto nějak zní. Zní hluše, vysvětluje Quignard, jako „děsivý nářek [. . .]. Nářek hladu, úzkosti, samoty, smrti, nejistoty.“ Zvuková látka je nezaslechnutelný výdech děsu. Dech je vanutí, *flatus*, hrůzy: unáší do nebytí. To vanutí je *hluché*, i my jsme v něm hluší. Možná je *nemůžeme* slyšet. Ale *němé* není. Nebo je němé, pokud přijmeme původní kořen slova němý, *mu-*, *mut*.¹ Hrůza mručí, mumlá, hučí za sevřenými rty. „Zůstává v ústech,“ píše dále Quignard, „a dál se nedostane.“ Nicotu nelze artikulovat, nic na ni nezabírá. Vykotlaná dutina, měkký čenich, to jsou netečné nástroje, jejichž prostřednictvím nicota v generálním basu vydechuje svou hrůzu. Je to spíše noc zvuku než ústa stínu. Jakkoli jasné mohou být nejjasnější hudební věty, vskryty v nich mručí děs.

Quignard zdůrazňuje ještě třetí charakteristický rys. Tíseň, vycházející z toho dechu, je společná celé

¹Francouzsky *muet*, němý (pozn. překl.).

zvířecí říši. „Seskupuje“ lidské bytosti podobně, jako se „zvířata válejí ve vlastním pachu“. Je to zvukový odér stáda. Hrůza je němá i v tom, že není nikomu adresována a ignoruje mne i ostatní. Zapojuje se do jejich obchodování, ale neustále podvádí. Neuznává osoby, zájmena ani jména, otázky ani odpovědi, jakoukoli odpovědnost. Zakazuje nám, abychom se „cítili originální“. Nestydatá hrůza drtí jednotné číslo pod „ohromným válcem podobností“, nutí k panické solidaritě. Dech vydechující smrt „nás vždy znovu shlukuje do rodin a společností [...], aniž k tomu potřebuje cokoli jiného kromě své moci.“

Quignard ještě dodává: „Všichni chceme být tak jedineční, a přitom se navzájem podobáme až ke znechucení.“ Zvířecí nářek je *sensus communis* nikoliv chuti, ale znechucení, páchnoucí dech vycházející z hrůzy beze slov. **Vše, co žije, je spojeno s masou všeho, co žije, zatuchlostí zkázy.** Život naříká nad svou nejistotou v anonymním skučení, jež je nakonec vždy zapomenuto. Trvám na tom, že hudba čerpá svou krásu a své emoce z evokace tohoto osamělého údělu, zvučícího a němého, hrůzoplného, zvlhlého vždy stejnou promiskuitou.

Zvuková látka, ten svist, přicházející z hrozivé prázdnoty, se drží a bude držet sama od sebe v blízkosti ostatních.

Takto si v kostce představuje Pascal Quignard „jazyk pod ostatními jazyky“, pro což já volím spojení němost pod hudbami. Tím není řečeno, že hudba *vyjadřuje* nebo *převádí* fóbie živých před vším, co

naznačuje jejich smrt. Pojmy vyjádření a převodu nejsou vhodné. Dech hrůzy zní neslyšitelně, přesto rozechvívá struny, přesto pokladny cinkají a trubky hlaholí. Více či méně řízené zvuky, vznikající nárazem těl (včetně lidských a zvířecích tělesných orgánů), nejsou projevem nějaké hlubší hudby. Nářek vane bez omezení, nevyvolává vibrace způsobené nějakou překážkou. Stejně jako nemá zuby, nemá hlasivky ani fonační dutinu. Není to hudba, ani původní, protože není artikulovaná. Není slyšitelná, protože nerezonuje. Nerezonuje, protože nic nerozechvívá. Je to *flatus*, *sub-flatus*, z něhož pochází náš *dech*, vanutí prázdnoty. Střídavě proudí a přestává proudit, protože neustále přechází přes všechny překážky, které vytvářejí slyšitelnou.

