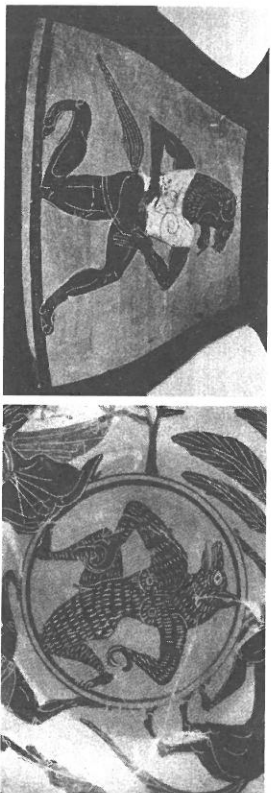


X

1730 – STÁVÁNÍ-SE-INTENZIVNÍM,
STÁVÁNÍ-SE-ZVÍŘETEM,
STÁVÁNÍ-SE-NEPOZOROVATELNÝM...

Vzpomínky diváka. – Vzpomínám si na pěkný film *Willard* (1972, Daniel Mann). Možná to byl béčkový, ale přesto pěkný, nepopulární film, jeho hrdinové jsou totiž krysy. Moje vzpomínky nejsou nutně přesné. Převyprávím ten příběh v hrubých rysech. Willard žije se svou autotativní matkou ve starém rodinném domě. Hrozná oidipovská atmosféra. Matka mu nakáže zničit jeden vrh krys. On jednu (nebo dvě, nebo některé) ušetří. Po jedné divoké hádce matka, „připomínající“ psa, umírá. Willardovi hrozí, že přijde o dům, po němž dychtí jistý businessman. Willard má rád Bena, vůdčí krysu, již zachránil a která se ukáže být nesmírně inteligentní. Navíc je tu bílá krysa, Benova družka. Po návratu z kanceláře tráví Willard veškerý svůj čas s nimi. Rychle se množí. Willard přivede smečku krys pod vedením Bena k businessmanovi a nechá ho krutě zemřít. Ale dopustí se nerozvážnosti, přivede své dva oblíbence do kanceláře a musí nechat zaměstnance zabít bílou krysu. Ben uniká poté, co upře na Willarda dlouhý a tvrdý pohled. Ten tak zažívá osudovou pauzu ve svém *stávání-se-krysu*. Ze všech sil se snaží zůstat mezi lidmi. Přijímá dokonce nadbhaní jedné dívky z kanceláře, která se hodně kryse „podobá“, ale právě že jen podobá. Jednoho dne, kdy tuto dívku pozve, při-

praven nechat se osvatbit, reoidipalizovat, uvidí znovu Bena, jenž se objevuje pln nenávisti. Snaží se ho vyhnat, ale ve skutečnosti vyhání tuto dívku a sestupuje do sklepa, kam ho Ben vláká a kde na něho čeká nepočtená smečka krys, aby ho roztrhala. Je to jako pohádka, nepůsobi to vůbec děsivě.

Je tam všechno: stávání-se-zvířetem, které se nespokojuje s postupem na základe podobnosti a pro něž by byla podobnost naopak překážkou či přerušením; stávání-se-molekulárním působením množením se krys, smečka podryvající velké molární moci, rodinu, profesi, manželství; zlověstná volba, protože tu existuje „oblíbenec“ ve smečce a určitý druh smlouvy o spojení, děsivý pakt s oblíbencem; zavedení uspořádání, válečného či kriminálního stroje, které může vést až k autodestrukci; cirkulace neosobních afektů, alternativní proud rozvracející označující projekty stejně jako subjektivní pocity a konstituující ne-lidskou sexualitu; neodolatelná deteritorializace, předem rušící pokusy o oidipovskou, manželskou či profesionální reteritorializaci (existují oidipovská zvířata, s nimiž si člověk může „hrát na Oidipá“, na rodinu, mého pejska, moji kočičku, a pak i jiná zvířata, která nás naopak strhnou k neodolatelnému stávání se? Nebo jiná hypotéza: může být totéž zvíře podle situace pojata ve dvou funkcích, dvou opačných pohybech?).

Vzpomínky přírodopisce. – Jedním z hlavních problémů historie přírody bylo myslieť vzťahy medzi zvieratami. Velmi se to liší od pozdějšího evolucionismu, jenž se definoval ve smyslu genealogie, příbuznosti, původu či filiace. Víme, že evolucionismus dojde k myšlence evoluce, která se nutně neoddehrává prositědnicovým filiacem. Ale na počátku mohl postupovat pouze skrz genealogický motiv. Historie přírody naopak tento motiv, nebo alespoň klíčovou důležitost tohoto motivu, ignorovala. Sám Darwin rozlišuje evolucionistické téma příbuznosti a přírodopisecké téma celku a hodnoty rozdílů a podobnosti jakožto velmi nezávislé věci: stejně příbuzné skupiny totiž mohou vykazovat zcela proměnlivé stupně difference ve vztahu k předkovi. Právě proto, že se historie přírody zabývá především celkem a hodnotou rozdílů, může chápat pokroky a regresy, kontinuitu a velké zlomy, ale nikoli evoluci ve vlastním slova smyslu, to znamená možnost potomků, jejichž *stupně* modifikace závisí na vnějších podmínkách. Historie přírody může myslieť pouze ve smyslu vztahů mezi A a B, ale nikoli ve smyslu produkce, od A k x.

Na rovině vztahů se ale odehrává cosi velmi podstatného. Neboť přírodní historie chápe dva typy vztahů mezi zvířaty: sérii nebo strukturu. V případě série říkáme: *a* se podobá *b*, *b* se podobá *c* atd., všechny tyto termíny se v různém stupni vztahují k jedinému významnému termínu, dokonalosti či kvalitě, jakožto principu série. Právě to nazývali teologové proporcionální analogií. U struktury říkáme, že *a* se má k *b* jako *c* k *d*, a každý z těchto vztahů svým způsobem realizuje uvažovanou dokonalost: zábrany se mají k dýchání ve vodě jako plíce k dýchání ve vzduchu; nebo srdce se má k žábřám jako absence srdce k tracheám... Je to analogie proporcionality. V prvním případě tu mám podobnosti, lišící se v jedné sérii, nebo sérii od série. V druhém případě mám rozdíly, které se podobají v jedné struktuře a v různých strukturách. První forma analogie je považována na za citelnější a populárnější a vyžaduje imaginaci; přesto se však jedná o uslovnou imaginaci, která musí brát v potaz větvení série, zahlazovat zjevná přerušení, zažehnatvat falešné podobnosti a zvyšovat právě, brát v potaz zároveň pokroky a regresy či degradace. Druhá forma analogie je považována za královskou, protože spíše vyžaduje všechny prostředky chápání k určení ekvivalentních vztahů, odkrývající jednak nezávislé proměnné kombinovatelné v jedné struktuře, jednak koreláty, které se na sebe v každé struktuře vážou. Ale ačkoli jsou rozdílná, tato dvě témata série a struktury vždycky v historii přírody koexistovala jako zdánlivě si odporující, ve skutečnosti však tvořící více či méně stabilní kompromisy.¹ Stejně tak tyto dvě analogické figury koexistovaly v různých rovinách v myslí teologů. Jde o to, že v obou případech je Příroda myšlena jako obrovská *mimésis*: jednak ve formě řetězce bytostí nepřestávajících se napodobovat, progresivně nebo regresivně, směřujících k vyššímu božskému cíli, který všechny různými stupněm podobnosti napodobují jakožto model a princip série; jednak ve formě zrcadlové Nápodoby, která již nic ne- napodobuje, neboť ona je modelem, jež všechno imituje, a to prostřednictvím uspořádané difference... (Toto mimetické či mimologické vidění umožnilo v jistém momentu myšlenku evoluce–produkce.)

Avšak tento problém není zdaleka za námi. Myšlenky neumírají. Nepřežívají jednoduše jako archaismy. Ale mohly v určitém okamžiku do-

¹ O této komplementaritě série–struktura a odlišnosti od evolucionismu viz Henri Daudin, *Cavert et Lamnark: les classes zoologiques et l'idée de série animale*, Alcan, Paris 1926; a Michel Foucault, *Slová a věci*, Kalligram, Bratislava 2000, kap. V.

sáhnout vědeckého stadia a poté ho ztratit nebo emigrovat do jiných věd. Mohou tudíž změnit aplikaci a statut, mohou dokonce změnit formu a obsah, ale udržují si v těchto krocích, v přesunu, v rozvržení nové domény cosi zásadního. Myšlenky lze vždy znovu využít, neboť vždycky sloužily, ale v nejrůznějších aktuálních modech. Neboť na jedné straně vztahy mezi zvířaty nejsou pouze předmětem vědy, ale také předmětem snu, předmětem symbolismu, předmětem umění či poezie, předmětem praxe a praktického využití. Na druhé straně jsou vztahy mezi zvířaty svázány se vztahy člověka a zvířete, muže a ženy, člověka a dítěte, člověka a zvířeti, člověka a fyzikálního i mikrofyzikálního vesmíru. Dvojí má myšlenka „série–struktura“ pokračuje v určitém momentu vědecký práh, ale nevyšla z něho a nezůstává tam, nebo přechází do jiných věd, například ožívuje humanitní vědy, aby sloužila studiu snů, mýtů a uspořádání. Historie idejí by nikdy neměla být kontinuální, měla by se mít na pozorů před podobnostmi, ale také před potomky či filiaccemi, a spokojit se tak s vyznačováním prahů, jež určítá idea pokračuje, cest, které urazí a které mění její povahu nebo předmět. Jenže objektivní vztahy mezi zvířaty byly aplikovány na jisté subjektivní vztahy člověka a zvířete z hlediska kolektivní imaginace nebo sociálního chápání.

Jung vypracoval teorii Archetypu jako kolektivního nevědomí, kde má zvíře zvlášť důležitou roli ve snech, mýtech a lidských společenstvích. Přesně řečeno je zvíře neoddělitelné od série nesoucí v sobě dvojí aspekt pokrok–regres, v níž každý člen hraje roli možného transformátoru libida (metamorfózy). Z toho vychází celý přístup ke snu, protože jakmile je dána zneklidňující představa, jde o to ji integrovat do její archetypální série. Taková série může zahrnovat ženské či mužské sekvence, dětské sekvence, ale stejně tak sekvence zvířecí, rostlinné, nebo dokonce elementární, molekulární. Narozdíl od historie přírody už člověk není významným členem série, tímto členem může být místo člověka zvíře, lev, krab či dravec, veš, vzhledem k určitému aktu, funkci, podle určitého požadavku nevědomí. Bachelard napsal moc pěknou jungiánskou knihu, když zjišťuje rozvětvenou sérii u Lautréamonta a všimá si koefficientu rychlosti metamorfóz a stupně dokonalosti každého členu ve vztahu k čistě agresivně jakožto principu série: hadí zub, roh nosorožce, psí zub a soví zobák, ale čím dál výše pak dráp orla či supa, krabí klepeto, nožky vši, přísavky chobotnice. V celku Jungova díla *mimésis* ve své síti sjednocuje přírodu a kulturu podle proporcionálních analogií, kde série a jejich členy, a především

zvířata, jež v nich zaujmají středovou pozici, zajišťují cykly přeměny příroda–kultura–příroda: archetypy jako „analogické reprezentace“.¹

Je to náhoda, že strukturalismus tak silně odmítl vážnost imaginace, postavení podobnosti v rámci série, nápodobu procházející celou sérií a dovádějící ji k cili, identifikaci s tímto posledním členem? Nic není v tomto ohledu explicitnější než slavné texty Léviho-Strausse týkající se totemismu: překonat větší rozdíly směrem k *vnitřním homologiím*.² Už se nejedná o založení sériového uspořádání imaginárna, ale symbolického a strukturálního řádu chápání. Už nejde o to, odstupňovat podobnosti a nakonec dosáhnout identifikace Člověka a Zvířete v luně mystické participace, ale o to, uspořádat difference, aby bylo dosaženo korespondence vztahů. Neboť zvíře se rozděluje podle diferenčních vztahů nebo rozlišujících protikladů druhů; a stejně tak člověk podle uvažovaných skupin. V totemickém zřízení neříkáme, že se jistá skupina lidí identifikuje s jistým druhem zvířete, říkáme, že skupina A se má ke skupině B jako druh A' ke druhu B'. Tato metoda se podstatně liší od té předcházející: jsou-li dány dvě lidské skupiny, z nichž každá má svůj zvířecí totem, je třeba najít způsob, jak jsou vztahy mezi těmito dvěma totemy analogické ke vztahům mezi dvěma skupinami – Vrána se má k Sokolovi jako...