Tento dech je počitek. Není to počitek jako ostatní, tedy jistý způsob hnutí myslí, vycházející z rozčilení, obav, radosti, únavy, ale přece jen hnutí myslí. Počitek přísluší zvířatům. Aristotelés napsal: zakoušejí, sídlí v nich tedy *pathémata*. Zvířeckost je patická. Být přístupný počitkům znamená podrobovat se. Podrobovat se předpokládá nejistotu. Nejsme jen tak, jsme závislí, jsme závislí, abychom byli. Pán tě uhodí, zadrží, poté zase pustí, a opět zadrží. Připomíná ti, že nejsi. To bere dech. Život ztrácí dech, zase jej nachází, chytá, vypadává z rytmu. Quignard píše: „Ten naříkavý zvuk, rytmický, poté arytmičtější, a zase rytmický, ta rozkoš z naříkání.“ A dále dodává: „Úryvky zvuků dávného strachu, který kdysi vybuchl jako vesmír, který *vyřvává* naše sklíčenost, který *svazujeme* v radosti, který *se šíří* z našeho utrpení.“ Halucinované

ucho věří, že v černé noci na poušti zachytí dech nicoty, který je ale jen obnaženým hnutím jeho mysli. Afektivní rytmy a nuance, radost, utrpení či deprese ten zvuk ticha následně pozměňují.

Pozměňovat počítky, to už ale znamená uspořádat tento hluk v hudbu, sevřít hnutí mysli do jistých forem. Temný nářek, vydechovaný nicotou, v hudebních frázích zůstává. (Způsobuje jejich nezaměnitelnost. Způsobuje, že jednotlivé fráze se třou o sebe, shlukují, skučí.) Přichází rozkoš, rozkoš z toho děsu: dokud můžeme alespoň skučet, nejsme mrtví.

Skučení nemá svůj tón. Všechny tóny se hodí ke skučení. Dech je atonální. Umění tónu, *Tonkunst*, se otevírá nejprve jakémukoli nářku, a poté jej moduluje. Hudba nemůže nechat zaznít dech samotný, nemůže jej ani imitovat, protože se mu nic slyšitelného nepodobá; je tedy nucena frázovat patos, nuancovat jej, členit jej na výšky, doby, rytmy. Dech stídatavě proudí a přestává proudit. Hnutí mysli, jímž je hrůza, nehybně trvá. Z toho trvání, které nemá pokračování, činí hudba časový úsek, který jde kupředu, opakuje se, vrací, mizí, dodržuje rytmus, lehkou a těžkou dobu, odvíjí se jako příběh vášně. Umění tónů člení nářek, rozbíjí jeho strašlivou kontinuitu, shromažďuje zvukové segmenty a přikládá je konci k sobě.

Nestojí za tak aktivní prací moc a kompetence artikulovaného jazyka, diskurs? Na tuto otázku zde neodpovím jednak pro nedostatek prostoru, ale také proto, že je špatně položena.

Zazní zvuk, izolovatelný tón, ostrov vynořivší se z patosu. Jakmile se ozve slyšitelný zvuk, byl učiněn

slib. Ten zvuk slibuje, že po něm přijdou další zvuky. Že tedy přijde ještě něco, spíše než nic. Hrůza z vlastního zničení neustává, je stále neslyšitelná, protože je trvalá, neartikulovaná, neadresná. Hudba pracuje k porodu slyšitelného z neslyšitelného dechu. Pokouší se dech frázovat, a tím jej zrazuje; poskytuje mu formu, a tím na něj dává zapomenout. Ale i ona slibuje. Každá, i ta nejjednodušší zvuková fráze oznamuje, že po ní přijde další, a že to nebude všechno, že konec těch frází je v nekonečnu, že v nicotě bude hudba ozvěnou sebe sama. Každá fráze musí být počtána další frází. Takto vzdávaná čest stačí zabránit tomu, aby zvíře upadlo do hrůzy a zadusilo se zvukovým odérem.

Hudba je hymnus na slávu a budoucnost toho, co je, vyznamenává jsoucí a vzdává hold své nekonečné schopnosti determinovat, přestože si uchovává neslyšitelnou ozvěnu hlouposti, zmítané větrem nebytí, to znamená bytí.

Fráze k tobě přichází a vyžaduje další frázi. Ty se k ní připojíš, a vyvoláš tím mou žádost. Od Gesualda přinejmenším k Boulezovi se tomu v hudbě říká *responsoria*. Není to jen odpověď, ale dotaz a odpověď. Celá tisíciletí se vybíjejí v těchto dotazech a odpovědích, v artikulaci, vydávání a vysílání toho vysíleného řevu melancholie.

Rodí se jakési společenství, polyfonické ve svém chorálu, okouzlené zvukovými možnostmi, dokonce i v boji kontrapunktů. Dává zapomenout na anonymní hordu, která vydává řev hrůzy z nebytí. Přesto jí zcela nezahladí. Dokonce i v melodii svobody v *Donu*

Giovannim, stejně jako v Bachových kantátách nebo v adagio con motto Schubertova *Smyčcového kvinteta* zaslechne nářek beznaděje. Dokonce i v *Children's Corner*, dokonce i ve *Véritables préludes flasques (pour un chien)*, dokonce i v ritornelu *Une souris verte*.