Tato metoda platí stejně pro vztahy Člověk–dítě, Muž–žena atd. Zjistíme-li například, že má bojovník jistý překvapující vztah s mladou dívkou, budeme se mít na pozoru před vytvořením imaginární série, jež by je slučovala, a budeme spíše hledat člen uskutečňující ekvivalenci vztahů. Tak může Vernant říct, že manželství se má k ženě jako válka k muži, z čehož vyplývá homologie panny odmítající sňatek a bojovníka převlékajícího se za ženu.³ Symbolické chápání zkratka nahrazuje analogii proporce analogií proporcionality; rozřídění podobnosti strukturací rozdílu; identifikaci členů rovnosti vztahů; metamorfózy imaginace konceptuálními metaforami; velkou kontinuitu příroda–kultura hlubokým zlomem rozdělejícím korespondence bez podobnosti mezi oběma; nápodobu původního modelu prvotní *mimésis* bez modelu. Muž nikdy nemohl říci: „Jsem vůl, vlk...“, ale mohl říci: mám se k ženě jako vůl ke krávi, mám se k jinému

muži jako vlk k beránkovi. Strukturalismus je velkou revolucí, celý svět se stává racionálnější. Když Lévi-Strauss uvažuje o těchto dvou modelech, serií a struktúře, nestací mu zajistit druhému modelu veškerý věhlas pravé klasifikace, odkazuje navíc první model do temné oblasti obětí, již prezentuje jako iluzorní a zbavenou kloudného smyslu. *Sériové téma obětí* musí uvolnit místo *strukturálnímu tématu totemové instituce*. A přesto se tady stejně jako v historii přírody ještě vytváří řada kompromisů mezi archetypálními seriemi a symbolickými strukturami.¹

Vzpomínky bergsoniána. – Nic z předchozího nás z našeho omezeného úhlu pohledu neuspokojilo. Věříme v existenci velmi zvláštních stávaní-se-zvířaty, která pronikají a unášejí člověka a která se dotýkají zvířete stejně jako člověka. „Od roku 1730 do roku 1735 nesyššíme mluvit než o upírech...“ Je tudíž evidentní, že strukturalismus nebere tato stávaní se na vědomí, protože je stvořen k tomu, aby je popíral nebo přinejmenším znehodnocoval jejich existenci: korespondence vztahů netvoří stávaní se. Takže když se strukturalismus s takovýmto stávaním se, jež procházejí křížem krážem společností, setká, vidí v nich fenomény degradace, které odklánejí pravý řád a vzbuzují dobrodružství diachronie. Přesto se Lévi-Strauss neustále ve svých studiích mýtů střetává s těmito rychlymi akty, jimiž se člověk stává zvířetem a zvíře se stává... (ale čím? stává se člověkem nebo něčím jiným?). Vždycky je možné snažit se *bloky stávaní se* vysvětlit korespondencí dvou vztahů, ale pozorovaný element je tak jistě ochuzován. Není třeba uznat, že mýtus jako rámec klasifikace je stěží schopen zachytit stávaní se, podobná spíše fragmentům pohádky? Není třeba dát za pravdu Duvidnaudově hypotéze, podle níž společností procházejí „anomické“ fenomény, které nejsou deformacemi mytického řádu, ale neredukovatelnou dynamikou rýsuující linie úniku a zahrnující jiné výrazové formy než je mýtus, byť je mýtus znovu bere na sebe, aby je zastavil?²

¹ O protikladu obětí série a totemové struktury viz Claude Lévi-Strauss, *Myslení přírodních národů*, Dauphin, Praha 2000, s. 272–278. Ale navzdory své přisouzení vůči sérii Lévi-Strauss uznával kompromisy mezi oběma tématy: struktura sama implikuje velmi konkrétní pocit afinit (s. 49–50) a zakládá se na dvou seriích, mezi nimiž vytváří homologie vztahů. Především „stávaní se historickým“ s sebou může nést komplikace nebo deformace nahrazující tyto homologie podobnostmi a identifikacemi členů (s. 146n.), to, čemu Lévi-Strauss říká „opak totemismu“.

² Viz Jean Davignaud, *L'Anomie. Heresie et Subversion*, Anthropos, Paris 1973.

¹ Viz Carl Gustav Jung, zejm. *Symbols proměny* (Výbor z díla VII a VIII), Nakl. Tomáše Jančeka, Brno 2004 a 2009; Gaston Bachelard, *Lauréantoni*, Librairie Jose Corti, Paris 1963.

² Claude Lévi-Strauss, *Totemismus dnes*, Dauphin, Praha 2001, s. 86.

³ Jean-Pierre Vernant, in: *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Mouton & Co., Paris – The Hague 1968, s. 15–16.

Jako by vedle těchto dvou modelů, oběti a série, totemové instituce a struktury, bylo ještě místo pro něco jiného, skrytějšího, podzemnějšího: *kouzelník* a stávání se, vyslovená v pohádkách, a nikoli již v mýtech či rituálech?

Stávání se není korespondenci vztahů. Ale není ani podobností, nápodobou, a konečně ani identifikací. Celá strukturalistická kritika série se zdá nevyvratitelná. Stávání se není pokrokem ani regresem v rámci série. A předevsím se neoddehrává v imaginaci, i když imaginace dosahuje nejvyšší kosmické či dynamické úrovně, jako u Junga nebo Bachelarda. Stávání-se-zvířaty nejsou sny ani přeludy. Jsou zcela reálná. Ale o jakou realitu se jedná? Stávání-se-zvířetem nespočívá v tom, zvíře předvádět nebo napodobovat, a proto je také evidentní, že člověk se „skutečně“ nestává zvířetem, ani zvíře něčím jiným. Stávání se neprodukuje nic jiného než sebe sama. To falešná alternativa nás nutí říkat: buď napodobujeme, nebo jsme. Reálné je samo stávání se, blok stávání se, a nikoli domněle fixované meze, jimiž ten, kdo se stává, prochází. Stávání se může a musí být kvalifikováno jako stávání-se-zvířetem, aniž by mělo mez v podobě zvířete, kterým se stalo. Stávání-se-zvířetem člověka je reálné, aniž je reálné zvíře, jímž se stává; a zároveň stávání-se-jiným zvířetem je reálné, aniž je reálné toto jiné. Je tu bod, jež je třeba vysvětlit: jak je to možné, že stávání se nemá subjekt odlišný od sebe sama; ale také že nemá cíl, protože jeho cíl existuje jen v jiném stávání se, jehož je subjektem a které koexistuje, tvoří blok s tím prvním. To je princip vlastní realitě stávání se (bergsonská idea koexistence velmi odlišných „trvání“, nadřazených či podřazených tomu „našemu“, která spolu komunikují).

Konečně, stávání se není evoluce, přinejmenším evoluce potomků a filiace. Stávání se neprodukuje nic prostřednictvím filiací, veškerá filiace je imaginární. Stávání se je vždy jiného řádu než filiace. Týká se aliance. Obsahuje-li evoluce opravdová stávání se, děje se tak v oblasti *synbióz*, která přivádí do hry bytosti zcela jiných měřítek a říší, bez jakékoli možné filiace. Existuje blok stávání se zmouchující se vosy a orchideje, z něhož nemůže vzejít žádná vosá-orchidej. Existuje blok stávání se zmouchující se kočky a paviana, kde provádí alianci virus C. Existuje blok stávání se mezi mladými koťeny a jistými mikroorganismy, jejichž alianci provázejí organické látky syntetizované v listech (rhizosféra). Strvdl-li neoevolucionismus svou originalitu, stalo se tak částečně ve vztahu k fenoménům, kde evoluce nepostupuje od méně diferencovaného k diferencovanějšímu a

přestává být dědičnou filiační evolucí, aby se stala spíše komunikační či nakažlivou. Říkáme tedy této formě evoluce, k níž dochází mezi heterogenitami, „involute“, pod podmínkou, že ji nebudeme směřovat s regresem. Stávání se je involuce, involuce je tvůrčí. Regres znamená jít směrem k méně diferencovanému. Ale involuce představuje vytvoření bloku, jenž sleduje svou vlastní linii, „mezi“ členy uvedenými do hry a pod určitelnými vztahy.

Neoevolucionismus se nám zdá důležitý ze dvou důvodů: zvíře se už nedefinuje prostřednictvím znaků (specifických, druhových atd.), ale populacemi, měnicemi se prostředí od prostředí nebo v rámci jednoho prostředí; pohyb neprobíhá jen nebo především filiačními produkciemi, ale příčnými komunikacemi mezi heterogenitami populací. Stávání se je rhizom, není to klasifikační ani genealogický strom. Stávání se rozhodně není napodobováním ani identifikováním se; není to ani regres-progres; není to ani korespondování, vytváření korespondujících vztahů; není ani produkováním, produkováním filiace, produkováním skrze filiaci. Stávání se je slovesem s vlastní konzistencí; nevede nás ke „zdaní“ ani k „bytí“, ani k „rovnání se“ ani k „produkování“, aniž se na ně omezuje.

*Vzpomínky kouzelníka, I. – Ve stávání-se-zvířetem se vždy jedná o smekku, tlupu, populaci, zalidnění, zkratka o multiplacitu. My, kouzelníci, jsme to vždycky věděli. Je možné, že jiné instance, navíc velmi odlišné jedna od druhé, mají jiné pojetí zvířete: lze ji ponechat nebo získat ze zvířete jisté charakteristické znaky, druhy a rody, formy a funkce atd. Společnost a stát potřebují zvířecí charakteristiky ke klasifikaci lidí: historie přírody a věda potřebují charakteristiky ke klasifikaci samotných zvířat. Serialismus a strukturalismus buď odstupňovávají charakteristiky podle jejich podobnosti, nebo je řadí podle rozdílů. Zvířecí znaky mohou být mytické nebo vědecké. Ale my se o charakteristiky nezajímáme, nás zajímají způsob expanze, šíření, zabírání, náklady, zalidňování. Jsem legie. Fascinace *vědlo člověka* několika vlky, kteří ho pozorují. Čím by byl samotný vlk? a velryba, veš, krysa, moucha? Belzebub je ďábel, ale ďábel jako pán much. Vlk předevsím není charakteristika či jistý počet charakterových znaků, je to vlcení. Veš je vešení... Čím je volání nezávisle na populaci, k níž volá nebo kterou si bere za svědka? Virginia Woolfová neprožívá samu sebe jako opici nebo rybu, ale jako tlupu opic, hejno ryb, podle různých vztahů stávání se k osobám, s nimiž se setkává. Nechceme říct, že některá zvířata*

žijí ve smečkách; nechceme vstupovat do směšných evolucionistických klasifikací à la Lorentz, v nichž existují podřadné smečky a nadřazené společnosti. Říkám, že každé zvíře je především hejnem, smečkou. Že má své smečkové mody, spíše než charakteristiky, být je třeba dělat rozdíly uvnitř těchto modů. V tomto bodě má člověk co dělat se zvířetem. Nestáváme se zvířetem bez fascinace smečkou, multiplícitou. Fascinace vnějškem? Nebo je multiplícita, jež nás fascinuje, už ve vztahu k multiplícitě spočívající v nás? Ve svém mistrovském dle *Démons et merveilles* vypráví Lovrecraft příběh Randolpha Cartera, citičho, jak jeho „já“ Kolsá, a zažívajícího strach horší než strach ze záhuby: „Carterové, ve formě lidské a zároveň ne lidské, obratlovci a bezobratlí, živočišní a rostlinní, nadaní vědomím a zbavení vědomí, a dokonce i Carterové nemající nic společného s pozemským životem, na pozadí planet, galaxií a systémů patřících k jiným kosmickým kontinuum (...) Ponoření se do nicoty otevírá klidné zapomnění, ale být si vědom své existence, a přesto vědět, že už nejsem určítá bytost odlišná od ostatních,“ ani od veškerých stávání se, která mnou procházejí, „to je nevyšlovný vrchol hrůzy a agonie“, Hofmannsthal, nebo spíše lord Chandos, upadá do fascinace před „lidem krysa“ v agonii, a v něm, skrze něj, v mezerách jeho ohromného já „zvířecí duše cení zuby na hrozny osud“: nikoli lhost, ale *účast proti přírodě*.¹ Pak se v něm rodí zvláštní imperativ: buď přestat psát, nebo psát jako krysa... Je-li spisovatel kouzelníkem, je to proto, že psaní je stávání se, psaní je procházení přes zvláštní stávání se, která nejsou stáváním-se-spisovatelem, ale stáváním-se-krysou, stáváním-se-hmyzem, stáváním-se-vlkem atd. Bude třeba říct proč. Mnoho sebevražď spisovatelů se vysvětluje touto účastí proti přírodě, svatbami proti přírodě. Spisovatel je kouzelníkem, neboť prožívá zvíře jako jedinou populaci, již je v principu odpovědný. Německý pre-romantik Moritz se cítí zodpovědný nikoli za umírající telata, ale vůči telatům, jež umírají a vyvolávají v něm neuvěřitelný pocit neznámé přírody – *afekt*.² Afekt není osobní pocit, a tudíž není ani charakteristikou, je to uskutečnění moci smečky, která víří a rozechvívá já. Kdo nepoznal násilí těchto animálních sekvencí, které ho vytrhávají být jen na okamžik z lidsví, nutí ho hrzyat chlebě jako hlodavec nebo mu dávají žluté oči koč-

kovité šelmy? Strašná involuce, jež nás volá k neslýchaným stáváním se. Nejsou to regresy, ačkoli se k nim regresivní fragmenty či sekvence mohou přidávat.

Je třeba rozlišovat tři druhy zvířat: zvířata individuovaná, domácí, sentimentální, oidipovská zvířata s příběhem, „moje“ kočka, „můj“ pes; tato zvířata nás vybízejí k regresi, svádějí nás k narcistní komtemplaci, a jediné těmto zvířatům psychoanalyza rozumí, aby za nimi lépe odhalila obraz tatínka, maminky, bratříčka (když mluví psychoanalyza o zvířatech, zvířata se učí smát): *všichni, kdo mají rádi kočky, psy, jsou blázní*. Pak je tu další druh, zvířata jisté charakteristiky či atributu, zvířata druhová, zvířata klasifikace či státu, tak jak s nimi pracují velké božské mýty, aby z nich získaly série nebo struktury, archetypy nebo modely (Jung je přece jen hlubší než Freud). Nakonec jsou tu démoničtější zvířata, smečková či afektová, která vytrvají multiplícitu, stávání se, populaci, pohádku... Nebo ještě jednou, nemohou být všechna zvířata brána třemi způsoby? Vždycky je tu možnost, že nějaké zvíře, veš, geparda nebo slona vezmeme jako domácí zvíře, moje zvířátko. A druhý extrém, každé zvíře může být bráno po způsobu smečky a množeni se, což vyhovuje nám, kouzelníkům. Dokonce i kočka, dokonce i pes... A pastýř, krotitel, dábel může mít ve smečce své oblíbené zvíře, i když jisté ne stejným způsobem, o jakém jsme teď mluvili. Ano, každé zvíře je nebo může být smečkou, ale podle stupně různých sklónů, jenž činí více či méně snadným odhalování multiplicity, stupně multiplicity, kterou aktuálně či virtuálně podle případu obsahuje. Hejna, tlupy, stáda, populace nejsou nižšími sociálními formami, jsou to ateky a moci, involuce, které se chápou celého zvířete ve stávání se, jež není o nic méně mocné než to mezi člověkem a zvířetem.

Jorge Luis Borges, autor známý svou přemírou kultury, zkažil přinejmenším dvě knihy, u nichž byly hezké jenom tituly: nejprve *Obecné dějiny hanebnosti*, protože neviděl základní rozdíl, jaký dělají kouzelníci mezi podrodem a zradou (a tam již jsou stávání-se-zvířetem nutné na straně zrady). Podruhé ve *Fantastické zoologii*, kde si nejenom vytváří z mýtu neustejnorodou a fádní představu, ale eliminuje veškeré problémy smečky a u člověka odpovídající stávání-se-zvířetem: „Úmyslně z této příručky vylučujeme legendy o transformacích lidské bytosti, loblizonovi, vlkodlakovi atd.“ Borges se zajímá jen o charakteristiky, i ty nejfantastičtější, zatímco kouzelníci vědí, že vlkodlaci jsou tlupy, taktéž upíři, a že se tyto tlupy transformují jedny ve druhé. Ale co přesně znamená zvíře jako tlupa

¹Hugo von Hofmannsthal, *Lettres du voyageur à son retour*, Mercure de France, Paris 1969.

²Viz Jean-Christophe Bailly, *La légende dispersée, anthologie du romantisme allemand*, UGE 10/18, Paris 1976, s. 36–43.

či smečka? Neimplikuje tlupa filiaci, jež by nás přivedla k reprodukci jistých charakteristik? Jak si představit množení, šíření, stávání se bez filiace a dědičné produkce? Multiplicitu bez jednoty předka? Je to velmi prosté a každý to ví, ačkoli o tom mluví jen tajně. My stavíme do protikladu epidemii a filiaci, nákazu a dědičnost, množení nákazou a pohlavní reprodukci, pohlavní produkci. Tlupy, lidské či zvířecí, se množí nákazami, epidemiemi, bojovými poli a katastrofami. Jako hybridy, samy neplodné, zrozené z pohlavního spojení, jež se nereprodukuje, ale které stále znovu začíná, a získává tak více území. Participace, sňatky proti přírodě jsou tou pravou Přírodou, překlenující království. Šíření prostřednictvím epidemie, nákazou nemá nic společného s filiací skrze dědičnost, byť se tato témata prostupují a navzájem potřebují. Upír nepůsobí filiací, infikuje. Rozdíl je, že nákaza, epidemie přivádí do hry zcela heterogenní členy: například člověka, zvíře a bakterii, virus, molekulu, mikroorganismus. Nebo v případě lanýže strom, mouchu a prase. Tyto kombinace nejsou ani genetické, ani strukturální, jsou to kombinace mezi královstvími, participace proti přírodě. Ale Příroda postupuje pouze takto, proti sobě samé. Jsme dalecí filiační produkce, dědičné reprodukcce, která zachovává jakožto diference jen prostou dualitu pohlaví v rámci stejného druhu a malé modifikace během generací. Pro nás naopak existuje tolik pohlaví, kolik je členů symbiózy, tolik diferencí, kolik je prvků podléhajících se na procesu ná-kazy. Víme, že mezi mužem a ženou prochází spousta bytostí pocházejících z jiných světů, přinesených větrem, které tvoří rhizom kolem kořenů a nedají se pochopit ve smyslu produkce, ale pouze ve smyslu stávání se. Vesmír nefunguje skrze filiaci. Říkáme tudíž pouze, že zvířata jsou smečky a smečky že se formují, vyvíjejí a transformují nákazou.

Tyto multiplicity s heterogenními členy a se spoluprací nákazy vstupují do jistých *uspořádání*, a tam také člověk provádí svá stávání-se-zvířetem. Ale tato temná uspořádání, která hýbají tím nehlubším v nás, právě nebudeme míchat s organizacemi jako je instituce rodiny a státní aparát. Mohli bychom citovat lovecké společnosti, válečné společnosti, tajné společnosti, zločinecké společnosti atd. Těm jsou stávání-se-zvířetem vlastní. Nebudeme v nich hledat režimy filiace rodinného typu, ani mody klasifikace a atribuce státního či předstátního typu, dokonce ani sériová uspořádání náboženského typu. Navzdory zdání a možným znakům tam mýty nemají ani místo původu, ani bod aplikace. Jsou to příběhy nebo vyprávění a výpovědi stávání se. Také je absurdní hierarchizovat – být zvíře-

ci – společenství z hlediska fantazijního evolucionismu, kde jsou smečky na nejnižší úrovni a uvolňují posleze místo rodinným a státním společnostem. Je tu naopak rozdíl v povaze a původ smeček je zcela jiný než původ rodin a států, nepřestává je zdola ovlivňovat a z vnějšku je ohrožovat jinými formami obsahu, jinými formami výrazu. Smečka je zároveň zvířecí realitou a realitou lidského stávání-se-zvířetem; nákaza je zároveň zvířecím množením se a šířením zvířecího množení se člověka. Stroji lovu, stroji války, stroji zločinu s sebou nesou různé druhy stávání-se-zvířetem, jež nejsou vyjádřeny v mýtu a ještě méně v *totemismu*. Dumézil ukázal, jak tato stávání se zásadním způsobem patří k člověku války, pokud je mimo rodiny a státy, pokud rozrušuje filiace a klasifikace. Stroji války je vždy mimo stát, i když ho stát využívá nebo si ho přivlastňuje. Člověk války má celé stávání se, jež zahrnuje multiplicitu, rychlé přesouvání, všudypřítomnost, metamorfózu a zradu, moc přetvářky. Válečná pole ožívají lidé–vlci, lidé–medvědi, lidé–šelmy, lidé všemožné zvířecí povahy, tajná bratrstva. Ale také zvířecí smečky sloužící lidem v bitvě, nebo bitvu sledující a profitující z ní. A všichni společně šíří nákazu.¹ Je tu složitý celek stávání-se-zvířetem člověka, zvířecích smeček, slonů a krys, větrů a bouří, bakterií rozsevájících nákazu. Jeden a týž *Furor*. Válka obsahovala zoologické sekvence předtím, než se stala bakteriologickou. S válkou, hladem a epidemiemi se množili vlkodlaci a upíři. Jakékoli zvíře může být chyceno v těchto smečkách a odpovídajících stávaních se; kočky byly viděny na bitevních polích, a dokonce i jako součást armád. Proto je třeba spíše než mezi druhy zvířat rozlišovat mezi různými stavy, podle nichž se integrují do rodinných institucí, do státních aparátů, do válečných strojů atd.

¹ O člověku války, jeho vnější pozici vzhledem ke státu, k rodině, k náboženství, o stávaních-se-zvířetem, stávaních-se-šelmou, do nichž vstupuje, viz Georges Dumézil, *Zvláště Mythes et dieux des Germains: Essai sur la formation de la religion scandinave*, E. Leroux, Paris 1939; *Horace et les Curtices*, Gallimard, Paris 1942; *Heur et malheur de guerrier*, P.U.F., Paris 1968; *Mýtus a eposy* II, OIKOYMENH, Praha 2001. Lze se také odvolávat na studie o společenstvech leopardích lidí v černé Africe: je pravděpodobné, že tyto společnosti mají svůj původ ve válečných bratrstvech. Ale když koloniální stát zakazuje kmenové války, transformují se ve zločinecké společnosti, zachovávajíce si politickou a teritoriální důležitost. Jednou z nejlepších studií na toto téma je studie P. E. Josefa, *Les sociétés secrètes des hommes-léopards en Afrique noire*, Payot, Paris 1955. Stávání-se-zvířetem vlastní tímto skupinám se nám jeví velmi odlišné od symbolických vztahů člověk–zvíře, jak se objevují ve státních aparátech, ale také v předstátních institucích typu totemismu. Lévi-Strauss jasně ukazuje, jak totemismus již obsahuje embryonální stadium státu v míře, v jaké pokračuje kmenové hranice (*Mýšlení přírodních národů*, s. 204n.).

(a jaký je vztah mezi strojem psaní nebo hudebním strojem a stávaními-se-zvířetem?).

Vzpomínky kouzelníka, II. – Naším prvním principem bylo: smečka a ná- kaza, nákaza smečky, tedy kráčí stávaní-se-zvířetem. Ale druhý princip, zdá se, říká opak: všude, kde je multiplicita, najdete také výjimečného je- dince, s nímž je třeba uzavřít spojení pro stávaní-se-zvířetem. Možná to není osamělý vlk, ale je tu vůdce tlupy, vůdce smečky, nebo divější sesazený vůdce, který teď žije úplně sám, je tu Samotář a je tu ještě Dá- bel. Willard má svého oblíbence, krysu Bena, a stává se krysou pouze na základě vztahu s ním, spojení v lásce a posléze nenávisli. Celý *Moby Dick* je jedním z největších děl stávaní se; kapitán Ahab má neodolatelné stávaní-se-velrybou, ale právě takovou, která obkružuje smečku či hejno a postupuje přímo skrze hrozné spojení s Jediným, s Leviatanem, Moby Dickem. Vždycky je tu pakt s ďáblem a ďábel vypadá jednou jako vůdce tlupy, jednou jako Samotář stojící vně tlupy, jednou jako vyšší Moc tlupy. Výjimečný jedinec má mnoho možných pozic. Kafka, další z velkých au- torů reálných stávaní-se-zvířetem, opěvuje myši lidí, ale Jozefína, myši zpěvačka, má jedinou privilegovanou pozici v rámci tlupy, jednou je mimo tlupu a někdy sklouzává a ztrácí se v anonymitě kolektivních výpovědí tlupy. Zkrátka každé Zvíře má své Anomálie. Rozumějme: každé zvíře játé v smečce či multiplicitě má své anomálie. Mohli jsme si všimnout, že slovo „anomálie“, adjektivum, jež ve francouzštině zasatarlo, se pů- vodem velmi liší od „nenormálního“; nenormální, latinské adjektivum bez substantiva, označuje to, co nemá pravidlo nebo pravidlu odporuje, zatímco „a-nomálie“, řecké substantivum, které ztratilo své adjektivum, označuje nesejnost, nerovnost, hrbolatost, vrchol deterritorializace.¹ Ne- normální lze definovat pouze podle charakteristik, zvláštních či druho- vých; ale anomální je pozice nebo skupina pozic ve vztahu k multipli- citě. Kouzelníci tudíž používají pro situování pozic výjimečného jedince ve smečce starého adjektiva „anomální“. Je to vždycky Anomálie, Moby Dick či Jozefína, s kým se uzavírá spojení pro stávaní-se-zvířetem.