Nedostatek bytí, vědomí toho nedostatku způsobuje panický povyk. Tento povyk dodává hudbě proti její vůli nehmotnou matérii zjevení, gest, jež jsou transformována ve zjevení frázovaná.

Můžeme tady říci, že ještě před hudbou je zvuk a patos? Na zvukový základ nás ovšem upozorňují pouze tonalita a prožitek z hudby. Neslyšitelný dech lze zachytit pouze nasloucháním hudebnímu jazyku. Tělo se musí rozezpívat a očarovat, aby mohlo nastat třeshnění těla odčarovaného, aby samo v sobě vyvolalo halucinace jiného, němého těla, které neustále potlačuje zpěv. Jak bychom mohli slyšet ten neslyšitelný hluk bez hudby, jak bychom si jej vůbec mohli představit? Je stejně tichý jako hudba sfér. Sféry nemají svůj jazyk a nenaslouchají své hudbě. Zní v nich nářek nad tím, že byly vrženy do prázdnoty. Nářek vesmíru je němý. Rozezpívávají jej pouze nárazy, tlukot a diskontinuita, jež zpětně dávají pocítit jeho strašlivé ticho.

Z tohoto snění o zvukových temnotách si snadno můžeme odnést několikeré poučení.

Existuje zvučící matérie, která není totožná s tím, čemu hudebníci říkají hudební materiál. Ten je založen na barvě zvuku a je slyšitelný, kdežto zvuková matérie není slyšet, je to bolest zasaženého a dojatého

člověka. Tato bolest není nijak artikulovaná, je to nářek, ničeho si neřádá. Zasažení představuje hrozbu, že člověk bude opuštěn a ztracen. Dech onoho nářku, tedy zvučící matérie, se skrývá ve slyšitelném materiálu, ve zvukovém zbarvení.

Matérie je neprojevený zvuk, který přechází do těla, jež si náhle začne uvědomovat svou dočasnost. Lze to říci i takto: je to zvuk, který v živém těle vyluzuje smrt. Nebo ještě jinak: neslyšitelný zvuk, který v lidské bytosti vyluzuje bytí. Tělo je zkoušeno svou schopností podléhat a pociťovat. Nejde o žádnou zkušenost, ale o velkou bolest. Na tělo se vrhá cosi, co se mu nijak nepodobá. Nemůže nijak reagovat, ta věc v něm zní jeho porážkou, kterou ono neslyší. Prohrálo, protože cítí velkou bolest. Mručení této urážky je neslyšitelné. Tvar mu dává až reakce na ně, tedy hudební forma, která se otevírá té podivné cizí věci. Ale tato forma je ničím, je to nic, které *zcizuje* zasažené tělo a našeptává mu hrůzu z toho, že bude opuštěno.

S vizuální matérií je to podobné. Tělo podléhá, protože v sobě má brány, a ty brány jsou otevřené. Všemi branami vchází stejná zpráva, stále táž — že tělo není tím, čím je, že není ničím bez počítků, jež mu ovšem oznamují, že není ničím. Tělo má ve znaku jistý pocit, *aisthésis*, což není jen forma nějakého předmětu, ale úzkost z toho, že je plné děr. Podobně je tomu s barvou. Ta představuje jakési těleso, pronikající do viditelného; sama o sobě, bez forem a pojmenování, tedy viditelná není. Představuje utrpení vizuálně ztraceného těla. Malířství artikuluje, modalizuje a vystavuje

vizuální odér, jímž je barva. Matérie barvy očím označuje, že podléhají nějaké věci, kterou samy nejsou a kterou vlastně nemohou vidět, protože vidí jen jejím prostřednictvím.

Chromaticky je tato věc ničím, pro tělo je jakýmsi vizuálním zdušením. Stejně jako je zvučící matérie němá, vizuální matérie je slepá. Hrůzu z nicoty stejně jako dech neslyšíme a stejně jako světlo nevidíme. Pohled je vždy návrat k viděnému, lék a reakce na hrůzu ze slepoty. Neviditelná barva je předkládána jako vizuální smrt. Stejně jako je hudba sfér neslyšitelný hluk, tak i barvy vesmíru, prý přepestré, napadají tělo masou neviditelných vibrací, neutrální masou, kterou si Paul Klee představoval jako šedou. Šedá je bezbarvá barva hrůzy, kterou mají oči, vědomy si své ztracenosti, a její nářek zní v uších nezvučným zvukem.