Rekl bychom, že je tu protiklad: mezi smečkou a samotářem, mezi ma- sovou nákazou a preferenčním spojenectvím; mezi čistou multiplicitou a výjimečným jedincem; mezi náhodným seskupením a předurčenou vol-

¹ Viz Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, P.U.F., Paris 1966, s. 81–82.

bou. A tento protiklad je reálný: Ahab si nevybírá Moby Dicka ve volbě, jež ho přesahuje a přichází z vnějšku, aniž (čímž?) se rozchází se zákonem velrybářů, podle něhož má být nejprve pronásledována smečka. Penthesi- lea porušuje zákon smečky; smečky žen, smečky fen, když si za preferova- něho nepřítel vybírá Achilla. A přesto tato anomální volba vede k tomu, že každý vstupuje do svého stávaní-se-zvířetem, stávaní-se-psem u Pen- thesley, stávaní-se-velrybou kapitána Achaba. My kouzelníci dobře víme, že protiklady jsou reálné, ale že reálné protiklady jsou jen k smíchu. Ne- bot otázka spočívá v tom: jaká je přesně povaha anomálního? jakou má funkci vzhledem k tlupě, ke smečce? Je jasné, že anomální není jednoduše výjimečný jedinec, což by mu přisoudilo místo mazlíčka či domácího zví- řete, odepalizovaného po způsobu psychoanalýzy, představy otce atd. Pro Achaba není Moby Dick kočičkou nebo pejskem staré dámy, která ho uctívá a miluje. Lawrenceovo stávaní-se-želvou nemá nic společného se sentimentálním či zdomáčňujícím vztahem. Lawrence je jedním ze spi- sovatelů, kteří nám působí problémy a plní nás obdivem, protože uměli spojit své psaní s neslychanými a skutečnými stávaními-se-zvířetem. Ale právě to se Lawrenceovi vyčítá: „Vaše želvy nejsou skutečné!“ A on od- povídá: to je možné, ale mé stávaní se je, mé stávaní se je skutečné, do- konce i, a hlavně když si ho vy nedokážete představit, protože jste domácí pejskové...¹ Anomální, preferenční element smečky nemá nic společného s preferováním, domácím a psychoanalytickým jedincem. Ale anomální není ani nositelem druhu, představujícím specifické či druhové charakte- ristiky v jejich nejčistším stavu, není modelovým či jedinečným exempla- řem, vřelenou typovou dokonalostí, významným členem série nebo zákla- dem absolutně harmonické korespondence. Anomální není ani jedinec, ani druh, je to pouhý nositel afektů a nese se sebou ani familiární, ani subjektivované pocity, ani specifické či signifikantní charakteristiky. Jsou mu cizí jak lidské něžnosti, tak klasifikace. Lovcraft nazývá *Outsiderem* onu věc nebo entitu, Věc, která se objevuje a překračuje okraj, která je lineární, a přesto mnohonásobná, „hemžící se, bublající, vzdouvající se, penící, šířící se jako nakazlivá choroba, onen bezejmenný děs“.

¹ David Herbert Lawrence: „Unavuje mě poslouchat řeči o tom, že taková zvířata nejsou. (...) Jsem-li zřítel a obyčejní Angličan, již o mně píš, hodní dobře vychování pejskové, je v tom všechno, zvířata jsou různá. (...) Nemáte mě rádi, instinktivně nenávidíte zvíře, jímž jsem.“ (*The Collected Letters of D. H. Lawrence II*, Harry T. Moore (ed.), Viking, New York 1962, dopis J. M. Murrymu, 20. května, 1929, s. 1154.)

Ani jedinec, ani druh, co je tedy anomální? Je to fenomén, ale fenomén okraje. Zde je naše hypotéza: multiplacita je definována nikoli prvky, které ji tvoří pokud jde o její rozsah, ani charakteristikami tvořícími ji pokud jde o pochopení, ale liniemi a dimenzemi, které s sebou nese v „intenci“. Měníte-li dimenze, přidáváte-li je či ubíráte, měníte multiplacitu. Odtud existence okraje u každé multiplacity, jenž vůbec není centrem, ale obklopující linii nebo nejzazší dimenzi, podle níž lze počítat ty ostatní, všechny ty, co tvoří v daném okamžiku smečku (za okrajem by multiplacita změnila povahu). To říká kapitán Achab svému pomocníkovi: k Moby Dickovi mě nepoutá žádný osobní příběh, žádná msta, ani rozvíjení mýtu, ale mám stávaní sel Moby Dick není jedinec ani druh, je okrajem a je třeba, abych jej zasažil, abych se dostal k celému hejnu, abych dosáhl celého hejna a dostal se přes ně. Prvky hejna jsou jen imaginární „panáci“, vlastnosti hejna jsou jen symbolické entity, jediné, o co jde, je okraj – anomální. „Pro mě je bílá velryba tou zdi, tyčící se hned vedle mne“, bílou zdi, „někdy věřím, že za ní není nic, ale co na tom!“ Je-li anomální okrajem, pak lze snaže pochopit jeho různé pozice ve vztahu ke smečce či multiplacitě, již lemuje, a různé pozice fascinovaného Já. Lze dokonce provést klasifikaci smeček, aniž bychom upadli do nástrah evolucionismu, který by v nich viděl jen jedno z podřadných kolektivních stadií (místo aby bral v úvahu jednodívná uspořádání, jež uvádějí do hry). V každém případě tu bude okraj smečky a anomální pozice pokaždé, kdy se v prostoru octne ostatní členové smečky v pravé či levé polovině: okrajová pozice, jež působí, že už nevíme, je-li anomální ještě v tlupě, už mimo tlupu, nebo na pohyblivé hranici tlupy. Ale někdy každé zvíře dosahuje této linie nebo zaujímá tuto dynamickou pozici, jako v hejnu komárů, kde se „každý jedinec skupiny nahodile přemísťuje, dokud nevidí všechny své soukmenovce ve stejném poloprostoru, pak horlivě změní svůj pohyb a vrací se do skupiny. Tak je při pohromě zajištěna stabilita bariérou.“¹ Někdy je to určité zvíře, jež rysuje a zaujímá okraj, jako vůdce smečky. Někdy je okraj definován nebo zesilován bytostí jiné povahy, která již ke smečce nepatří, nebo k ní nikdy nepatřila, a která představuje moc jiného řádu, působícího eventuelně jako hrozba, unášec, outsider... V každém případě neexistuje tlupa bez

¹ René Thom, *Stabilité structurelle et morphogenèse*, W. A. Benjamin (ed.), Reading, Mass. 1972, s. 319.

fenoménu okraje, anomálního. Je pravda, že tlupy jsou podvívány také velmi odlišnými silami, které v nich utvářejí vnitřní centra manželského a rodinného typu, nebo státního typu, a jež je nutí přecházet ke zcela jiné formě sociability a nahrazují afekty smečky rodinnými city nebo státní srozumitelností. Centrum nebo vnitřní černé díry hrají hlavní roli. V tom může evolucionismus vidět pokrok, v tomto dobrodružství, jež se přihází také lidským tlupám, když rekonstruuji skupinový familialismus, či dokonce autoritarismus, fašismus smečky.

Kouzelníci vždýcky zaujímali anomální pozici na hranici polí či lesů. Straši na okrajích. Jsou na kraji vesnice nebo mezi vesnicemi. Důležitá je jejich spřízněnost se spojenectvím, s paktem, jež jim dává statut protikladný statutu filiace. S anomálním je tu vztah spojenectví. Kouzelník je ve spojeneckém vztahu s ďáblem jakožto moci anomálního. Starí teologové jasně rozlišovali dva druhy kleteb provádných proti sexualitě. První se týká sexuality jako procesu filiace přenašejícího prvotní hřích. Ale druhá se jí týká jakožto moci spojenectví a podněcuje nedovolená spojení a odpudivé lásky: od té prvé se liší tím víc, že se snaží zabránit rozmnožování a že ďábel, nemaje sám moc se rozmnožovat, musí postupovat nepřímými prostředky (tím, že je ženským sukubem může, a pak se stává mužským inkubem ženy, na niž přenaší semeno té první). Je pravda, že spojenectví a filiace vstupují do vztahů řízených zákony sňatku, ale i pak si spojenectví ponechává nebezpečnou moc. Leach mohl ukázat, že navzdory všem výjimkám, které se zdají toto pravidlo popírat, patří kouzelník nejprve ke skupině, která je s tím, na něhož on působí, spojena jen spojenectvím: tak je v matrilinéární skupině třeba kouzelníka či kouzelnici hledat na straně otce. A celý vývoj kouzel probíhá podle toho, nabude-li vztah trvalosti nebo získá politickou hodnotu.¹ K produkci vlkodlaků ve vlastní rodině nestáčí se vlku podobat nebo žít jako vlk: je třeba pakt s ďáblem znásobit spojenectvím s jinou rodinou, a právě návrat tohoto spojenectví do první rodiny, reakce tohoto spojenectví na první rodinu, produkuje vlkodlaky jakoby působením feedbacku. Pěkný příběh Erckmanna-Chatriana, *Hugues le loup*, v sobě soustřeďuje tradice týkající se této složitě situace.

Vidíme, jak se čím dál víc rozplývá protiklad mezi tématy „nákazy skrze zvíře jako smečku“ a „paktu s anomálním jako výjimečnou bytostí“.

¹ Edmund R. Leach, *Critique de l'anthropologie*, P.U.F., Paris 1961, s. 40–50.

Leach může právem ony dva koncepty spojení a náklady, pakt-epidemie, spojovat; když analyzuje kačinská kouzla, píše: panuje názor, že zlý účinek se přenáší jídelm, jež žena připravuje. (...) Kačinské kouzelnictví je nakazlivé spíše než dědičné (...) váže se ke spojení, nikoli k původu. "Spojení či pakt jsou formou výrazu pro infekci či epidemii, které jsou formou obsahu. V kouzelnictví má krev v sobě nákladu a spojení. Říkáme, že stávání-se-zvířetem je věcí kouzelnictví, protože 1) implikuje počáteční vztah spojení s ďáblem (démon); 2) tento ďábel funguje jako okraj zvířecí smečky, do níž člověk přechází nebo v ní probíhá jeho stávání se, prosřednictvím náklady; 3) toto stávání se samo implikuje druhé spojení, s jinou lidskou skupinou; 4) protože tento nový okraj mezi oběma skupinami přivádí zvířecí nebo lidskou nákladu do středu smečky. Existuje celá politika stávání-se-zvířetem, stejně jako je politikou kouzelnictví: tato politika se utváří v uspořádáních, která nejsou ani uspořádáními rodinnými, ani náboženskými, ani státními. Vyjadřují spíše skupiny menšinové, utiskované, zakázané, buřičské, nebo skupiny vždy na okraji uznávaných institucí, tím tajnější, že jsou vnější, zkrátka anomické. Nabývá-li stávání-se-zvířetem formy Pokušení a oblad vyvolaných ďáblem v představitosti, je tomu tak proto, že je prováděno ve svých počátcích stejně jako v akci rozchodem s centrálními institucemi, které jsou etablované nebo se o to snaží.

Citujeme pelmel, nikoli jako směš, jež je třeba vytvořit, ale spíše jako různé případy ke studiu: stávání-se-zvířetem ve válečném stroji, lidé-šelmy všech druhů, ale válečný stroj právě přichází z vnějšku, je vnější vzhledem ke státu, jenž zachází s válečnickem jako s anomální mocí; stávání-se-zvířetem ve zločineckých společnostech, lidé-leopardi, lidé-kajmani, když stát zakazuje lokální a kmenové války; stávání-se-zvířetem v rebel-ských skupinách, když jsou církve a stát konfrontováni s rolnickými hnutími s čarodějnickým komponentem, která potlačí tak, že zřídí celý systémem tribunálu a práva způsobilého odhalit pakt s ďáblem; stávání-se-zvířetem v asketických skupinách, pasoucí se poustevník nebo poustevník divoké zvíře, ale stroj askeze je anomální pozicí, linií uniku vedle církve, a popírá jeho nároky vybudovat si postavení imperiální instituce;¹ stávání-se-zvířetem ve společnostech sexuální iniciace typu „posvátné deflorace“, lidé-vlci, lidé-kozli atd., kteří se dovolávají nadřazeného Spojení

¹Viz Jacques Lacarrière, *Les hommes ivres de Dieu*, Fayard, Paris 1975.

vnějšího vzhledem k rodinnému řádu, zatímco rodiny si proti nim budou muset vybojovat právo řídit svá vlastní spojení, určovat je podle vztahů komplementárního původu a domestikovat onu nevázanou moc spojení.¹

Tudíž samozřejmě zůstává politika stávání-se-zvířetem extrémně nejasná. Protože společnosti, byť primitivní, si nepřestanou přisvojovat ona stávání se, aby je rozbiřely a redukovaly na vztahy totemické či symbolické korespondence. Státy si nepřestanou přisvojovat válečný stroj ve formě národních armád striktně omezujících bojovníkova stávání se. Církev nepřestane upalovat čarodějnice nebo reintegrovat poustevníky prosřednictvím zjemeně představy série svatých, kteří už mají se zvířetem pouze vztah zvláštním způsobem familiární, domácí. Rodiny nepřestanou zadržovat ďábelského Spojence, jenž je rozrušuje, aby mezi sebou regulovaly vhodná spojení. Uvidíme kouzelníky sloužit jako vůdci, dávat se do služeb despotismu, pracovat coby vymítači proti kouzelnictví, přecházet na stranu rodiny a potomků. Ale to také bude smrt kouzelnika stejně jako smrt stávání se. Uvidíme stávání se plodící pouze tlustého domácího psa, jako v Millerově prokletí („bylo by lépe předstírat, dělat ze sebe zvíře, například psa, chytat kost, kterou by mi čas od času hodili“) nebo u Fitz-

¹Pierre Gordon (*Limitation sexuelle et l'évolution religieuse*, P.U.F., Paris 1946) studoval roli lidí-zvířat v rituálech „posvátné deflorace“. Tito lidé-zvířata vnucují rituální spojení filiačním skupinám, oni sami patří k vnějším či okrajovým bratrstvům a jsou mistry náklady, epidemie. Gordon analyzuje reakci vesnic a měst, když vstupují do boje proti těmto lidem-zvířatům, aby si vybojovaly právo provádat své vlastní iniciace a řídit svá spojení podle svých příslušných filiací (odtud boj s drakem). – Stejně téma je například v „L'homme-hyène dans la tradition soudanaise“ (viz G. Calame-Griaule – Z. Ligiers, in: *L'Homme*, květen 1961): člověk hyena žije na okraji vesnice nebo mezi dvěma vesnicemi a dohlíží na oba směry. Hrdina, nebo dokonce dva hrdinové, z nichž každý má snoubenku ve vesnici toho druhého, zvíře nad člověkem zvířetem. Jako by bylo třeba rozlišovat dva velmi odlišné stavy spojení: ďábelské spojení, které se vnučuje z vnějšku a ukládá svůj zákon všem filiacím (nucené spojení s neovorem, s člověkem zvířetem), a pak souhlasné spojení, které se naopak přizpůsobuje zákonu filiací, když muži z vesnice porazili neovora a uspořádávají si své vlastní vztahy. Tím může být modifikována otázka incestu. Neboť nesatí říci, že zakaz incestu pochází z pozitivních požadavků spojení obecně. Spíše tu existuje spojení, které je skutečně cizí filiaci, je jí nepřátelské, a které na sebe nutně bere pozici incestu (člověk zvíře je vždy ve vztahu k incestu). Ono druhé spojení incest zakazuje, protože se nemůže podřítit právním filiaci, aniž se etabloje právě mezi různými filiacemi. Incest se objevuje dvakrát, jako monstrózní moc spojení, když ono převrací filiaci, ale také jako zakázaná moc filiaci, když se podřizuje spojení a musí ho ventilovat mezi různé linie.

geralda („pokusím se, jak to jen půjde, být správným zvířetem, a hodíte-li mi kost s dostatkem masa na ní, možná budu i schopen lizát vám ruku“). Převrátit Faustovu formuli: to bylo tedy ono, forma potulného Studenta? Pouhopouhý pudl!

Vzpomínky kouzelníka, III. – Nesmíme stávání-se-zvířetem přisuzovat výlučný význam. Spíše jde o segmenty zaujímající oblast středu. Na této straně se setkáváme se stáváním-se-ženou, stáváním-se-dítětem (stávání-se-ženou možná má především zvláštní uváděcí moc, a spíše než že by byla žena čarodějnici, prochází kouzelnictví stáváním-se-ženou). Místo to nacházíme stávání-se-prvky; buňkami, molekulami, a dokonce stávání-se-neviditelným. Do jaké nicoty vede košť čarodějnici? A kam vede Moby Dick tak tiše Achaba? Lovcraftův hrdina prochází zvláštními zvířaty, ale nakonec proniká nejzazšími oblastmi Kontinua obydlími nepojmenovatelnými vlhými a nenalezitelnými částicemi. Science fiction prošla celým vývojem, který ji vedl od stávání-se-zvířetem, rostlinou či nerostem ke stávání-se-bakterií, virem, molekulou, neviditelným.¹ Čistě hudební obsah hudby je prostoupen stáváním-se-ženou, stáváním-se-dítětem, stáváním-se-zvířetem, ale pod všemi druhy vlivů tkajících se také nástrojů, má tendenci stávat se čím dál molekulárnějším v jistém druhu kosmického šplouchání, kde se nesyšně číní slyšitelným a nepozorovatelné se jako takové ukazuje: již nikoli zpívající pták, ale sonorní molekula. Poznámemo-li experimentování s drogami celý svět, dokonce i ty, kdo drogy neberou, bylo to změnou časoprostorových souřadnic vnímání a uvedením nás do světa mikropercepcí, kde je stávání-se-zvířetem sřídáno stáváním-se-molekulárním. Tento vývoj či spíše involuci, kdy jsou například atekty stávání-se-psem vystřídány atekty stávání-se-molekulárním, mikropercepcemi vody, vzduchu atd., jasně ukazují Castanedovy knihy. Člověk se potácí od jedné brány ke druhé a mizí ve vzduchu: „můžu ti říct jen to, že jsme proměnliví jako fluidum, že jsme světelné bytosti utvořené z vláken“.² Všechny takzvané iniciační cesty s sebou nesou tyto prahy a brány, kde se stává samo stávání se a kde člověk mění stávání se podle „hodiny“ světa, kruhů pekla nebo etap cesty,

¹ Matheson a Asimov mají v tomto vývoji obzvláštní důležitost (Asimov velmi rozvinul téma symbolů).

² Carlos Castaneda, *Přítelny síly*, Volvox Globator, Praha 1996, s. 140.

keré mění stupnice, formy a kritk. Od zvířecího vytí až k ječení prvků a částic.

Smečky, multiplicity se tudíž nepřestávají transformovat jedny ve druhé, přecházejí jedny ve druhé. Vlkodlaci se po smrti mění v upíry. To není překvapující, protože stávání se a multiplicita je jedno a totéž. Multiplicita není definována svými prvky, ani centrem unifikace nebo chápání. Určuje ji počet jejích dimenzí; nedělí se, neztrácí ani nezískává žádnou dimenzi, *aniž mění svou povahu*. A jelikož jsou ji variace jejích dimenzí imanentní, *lze stejně tak říct, že každá multiplicita je již složena z heterogenních členů v symbióze, nebo že se nepřestává podle svých prahů a hran transformovat v řadu jiných multiplicit*. Tak se u Vlcího člověka smečka vlků stala také rojem včel a ještě polem konečnků a spirkou malých dírek a drobných vřídků (téma náказы); ale všechny tyto heterogenní prvky také tvoří „onu“ multiplicitu symbiózy a stávání se. Představovali-li jsme si pozici fascinovaného Já, je to proto, že multiplicita, k níž se kloní, až k bodu zlomu, je pokračováním jiné multiplicity, která v něm pracuje a roztahuje ho zevnitř. Takže já není než prahem, branou, stáváním se mezi dvěma multiplicitami. Každá multiplicita je určena okrajem fungujícím jako Anomálie; ale je tu řada okrajů, souvislá linie okrajů (vláknů), podle níž se multiplicita mění. A na každém prahu či hraně nový pakt? Vlákno vede od člověka ke zvířeti, od člověka nebo zvířete k molekulám, od molekuli k částicím, až k nepozorovatelnému. Každé vlákno je Vesmírným vláknem. Vlákno v řadě okrajů tvoří linii úniku nebo deterritorializace. Vidíme, že Anomálie, Outsider má několik funkcí: nejenže ohraničuje každou multiplicitu, již určuje provizorní maximální dimenzi a dočasnou nebo lokální stabilitou; nejenže je podmínkou spojenectví nutného ke stávání se; ale vede transformace stávání se nebo přechody multiplicit vždy dál po linii úniku. Moby Dick je *Bílou zří* lemující smečkou; také je dábelským *Členem spojenectví*; konečně je strašnou *Liní rybolovu*, na jejímž konci nic není, která pokračuje zeď a vleče kapitána až kam? do nicoty...

Omyl, kterého je se třeba vyvarovat, je víra, že je v této řadě, přechodech a transformacích jistý logický řád. Příliš už je postulovat řád jdoucí od zvířecího k rostlinnému, poté k molekulám a k částicím. Každá multiplicita je symbiotická a spojuje ve svém stávání se zvířata, rostliny, mikroorganismy, bláznivé částice, celou galaxii. Dále tu není preformovaný logický řád mezi těmito heterogenitami, mezi vlky, včelami, konečnkami

a malými jizvami Vlčího člověka. Čarodějnictví samozřejmě nepřestává kodifikovat jisté transformace stávání se. Vezměme si román plný čarodějnických tradic jako *Meneur de loups* od Alexandra Dumase: v prvním aktu člověk okrajů přiměje dábla splnit jeho přání za podmínek, že mu pokáže zrudné pramen vlasů. Jsme v multiplicitě vlasů, vlasy jsou okrajem. Člověk sám se staví na okraj vlků jako vůdce smečky. Poté, když už nemá jediný lidský vlas, učíní z něj druhý pakt stávání-se-vlkem, stávání se bez konce, přinejmenším v principu, neboť je zranitelný jen jeden den v roce. Dobře víme, že mezi multiplicitou vlasů a multiplicitou vlků může být vždy veden řád podobnosti (červená jako vlčí srst), ale zůstává vždy sekundární (vlk transformace bude černý, s jedním bílým chlupem). Je tu vlastně první multiplicita vlasů, již se zmocňuje stávání-se-červeným srstí; druhá multiplicita vlků se naopak zmocňuje stávání-se-zvířetem člověka. Mezi těmi dvěma je práh a vlákno, symbióza nebo přechod heterogenit. Tak fungujeme my čarodějové. Nikoli tak, že bychom sledovali logický řád, ale sledující analogické kompatibility nebo konzistence. Důvod je jednoduchý: Nikdo, ani Bůh, není schopen dopředu říct, jestli dva okraje vytvoří řadu nebo vlákno, jestli určita multiplicita přejde nebo ne do určité jiné, nebo dokonce jestli určité heterogenití prvky vstoupí do symbiózy, vytvoří konzistentní multiplicitu nebo spolufungování, schopné transformace. Nikdo nemůže říct, kudy povede linie úniku: zabědne-li a znovu upadne do oidipovského rodinného zvířete, pouhého Pudla? Nebo upadne-li do jiného nebezpečí, jako změní-li se v linii ztráty, záhuby, autodestrukce, Ahab, Ahab...? Známe příliš dobře nebezpečí linie úniku a její nejasnosti. Rizika jsou vždy přítomná, vždy je možná šance se z nich vymanit: v každém případě lze říct, je-li linie konzistentní, to znamená, jestli heterogenití efektivně fungují v multiplicitě symbiózy, jestli se multiplicity efektivně transformují ve stávání se přechodu. Vezměme si následující jednoduchý příklad: x začíná znovu hrát na piano... Je to oidipovský návrat do dětství? Je to způsob, jak zemřít v jistém druhu sornormního zrušení? Je to nový okraj jako aktivní linie, která s sebou ponese jiná stávání se, stávání se zcela odlišná od stávání se či znovustávání se-planistou a která uvede transformaci do všech předchozích uspořádání, v nichž bylo x uvězněno? Východisko? Pakt s dáblem? Schizoanalýza nebo pragmatika nemají jiný smysl: vytvoří rhizom, ale nevíte, z čeho můžete rhizom udělat, jaký podzemní stonek efektivně vytvoří rhizom nebo stávání se, zalidní vaši poušť. Experimentujte.

To se lehkou řeckou? Ale ačkoli tu není preformovaný logický řád stávání se či multiplicit, jsou tu *kritéria* a důležité je, že tato kritéria nepřicházejí poté, že jsou aplikována v daném okamžiku v míře dostatečné k tomu, aby nás provedla nebezpečími. Jsou-li multiplicity určovány a transformují-li se prostřednictvím okraje, jenž pokáže stanoví počet jejich dimenzí, uvažujeme o možnosti rozprostit je na jednu rovinu, kde se okraje střídají vytyčující přerušovanou linii. Taková rovina tedy „redukuje“ dimenze pouze zdanlivě; neboť je všechny shromažďuje do té míry, že do sebe zapisuje *ploché multiplicity*, a přesto s *rostoucími nebo klesajícími dimenzemi*. Lovcraft se snaží vyslovit poslední slovo čarodějnickví grandiozními a zjednodušenými termíny: „Vlny zvětšily svou sílu a odhalily Carterovi multiformní entitu, jejíž byl jeho aktuální fragment pouhou nepatrnou částí. Ukázaly mu, že každé zobrazení v prostoru je jen výsledkem přetínání rovinou nějakého odpovídajícího a více-dimenzionálního zobrazení, jako je čtverec řezem krychle a kruh řezem koule. Stejně tak jsou krychle a koule, trojdimenzionální zobrazení, řezem odpovídajících čtyř-dimenzionálních forem, které lidé znají jen z dohadů a snů. Tato čtyřdimenzionální zobrazení jsou řezem pětídimenzionálních forem a tak dále, až k nedostížitým a závatným výškám archeypálního nekončena...“ Dále toho, aby redukovala dimenze multiplicit na dvě, řeže je *rovina konzistence* všechny, protoťna je, aby umožnila koexistenci tolika multiplicit a jakékoli dimenze. Rovina konzistence je průsečíkem všech konkrétních forem. Také jsou všechna stávání se stejně jako kresby čarodějů zapsána na rovině konzistence, jež je poslední Branou, kde nacházejí své východisko. To je jediné kritérium zabraňující jim uváznout nebo se změnit v nicotu. Jediná otázka je: dochází stávání se až tam? může multiplicita takhle zploštit a konzervovat všechny své dimenze, jako květina, která by strávila celý život suchá? Lawrence ve svém stávání-se-želvu přechází od nejzaprutější zvířecí dynamiky k čisté abstraktní geometrii želvoviny a „sekcí“, aniž by přesto cokoli z dynamiky ztratil: tlačí stávání-se-želvu až k rovině konzistence.¹ Všechno se stává nepostřehitelným, všechno je stáváním-se-nepozorovatelným na rovině konzistence, ale právě tam je nepozorovatelné viděno, slyšeno. Je to Planomén, nebo Rhizosféra, Kri-térium (a ještě jiná jména, podle růstu dimenzí). Podle *n* dimenzí tomu říkáme Hypersféra, Mechanosféra. Je to abstraktní zobrazení nebo spíše,

¹Viz David Herbert Lawrence, první a druhá básně v *Želvách*.

protože samo nemá jméno, abstraktní Stroj, v němž je každé konkrétní uspořádání multiplícitou, stáváním se, průřezem, vibrací. A on je průřezem všech.