Rozdíly mezi jednotlivými druhy umění vyplývají z rozdílů mezi jednotlivými matériemi, to znamená různými způsoby, nakonec nahodilými, které ohrožují tělo jeho nicotností, které je anestetizují jako hluché, barvoslepé, upoutané na lůžko atd. Estetické je fóbické, *povstává z anestetického, cele mu patří, spoléhá na ně*. Vyzpívá, že nic neslyší, namaluje, že nic nevidí, vytancuje, že je paralyzováno. V každém druhu umění i ta nejmenší fráze stojí za to úsilí. Oním „že nic nevidí“, „namaluje, že nic nevidí“, rozumím toto: dusivá šed' je látka, od níž malířství očekává gesto, zapisuje ji do viditelných barev, a dává tak zapomenout na hrůzu, která je nicméně její podstatou.

Quignard píše: „zvukový základ, který vede k zešílení“. My dodáváme: k zešílení z hrůzy, k ochromení hrůzou, k šedi z hrůzy, k němotě z hrůzy. I samotný předpoklad tohoto zešílení je šílený, jako jistý druh spekulativní halucinace. Ale možná je nutné zaplatit cenu za toto šílení, abychom se mohli přiblížit představě uměleckého gesta.

Je-li nějaké dílo umělecké, znamená to, že svědčí o přesahu toho, co tělo může pociťovat, o přesahu všeho, co jsou instituce těla (biologické, kulturní) schopny zachytit. Tato šílená spekulace tvrdí, že přesah spočívá už v samotném principu každého počítku, v samotné jeho materii, a možná už nikde jinde. Počitek není jen přijímání užitečných kontextuálních informací, ale také bezprostřední připomenutí jisté hrozby. Tělo nevnímá sebe sama, je schopno se pociťovat jen tehdy, je-li vystaveno něčemu jinému, zbaveno svého bytí, v nebezpečí zničení. Cítí sebe sama jen v zuboženém stavu.

Transcendence — nesejde na tom, zda krásná či vznešená, ten rozdíl není v díle rozeznatelný — transcendence díla spočívá právě v naznačení této nejistoty, která je vždy ukryta v počítku. Transcendence je založena v imanenci hluboké bolesti.

Hudební gesto pracuje na tom, aby se neslyšitelný nářek proměnil ve svůj slyšitelný projev. Musí mu ovšem dát nějakou formu, která nebude nikdy zcela vyhovující; přesto na ni musí vsadit. Tato marná práce však v hudební řeči může postačovat k naznačení dechu hrůzy. To mručení je neústupné a trvalé, stejně jako akutní potřeba nezemřít. Proto ani svědectví,

které o něm dílo může přinášet, které přes jeho nedostatečnost nazýváme krásou nebo vznešeností, nemůže zemřít. Prochází dějinnými okolnostmi, jako dech sklíčenosti proudí mezi údery, segmentujícími zvučící prostor a poskytujícími hudbě její materiál.

1. Divadlo nás uvádí do samého středu něčeho navýsost náboženského a politického: do problému nepřítomnosti, do negativity, nihilismu, řekl by Nietzsche, tedy do problému moci. Teorie divadelních *znaků* i praxe (dramaturgie, režie, interpretace, výprava) divadelních *znaků* jsou založeny na přijímání nihilismu, jenž je součástí představení, ba dokonce jej ještě zesilují. Znak je totiž, říkával Pierce, cosi, co nahrazuje něco jiného pro někoho dalšího. Divadelní umění je hra na schovávanou. Nuže, modernost na konci tohoto století znamená toto: nic nelze nahradit, žádné předem propachtované místo není legitimní, nebo jsou legitimní všechna; nahrazení, a tím pádem i smysl, je pouze jiný výraz pro přemístění. Jsou dána dvě místa, A a B, a stanoven pohyb z A do B: máme tedy dvojí postavení a přesun mezi nimi. Nyní si určíme, že B plyne z A: postavení B již není chápáno pozitivně, kladně, je vztaženo k A, podřízeno A, které samo je nepřítomné (minulé nebo skryté), ale i B je odsunuto do nicoty, jeho přítomnost je jen iluze, jeho bytí je v A, přičemž A je potvrzeno jako pravda, to znamená jako nepřítomnost. Takové je nastavení nihilismu. Je k němu odsouzeno i divadlo? Pokud toto