Vlny jsou vibrace, pohyblivé okraje zapisující se jako tolik abstrakcí do roviny konzistence. Abstraktní stroji vln. Ve *Vlnách* Virginia Woolfova, která uměla udělat z celého svého života a dila přechod, stávání se, všechna možná stávání se mezi věkem, pohlavimí, prvky a doménami, smíchává sedm postav, Bernarda, Nevilla, Louise, Jimny, Rhodu, Suzanne a Percivala; ale každá z těchto postav, majících jméno a vlastní individualitu, označuje multiplícitu (například Bernard a hejno ryb); každý je zároveň v této multiplicitě a na okraji, a přechází do jiných. Percival je jako konec, zahrnuje největší počet dimenzí. Ale on ještě netvoří rovinu konzistence. I když se Rhodé zdá, že ho vidí rýsovat se na moři, to není on, „spočine-li blíž paže na kolenní, je to trojúhelník; teď je to vzpřímené-sloup; teď sestupný proud vodotrysku (...) Za ním hlučí moře. Je mimo náš dosah.“¹ Každý jde jako vlna, ale na rovině konzistence je to jedna a tatáž abstraktní Vlna, jejíž vibrace se šíří sledující linií úniku či detertorializaci, procházející celou rovinou (každé kapitole románu Virginie Woolfové předchází úvaha o aspektu vln, o jedné jejich hodině, o jednom jejich stávání se).

Vzpomínky teologa. – Teologie je velmi striktní v následujícím bodě: neexistují vlkodlaci, člověk se nemůže stát zvířetem. Neexistuje transformace esenciálních forem, jsou nezscizitelné a udržují jen vztahy analogie. Dábel a čarodějnice, a jejich pakt, tím nejsou o nic méně reální, neboť tu reálně existuje čisté dábelský *lokální pohyb*. Teologie rozlišuje dva případy sloužící Inkvizici jako modelové, případ Odysseových druhů a případ Diomedových druhů: imaginární víze a cary. V jednom případě subjekt věří, že se změnil ve zvíře, prase, vola nebo vlka, a pozorovatelé tomu věří také; ale je tu lokální vnitřní pohyb vedoucí vnímané představy k imaginaci a odrážející je od vnějších významů. Ve druhém případě na sebe dábel „bere“ skutečná zvířecí těla, a dokonce přenaší akcidenty a afekty, jež se jim přiházejí, na jiná těla (například kočka nebo vlk posedlí dáblem mohou utřít rány, které budou přeneseny na lidské tělo).² To je způsob,

jak říct, že člověk se nestává skutečně zvířetem, ale přesto existuje dábelská skutečnost lidského stávání-se-zvířetem. Také je jisté, že dábel provádí všechny možné lokální přenosy. Dábel je přenašeč, přenaší náklady, afekty, nebo dokonce těla (Inkvizice nepřipouští v této moci dábla kompromisy: koště čarodějnice, nebo „aby tě čert vzal“). Ale tyto přenosy nepřekračují ani hranici základních forem, ani substanci či subjektů.

A potom je tu úplně jiný problém, týkající se přírodních zákonů, a nikoli již demonologie, ale alchymie a především fyziky. Je to problém akcidentálních forem, odlišných od základních forem a určených subjektu. Neboť akcidentální formy jsou schopné *většino a menšino*: více či méně laskavý, více či méně bílý, více či méně teplý. Stupeň tepla je dokonale individuované teplo odlišné od substance či subjektu, který ho přijímá. Stupeň tepla se může slučovat se stupněm bělosti nebo s jiným stupněm tepla, a vytvořit tak třetí jedinečnou individualitu, odlišnou od individuality subjektu. Jaká je individualita dne, ročního období, události? Kratší a delší den nejsou přísne vzato extenze, ale stupně vlastní extenzi, stejně jako tu jsou stupně vlastní tepla, barvě atd. Akcidentální forma má tudíž „šíři“, tvořenou jistým počtem slučitelných individualací. Stupeň, intenzita je individuuum, *Haecceitas*, slučující se s jinými stupni, jinými intenzitami, aby tak vytvořily jiné individuuum. Dalo by se říci, že je tato šíře vysvětlitelná menší či větší participací subjektu na akcidentální formě? Ale neobsahují tyto stupně participace v samotné formě tékavost, vibraci neredukovatelnou na vlastnosti subjektu? Navíc, jestliže se intenzity tepla neslučují sčítáním, je to proto, že je nutné přidat jejich odpovídající subjektu, které právě zabírají tepla celku, aby se zvětšilo. O důvod víc učinit rozvrhnutí intenzity, stanovit šíře „neforemně neforemně“, rychlosti, pomalosti a stupně všeho druhu, odpovídající tělu nebo celku těl, bráných jako délka: kartografie.¹ Zkratka, mezi substanciálními formami a

jednodušší případ se vztahuje k Odysseovým druhům, kteří věří, že se změnil v prasata, a ostání tomu věří také (nebo případ Krále Nebúkadnesara změnivšího se ve vola). Druhý případ je komplikovanější: Diomedovi druhové nevěří, že se změnil ve ptáky, protože jsou mrtví, ale dáblové se zmocňují těl ptáků, a ta jsou pak považována za Diomedovy druhy. Nutnost rozlišovat tento komplexnější případ se ukazuje na fenomenálních přenosu akcí: například pán na lovu usekává vlkovi tlapu a po návratu domů nachází svou ženu, která neopustila dům, s useknutou rukou; nebo muž bije kočky a tytéž rány se objevují na ženách.

¹ Virginia Woolfova, *Vlny*, One Woman Press, Praha 1997, s. 90.
² Viz manuál Inkvizice *Les martrean des sorcières*, reed. Plon, sv. I, s. 10, a sv. II, s. 8. První a

¹ O problému intenzit ve středověku, o množství se tezi k tomuto hledisku, o vytvoření kinematiky a dynamiky a zvláště důležitě roli Nicolase Oresma, viz klasické dílo Pierra Duhema *Le système du monde*, sv. VII, Hermann, Paris 1916.

určenými subjekty, mezi nimi *dvěma*, není jen vykonávání lokálních děbelských přesunů, ale přirozená hra haecceit, stupňů, intenzit, událostí, akcidentů, které tvoří individuace zcela odlišné od individuací dobře formovaných subjektů, jež je získávají.

Vzpomínky spinozisty. I. – Esenciální a substanciální formy byly kritizovány mnoha různými způsoby. Ale Spinozův přístup je radikální: dojit k prvkům, které již nemají ani formu, ani funkci, jsou tudíž v tomto smyslu abstraktní, ačkoli jsou zcela reálné. Rozlišují se pouze pohybem nebo klidem, pomalostí nebo rychlostí. Nejsou to atomy, to znamená konečné prvky ještě nadané formou. Ani nejsou nekonečně dělitelné. Jsou to nekonečně malé částice aktuálního nekonečna, rozmístěné na téže rovině konzistence nebo složení. Nikdy nejsou definovány počtem, protože vždy přicházejí jako nespočetné. Ale podle stupně rychlosti nebo vztahu pohybu a klidu, do něhož vstupují, patří tomu kterému Individuu, které samo může být částí jiného Individua, v jiném, složitějším vztahu, až do nekonečna. Existují tedy dvě více či méně velká nekonečna, nikoli podle počtu, ale podle složení vztahu, do něhož vstupují jejich části. Tak je každé Individuum nekonečnou multiplivitou a celá Příroda je dokonalé Individuovanou multiplivitou multiplicit. Rovina konzistence Přírody je jako obrovský abstraktní, přesto však skutečný a individuální Stroj, jehož části jsou uspořádání nebo různá Individua, sdružující každé nekonečno částic v nekonečnu více či méně složených vztahů. Tato rovina nemá nic společného s formou či figurou ani s úmyslem či funkcí. Její jednota nemá nic společného s jednotou základu zasutého hluboko ve věcech, ani s Božím účelem či záměrem. Je to rovina rozmístění, jež je spíše jako průřez všemi formami, stroj všech funkcí, kde dimenze přibývají s multiplicitami či individualitami, jimiž se prořezává. Pevná rovina, na níž se věci odlišují pouze rychlostí a pomalostí. Rovina imanence či jednoznačnosti proti analogii. Jedno vypovídá v jednom a tomtéž smyslu o veškerém mnohonásobném, Bytí vypovídá v jednom a tomtéž smyslu o všem, co se liší. Nemluvíme zde o jednotě substance, ale o nekonečnu modifikací, jež jsou jedny součástí druhých na této jedné a téže rovině života.

Zamotaná diskuse Cuvier – Geoffroy Saint-Hillaire. Oba se shodují přinejmenším v odhalování podobnosti nebo smyslových, imaginárních analogií. Ale u Cuviera se vědecký výměr týká vztahů orgánů mezi sebou a orgánů a funkcí. Cuvier tak přivádí analogii do vědeckého stadia, dělá

z ní analogii proporcionality. Jednota roviny podle něho může být pouze jednotou analogie, a tudíž transcendentální jednotou, jež se nemůže realizovat bez fragmentování se do různých odvětví, podle heterogenií, nepřekročitelných, neredukovatelných složení. Baer doplnil: podle nesouviselých typů vývoje a diferenciac. Rovina je skrytou rovinou organizace, struktury či geneze. Geoffroy má zcela jiný pohled, protože jde za orgány a funkce směrem k abstraktním prvkům, jež nazývá „atomické“, nebo dokonce k částicím, čistým látkám vstupujícím do různých kombinací, tvořícím orgán a získávajícím určitou funkci podle stupně rychlosti a pomalosti. Rychlost a pomalost, pohyb a klid, váhavost a prudkost si podřizují nejen formy struktury, ale i typy vývoje. Tento směr se nachází později v evolucionistickém smyslu ve fenoménech Perrierovy tachygeneze nebo v různých úměrách růstu a v alometrii: druhy jako kinematické, předčasně nebo opožděné entity. (Dokonce otázka plodnosti je méně otázkou formy a funkce než rychlosti; dorazí otcovské chromozomy včas, aby byly začleněny do vajíček?) V každém případě čistá rovina imanence, stejnorodosti, složení, kde je všechno dané, kde tančí beztvare prvky a materiály, které se od sebe liší pouze rychlostí a které vstupují do takového nebo jiného individuovaného uspořádání podle svých spojení, pohybových vztahů. Stálá rovina života, na níž se všechno hýbe, zpomaluje nebo zrychluje. Jediné abstraktní Zvíře pro všechna uspořádání, která ho uskutečňují. Jedna a tažá rovina konzistence nebo složení pro hlavonožce a obratlovce, protože obratlovci by stačilo ohnout se dostatečně rychle na dva, a spojit tak dohromady prvky polovin svých zad, přiblížit pánev k šíji a seskupit končetiny k jednomu konci těla, a stát se tak Chobotnicí nebo Sépií, jako „kejkliř zvracející ramena a hlavu dozadu a chodící po hlavě a po rukou.“¹ *Záhynovitost*. Už to vůbec není otázka orgánů a funkcí a transcendentní Roviny, která by mohla řídit jejich organizaci pouze prostřednictvím vztahů analogie a různých typů vývoje. Není to otázka organizace, ale složení; není to otázka vývoje nebo diferenciac, ale pohybu a klidu, rychlosti a pomalosti. Je to otázka prvků a částic, dorazivších včas nebo ne k uskutečnění přechodu, stávání se nebo skoku na stejné rovině čisté imanence. A jsou-li tu skoky, tihliny mezi

¹ Etienne Geoffroy Saint-Hillaire, *Principes de philosophie zoologique*, Pichon et Didier, Paris 1830. A o částicích a jejich pohybech v *Notions synthétiques, historiques et physiologiques de philosophie naturelle*, Denain, Paris 1838.

uspořádáními, není to díky jejich neredukovatelné povaze, je to proto, že jsou tu vzdýčky prvky, které nedorážíjí věs, nebo dorazí, když už je po všem, a tudíž je nutné projit mlhami nebo propastmi, předstihy a zpomeneními, jež jsou samy součástí roviny imanence. Dokonce i se-
lhaní jsou součástí roviny. Je třeba se snažit myslet tento svět, kde je sta-
bilní rovina, kterou budeme nazývat rovinou nehybnosti nebo absolut-
ního pohybu, pronikána neformálními prvky rychlosti, vstupujícími do
takového či onakého individuovaného uspořádání podle stupňů jejich
rychlosti a pomalosti. Rovina konzistence zabýdlená anonyými látkou,
nekonečné částčky nematatelné látky, které vstupují do různých spo-
jení.

Děti jsou spinozisté. Když malý Hans mluví o „čůrátku“, nemluví o or-
gánu, ani organické funkci, ale především o materiálu, to znamená sou-
boru prvků měnícím se podle jejich souvislosti, vztahů pohybu a klidu, ne-
různých individuovaných uspořádání, do nichž vstupuje. Má holčička čů-
rátko? Chlapeček říká ano a není to analogií, ani proto, aby zažehnal strach
z kastrace. Holčičky určitě mají čůrátko, protože efektivně čůrají: strojové
fungování spíše než organická funkce. Tentýž materiál jednoduše nemá
u holčičky a chlapečka tytéž souvislosti, stejné vztahy pohybu a klidu, ne-
vstupuje do stejného uspořádání (holčička nečůrá stojmo, ani do dálky).
Má lokomotiva čůrátko? Ano, v ještě jiném strojovém uspořádání. Židle
ho nemají, ale je to proto, že prvky židle nebyly schopné začlenit tento
materiál do jejich vztahů nebo rozloučily vztah s tímto materiálem do té
míry, že zrodil něco úplně jiného, například přičel u židle. Mohli jsme
si všimnout, že pro děti orgán prodělává „tisc změn“, je „těžko lokali-
zovatelný, těžko identifikovatelný, je to střídavé kost, motor, extremet,
dítě, ruka, tatinkovo srdce...“ Ale vůbec to není proto, že je orgán zaží-
ván jako dílčí objekt. Je to tak, protože orgán bude přesně tím, co z něj
udělají jeho prvky podle jejich vztahu pohybu a klidu a podle způsobu,
jakým se tento vztah slučuje nebo rozlučuje vzhledem ke vztahům sou-
sedních prvků. Není to animismus o nic víc než mechanismus, ale uni-
verzální strojovost: rovina konzistence obývaná ohromným abstraktním
strojem s nekonečnými uspořádáními. Dětské otázky jsou špatně chá-
pány, nevidíme-li v nich otázky-stroje; odtud důležitost neurčitých členů
v těchto otázkách (Břícho, dítě, kůň, židle, „jak se udělá nějaký člověk?“).
Spinozismus je filosofovo stávání-se-dítětem. Šíří těla nazýváme skupiny
částček, které mu patří v takovém a takovém vztahu, a tyto skupiny samy

jsou jedny součástmi druhých podle složení vztahu definujícího indivi-
duované uspořádání těla.

*Vzpomínky spinozisty, II. – U Spinozy je ještě jiný aspekt. Každému vztahu
pohybu a klidu, rychlosti a pomalosti sdružujícímu nekonečno částic, od-
povídá stupeň schopnosti. Vztahům, které sestavují, rozlučují nebo mo-
difikují individuum, odpovídají intenzity, jež ho zachvacují a zvyšují či
snižují jeho schopnost jednat. Tyto intenzity pocházejí z vnějších částí,
nebo z vlastních částí individua. Afekty jsou stávání se. Spinoza se ptá: co
může tělo? Šíří těla nazveme afekty, jichž je schopno podle daného stupně
sily nebo spíše podle mezi tohoto stupně. Šíří tvoří intenzivní části spada-
jící pod kapacitu, jako tvoří délku extenzivní části spadající pod určitý vztah.
Jako jsme se vyhybali tomu, definovat tělo jeho orgány a funkcemi, ne-
chceme ho definovat druhovými nebo rodovými znaky: snažíme se počí-
tat jeho afekty. Takového studia říkáme „etologie“, a v tomto smyslu také
Spinoza napsal skutečnou Etiku. Mezi závodním koněm a těžným koněm
je více rozdílů než mezi těžným koněm a volem. Když Von Uexküll de-
finuje světy zvířat, hledá aktivní a pasivní afekty, jichž je zvíře schopno
v rámci individuovaného uspořádání, jehož je součástí. Například klisě
se přitahováno světlem vyhoupe na konec větve; jsouc citlivé na pach
savce padá, jakmile dotýčný prochází pod větví; zakousne se mu do kůže
v nejméně ostrstěném místě. Tři afekty a toť vše, zbytek času klisě spí, ně-
kdy celé roky, a nezajímá se o to, co se v ohromném lese děje. Jeho stupeň
schopnosti leží mezi dvěma hranicemi, optimální hranicí hodů, po nichž
umírá, a pesimální hranicí čekání, kdy hladoví. Řekneme, že ony tři afekty
klisěte již předpokládají druhové a rodové znaky, orgány a funkce, no-
žičky a sosák. To je pravda z pohledu fyziologie; ale nikoli z pohledu Etiky,
kde naopak organické znaky vyplývají z délky a jejích vztahů a šíře a je-
jích stupňů. Nevíme nic o těle, pakliže nevíme, co může, to znamená, jaké
jsou jeho afekty; jak se mohou nebo nemožou dávat dohromady s jinými
afekty, s afekty jiného těla, buď aby ho zničily, nebo jím byly zničeny, nebo
aby si s ním vyměňovaly činnost a trpnost, nebo s ním vytvořily schop-
nější tělo.*

Znovu se obrátíme k dětem. Všimneme si, jak mluví o zvířatech a jsou
jiní excitováni. Dělati seznam afektů. Kůň malého Hanse není reprezen-
tativní, ale afektivní. Není členem druhů, ale prvkem nebo individuem ve
strojovém uspořádání: tažný kůň – omnibus – ulice. Je definován sezna-

mem aktivních a pasivních afektů podle individualovaného uspořádání, jehož je součástí: mít klapky na očích, mít udiadlo a uzdu, být hrdý, mít velké čušátko, tahat těžký náklad, být poháněný bičem, padat, dělat rámus kopty, hrzdat... Tyto afekty cirkulují a přetvářejí se uvnitř uspořádání: co „může“ kuň. Mají optimální hranici na vrcholu koňské síly, ale také pesimální práh: kuň padá na ulici! a nemůže se zvednou pod přílišnou tíhou nákladu a příliš tvrdými ranami bičem; kuň zemře! – kdysi běžný výjev! (Nietzsche, Dostojevský, Nižinský jsou z něho smutní.) Tak co je stávně se-koněm malého Hanse? Hans je také uvnitř uspořádání, matčina postel, otcovský prvek, dům, kavárna naproti, sousední sklad, ulice, právo jít ven, vydobytí si tohoto práva, pýcha, ale také rizika tohoto vydobytku, pád, hanba... To nejsou subjektivní fantasmata nebo sny: nejde o to, koně napodobovat, „dělat“ koně, identifikovat se s ním, dokonce ani o to, zažít soucit nebo sympatie. Není to ani záležitost objektivní analogie mezi uspořádáními. Jde o to, vědět, může-li malý Hans udělit svým vlastním prvkům vztahy pohybu a klidu, afekty, které z něj dělají koně nezávisle na formách a subjektech. Je tu dosud neznámé uspořádání, které by nebylo ani Hansovým uspořádáním, ani uspořádáním koně, ale uspořádáním Hansova stávně se-koněm, kde by kuň například ukázal zub, když by Hans ukázal něco jiného, chodidla, nohy, čušátko, jedno co? Kam by se posunul Hansův problém, kam by vedlo zatím zablokované východičko? Když Hoffmannsthal uvažuje o agonii krysy, je to v něm, kde zvíře „cení zuby na hrozný osud“. *Není to soucit*, upřesňuje, a ještě méně identifikace, je to složení rychlosti a afektů mezi zcela odlišnými individui, symbióza, působící, že se krysa stává myšlenkou v člověku, horečnatou myšlenkou, zatímco se člověk stává krysou, krysou, jež skřípe zuby a umírá. Krysa a člověk nejsou v žádném případě totéž, ale Bytí se vypovídá o obou v tomtéž smyslu, jazykem, který již není jazykem slov, způsobem, který již není věcí forem, afektibilitou, která již není afektibilitou subjektu. *Účast proti přírodě*, ale rovina složení, rovina Přírody je právě pro takové účasti, které nepředstavují tvořit a rozebírat svá uspořádání s pomocí všech možných listů.

Není to ani analogie, ani imaginace, ale skladba rychlosti a afektů na rovině konzistence: rovina, program, nebo spíše diagram, problém, otázka-stroj. Vladimír Slepian staví „problém“ tak: mám hlad, mám pořádný hlad, člověk nemá mít hlad, musím se tudíž stát psem, ale jak? Nejde ani o to, psa imitovat, ani o analogii vztahů. Jde o to, aby se mi podařilo dát částem svého těla vztahy rychlosti a pomalosti, jež mu umožní stát se

psem, v originálním uspořádání, které nepostupuje skrze podobnost nebo analogii. Neboť se nemohu stát psem, aniž se pes sám stane něčím jiným. Slepian, aby problém vyřešil, přichází s ideou použít boty, lest bot. Jsou-li mé dlaně obuté, vstupují jejich prvky do nového vztahu, z něhož vyplývá kýžený afekt či stávně se. Ale jak bych si mohl zavázat botu na druhé ruce, když už mám jednu nasazenou? Pusou, která je na opátku uvedena do uspořádání a která se stává psí tlamou do té míry, v jaké teď tlama slouží k zašňetrování boty. V každé fázi problému je třeba nikoli srovnávat orgány, ale uvést prvky či látky do vztahu, který vytrhává orgán z jeho specifčnosti a přiměje ho stávat se „s“ jiným. Ale stávně se, které už se zmocnilo nohou, rukou, úst, se přesto nezdarí. Selhává na ocase. Ocas byl musel být investován, přinucen prvky společnými sexuálnímu orgánu a ocasnímu přívěsku, aby se první stal součástí stávně se-psem člověka a druhý se zároveň stal součástí stávně se psa, jiného stávně se, které by se podílelo na uspořádání. Slepianův plán končí nezdarlem a v tomto bodě neuspěje. Ocas zůstává orgánem člověka a přívěskem psa, jejichž vztahy nevstupují do skladby v novém uspořádání. Tady vyvstává psychoanalytický odklon a vracejí se všechna klíše o ocase, matce, vzpomínka z dětství, kdy matka navlékala jehly, všechny ty konkrétní figury a symbolické analogie.¹ Ale tak to Slepian ve svém pékném textu chce. Protože jistým způsobem je selhání plánu součástí plánu samotného: plán je nekonečný, můžete začít tisíci způsoby a vždy naleznete něco, co přijde příliš pozdě nebo příliš brzy a co vás přinutí přeskádat všechny vaše vztahy rychlosti a pomalosti, všechny vaše afekty a přestavět celek uspořádání. Někonečný podnik. Ale plán selhává ještě jiným způsobem; tentokrát proto, že znovu nabude na síle *jiný plán*, rozbijí stávně se-zvířetem, znovu přehybá zvíře přes zvíře, člověka přes člověka a neuznává než podobnosti mezi prvky a analogie mezi vztahy. Slepian čelí oběma rizikům.

Chceme říct jednu jednoduchou věc o psychoanalýze: od počátku se často setkávala s otázkou stávně se-zvířetem člověka. U dítěte, jež neustále takovými stávně se se prochází. U fetišismu a především u masochismu, které tomuto problému neustále čelí. Přínejmenším lze říci, že psychoanalytikové, dokonce ani Jung, nepochopili nebo nechtěli pochopit. Ubili stávně se-zvířetem u dospělého i u dítěte. Nic neviděli. Vidí

¹Vladimír Slepian, „Fils de chien“, in: *Minute*, 7. leden 1974. Tento text prezentujeme velmi zjednodušeně.

ve zvířeti reprezentanta pudů nebo reprezentaci rodičů. Nevídi realitu stávání-se-zvířetem, že je to afekt sám, zosobněný pud a že nic nereprezentuje. Neexistují jiné pudy než samotná uspořádání. Existují dva klasické texty, v nichž Freud nachází v Hansově stávání-se-koněm pouze otce a totéž Ferenczi v Arpadově stávání-se-kohoutem. Koňské klapy na očích jsou otcův skřípec, černá okolo tlamy jeho kní, vyhazování je „mlování“ rodičů. Ani slovo o Hansově vztahu k ulici, o způsobu, jakým mu byla zakázána, čím je pro dítě podivná „kůň je hrdý, oslepený kůň táhne, kůň padá, kůň je bičován...“. Psychoanalyza nemá smysl pro účasti proti přírodě, ani pro uspořádání, která může dítě aranžovat, aby vyřešilo problém, z něhož jsou mu uzavřena východiska: *plán*, nikoli fantasma. Stejně tak bychom řekli méně hlouposti o bolesti, ponížení a úzkosti v masochismu, kdybychom viděli, že jsou to stávání-se-zvířetem, která ho pohánějí, a nikoli naopak. Jsou tu vždycky aparáty, nástroje, motory, které vždycky zasahují, lsi a nátlaky k co největší Přírozenosti. Je třeba anulovat orgány, jistým způsobem je uzavřít, aby mohly jejich osvozené prvky vstoupit do nových vztahů, z nichž vyplývají stávání se a cirkulace afektů v jádru strojového uspořádání. Tak jak jsme viděli jinde, maska, uzda, udidlo, pochvta k penisu v *Equus eroticus*: uspořádání stávání-se-koněm je paradoxně takové, že člověk ovládne své vlastní „instinktivní“ síly, zatímco zvíře mu předá „získané“ síly. Převrácení, účast proti přírodě. A boty ženy – velitelky mají za úkol anulovat nohu jako lidský orgán a uvést prvky nohy do vztahu přiměřeného celku uspořádání: „Tak to už nebudou nohy žen, které na mě budou mít vliv...“¹ Ale k rozbití stávání-se-zvířetem z něj stačí pouze extrahovat segment, abstrahovat z něj moment, nebrat na vědomí vnitřní rychlosti a pomalosti, zastavit cirkulaci afektů. Pak už zbývají jen imaginární podobnosti mezi termíny nebo symbolické analogie mezi vztahy. Tento segment se vztahuje k otci, tento vztah pohybu a klidu k prvotní scéně atd. Ještě je třeba poznat, že psychoanalyza sama nestací k vyprovokování onoho rozbití. Pouze rozvíjí riziko obsažené ve stávání se. Je tu vždy riziko zjištění, že „děláme“ zvíře, domácí oidipovské zvíře. Miller dělající haf haf a dožadující se kosti, Fitzgerald lžající vám ruku, Slepian vračející se k matce nebo stařec dělající koně nebo psa na erotické pohlednici z roku 1900 (a „dělat“ divoké zvíře by nebylo o nic lepší). Stávání-se-zvířetem neustále prochází nebezpečími.

¹Viz Roger Dupouy, „Du masochisme“, in: *Annales médico-psychologiques*, 1929, II.

Vzpomínky haecceitas. – Tělo není definováno formou, jež ho určuje, ani jako určitá substance nebo subjekt, ani skrze vlastněné orgány nebo vykonávané funkce. Na rovině konzistence je *tělo definováno pouze skrze délku a šířku*: to znamená celek hmotných prvků, jež mu náleží za daných vztahů pohybu a klidu, rychlosti a pomalosti (délka); celek intenzivních afektů, jichž je schopno za dané moci nebo stupně potenciálu (šířka). Nic než afekty a lokální pohyby, diferenciální rychlosti. Právě Spinoza upozornil na tyto dvě dimenze Těla a definoval rovinu Přírody jako čistou délku a šířku. Šířka a délka jsou dva prvky kartografie.

Existuje způsob individualace velice odlišný od způsobu individualace skrze osobu, subjekt, věc nebo substanci. Vyhrazujeme mu jméno *haecceitas*.¹ Roční období, zima, léto, hodina, datum mají dokonalou individualitu, již nic nechybí, ačkoli se liší od individuality věci nebo subjektu. Jsou to haecceity v tom smyslu, že sestávají výhradně ze vztahu pohybu a klidu mezi molekulami a částicemi, schopnosti afkovat a být afkován. Když demologie vysvětluje děbelské umění místních pohybů a přenosů afektů, všimá si zároveň důležitosti deště, krup, větrů, nakazlivého ovzduší nebo ovzduší znečištěného zhoubnými částicemi, které jsou pro tyto přenosy příznivé. Pohádky musí obsahovat haecceity, jež nejsou pouze umístěními, ale konkrétními individualcemi majícími vlastní cenu a řídicími pro-měnu věci a subjektu. Mezi civilizacemi má Orient mnohem více individualací skrze haecceitu než skrze subjektivitu a substancialitu: tak musí haiku obsahovat indikátory jako množství plynoucích linií konstituujících složitě individuuum. U Charloty Bronťové je všechno v rámci větru, věci, osoby, obličej, lásky, slova. „O hodině páté odpoledne“ u Lorcy, kdy láska padá a povstává fašismus. Strašných pět hodin večer! Rekneme: jaký to příběh, jaké horko, jaký život!, abychom označili velmi zvláštní individualci. Dění hodiny u Lawrence, Faulknera. Stupně horka, intenzita bílé jsou dokonalé individuality; a stupně horka se může v širce spojit s jiným stupněm, a vytvořit tak nové individuuum jako tělo, jemuž je tedy horko a tam zima podle jeho délky. Norská omeleta. Stupně horka se může spojit s intenzitou bílé jako v jistém bílém ovzduší za horkého léta. Vůbec tu nejde o individualitu okamžiku, která by stála proti individualitě tr-

¹Občas psáno „*ecceitas*“, odvozující toto slovo od *ecce*, zde je: Jde o omyl, neboť Duns Scotus vytvořil toto slovo a koncept od *haec*, „tato věc“. Ale je to plodný omyl, protože naznačuje způsob individualace, která je odlišná od individualace skrze věc nebo subjekt.

valosti nebo trvání. Trhací kalendář má stejně času jako trvalý, ačkoli to není stejný čas. Existují zvířata, která nežijí déle než den nebo hodinu; naopak řada let může být dlouhá jako ten nejtrvalejší subjekt nebo objekt. Můžeme myslet shodný abstraktní čas mezi haecceitami a subjekty nebo věcmi. Michel Tournier klade mezi extrémní pomalosti a závratné rychlosti geologie a astronomie meteorologii, kde meteorý žijí našim tempem:

„Mrak se na nebi utváří stejně jako obraz v mém mozku, vítr vane, jako já dýchám, duha se klene od obzoru k obzoru přesně na tak dlouho, kolik potřebuje srdce, aby se smířilo se životem, léto uplyývá zároveň s hlavními prázdninami.“ Ale je to náhoda, že se v Tournierově románu může tato jistota přihnout pouze hrdinovi dvojčeti, deformovanému a desubjektivanému, jenž získal jistou vsudypřítomnost? Byť jsou ony časy abstraktně shodné, individuace života není stejná jako individuace subjektu, jenž ho vede nebo zakouší. A není to stejná Rovina: v jednom případě je to rovina konzistence nebo uspořádání haecceit, nezající než rychlosti a afekty – ve druhém případě je to zcela jiná rovina forem, substancí a subjektů. A není to stejný čas, stejná temporalita. *Aión*, neurčitý čas události, plynoucí linie, znající jen rychlosti a zároveň neustále rozdělující to, co se přihází, na již přítomné a ještě nepřítomné, na příliš pozdě a zároveň příliš brzy; na něco, co se stane a zároveň se už stalo. *A Chronos*, čas mýru, určující věci a osoby; rozvíjející formu a determinující subjekt. Boule v hudbě rozlišuje tempo a non-tempo, „pulsovaný čas“ formální a funkční hudby založené hodnotách a „nepulsovaný čas“ plynoucí hudby, plynoucí a strojové, která už nemá než rychlosti nebo rozdíly v dynamice.² Rozdíl zkratka vůbec nespočívá mezi efemérním a trvalým, dokonce ani mezi pravidelným a nepravidelným, ale mezi dvěma způsoby individuace, dvěma mody temporality.

Je třeba se vyhnout příliš jednoduchému smíru, jako by tu byly na jedné straně zformované subjekty typu věci nebo osob a na druhé straně časoprostorové souřadnice typu haecceit. Neboť haecceitám nedáte nic, aniž si uvědomíte, že jimi jste a nejste ničím jiným. Když se tvář stává haecceitou: „byla to zvláštní směs, tvář někoho, kdo jednoduše našel způsob,

¹ Michel Tournier, *Melantrich*, Praha 1998, kap. 22: „Rozvinutá duše“, s. 426.

² Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard*, Seuil, Paris 1975, s. 88–91 („fenomény tempa jsou fenomény, jež nelze vkládat do promyšlené hudby čisté elektronicky, v délce vyjádřené v sekundách nebo mikrosekundách“).

jak se přizpůsobit přítomnému okamžiku, danému počasi a přítomným lidem.“¹ Jste délka a šířka, celek rychlosti a pomalosti mezi nezformovanými částicemi, celek nesubjektivovaných afektů. Máte individuaci dne, ročního období, roku, *života* (nezávisele na trvání) – klimatu, větru, mlhy, roje, smečky (nezávisele na pravidelnosti). Nebo alespoň můžete mít, můžete toho dosáhnout. Mračno kobytek přinesené větrem v pět hodin večer; upír vycházející v noci, vlkodlak za úplňku. Nebudeme věřit tomu, že haecceita spočívá jednoduše v prostředí nebo pozadí situujícím subjekty, či v přívěscích držících věci a osoby při zemi. Haecceitou je celé uspořádání ve svém individuovaném celku; ono je definováno délkou a šířkou, rychlostmi a afekty nezávisle na formách a subjektech, které patří do jiné roviny. Sam vlk, kůň nebo dítě přestávají být subjekty, aby se stali událostmi v uspořádáních, která jsou neoddělitelná od hodiny, ročního období, atmosféry, ovzduší, života. Ulice se dává dohromady s koněm, jako se umírající krysa dává dohromady s ovzduším a zvířete se navzájem slučuje s lunou. Nanebevš můžeme rozlišit haecceity uspořádání (tělo, jež je uvažováno pouze jako délka a šířka) a haecceity meziuspořádání, které zároveň označují možnosti stávání se v jádru každého uspořádání (prostředí krížení se délek a šířek). Ale tyto dvě jsou přísně neoddělitelné. Klima, vítr, roční období, hodina nejsou jiné povahy než věci, zvířata či osoby, jež je obývají, následují, spí a probouzejí se v nich. Je třeba číst najednou: zvíře-loví-o-páté. Stávání-se-večere, stávání-se-nocí zvířete, krvavá svatba. Pět hodin je oním zvířetem! Toto zvíře je oním místem! „Hubený pes běží po ulici, ten pes je onou ulicí,“ volá Virginia Woolfová. Tak je třeba cítit. Vztahy časoprostorová určení nejsou predikátů věci, ale dimenzemi multiplicit. Ulice je stejně tak součástí uspořádání kůň–dostavník, jako uspořádání Hans, jehož stávání-se-koněm otvírá. V síchni jsme pátou hodinou odpolední nebo jinou hodinou a spíše dvěma hodinami zároveň, tou nejlepší a tou nejhorsí, polednem–půlnocí, ale proměnlivě rozdělenými. Rovina konzistence obsahuje pouze haecceity sledující krížení se linie. Formy a subjekty do tohoto světa nepatří. Procházka Virginie Woolfové v davu, mezi taxíky – právě tato procházka je haecceitou: paní Dallowayová už nikdy neřekne „jsem taková či onaká, on je takový či onaký“. A „připadala si hrozně mladá a současně hrozně stará“, rychlá a pomalá, už tam a ještě ne, „pronikala všim, na co nara-

¹ Ray Bradbury, *The machineries of joy*, Simon & Schuster, New York 1964, s. 53.

zila, jako nůž. Ihned byla na druhé straně a jen přihlížela (...) vzdyčky jí připadalo, že žít – *byť jediný den* – je cosi velmi, velmi nebezpečného¹. Haecceita, mlha, ostré světlo. Haecceita nemá ani začátek, ani konec, ani počátek, ani účel; je vždy uprostřed. Netvoří ji body, jen linie. Je to rhyzon.

Není to stejný jazyk, nebo alespoň stejně používání jazyka. Neboť obsahuje-li rovina konzistence pouze haecceity, má také zcela zvláštní sémiotiku pro vyjadřování. Rovina obsahu a rovina výrazu. Tato sémiotika se skládá především z vlastních jmen, infinitivů sloves a neurčitých členů či zájmen. *Neurčitý člen + vlastní jméno + infinitiv* vlastně tvoří z pohledu sémiotiky, jež se osvobodila od formálních označování či osobních subjektivací základní řetězec výrazu, korelativní k nejméně formalizovaným obsahům. Za prvé, infinitiv slovesa vůbec není neurčený, pokud jde o čas, vyjadřuje nepulsovany plynoucí čas vlastní Atónu, to znamená čas čisté události či stávání se, vyjadřující odpovídající rychlosti a pomalosti nezávisle na chronologických a chromatických hodnotách, jichž nabývá čas v jiných formách. Máme tak právo stavět infinitiv jakožto formu a čas stávání se proti všem ostatním formám a časům odkazujícím ke Chronu a tvořícím pulsace nebo hodnoty bytí (sloveso „být“ je tím jediným slovesem, jež nemá infinitiv nebo spíše jehož infinitiv je pouze prázdňným neurčitým výrazem užívaným abstraktně k označení souboru určitých forem a časů).¹ Za druhé, vlastní jméno vůbec není indikátorem subjektu: zdá se nám tudíž zbytečně přát se, připomíná-li nám či nikoli operace s ním akt pojmenování druhu, u něhož je subjektu připsována jiná povaha, než má Forma, která ho zařazuje, nebo je pouze uvážován jako nejzášší akt této formy, hranice klasifikace.² Neboť neindikuje-li vlastní jméno subjekt, nemůže ani podstatné jméno získat význam vlastního jména na zá-

¹ Gustave Guillaume navrhl velmi zajímavou koncepci slovesa, kde rozlišuje vnitřní čas zahrnutý v „procesu“ a vnější čas odkazující k rozdílným epochám („Epoques et niveaux temporels dans le système de la conjugaison française“, in: *Cahiers de Linguistique Structurale*, 4, 1955, Québec, s. 32). Zdá se nám, že tyto dva póly odpovídají jednak infinitivu „stávat se“, Atónu, jednak přítomnému času „být“, Chronu. Každé sloveso více či méně inklinuje k jednomu nebo druhému pólu, nikoli pouze díky své povaze, ale podle nauce svých forem a času. S výjimkou „stávat se“ a „být“, která odpovídají oběma pólům. Proust ve své studii o Flaubertově stylu ukazuje, jak na sebe u Flauberta čas „imparfait“ bere význam infinitivu „stávat se“ (*Chroniques*, Gallimard, Paris 1927, s. 197–199).

² O problému vlastních jmen (v jakém smyslu je vlastní jméno mimo rámec klasifikace a

kladě formy či druhu. Vlastní jméno označuje především něco, co je řádu události, stávání se nebo haecceity. Tajemství vlastních jmen znají vojáci a meteorologové, když je dávají strategické operaci nebo tajfunu. Vlastní jméno není subjektem nějakého času, ale je to agens infinitivu. Označování je delku a šířku. Jestliže jsou Klišťe, Vlk, Kůň atd. skutečnými vlastními jmény, není to na základě rodových a druhových jmenovatelů, jež je charakterizují, ale díky rychlostem, které je tvoří, a atektům, které je naplňují: na základě události, již jsou sami pro sebe a v uspořádáních, stávání-se-koněm malého Hanse, stávání-se-vlkem Vlkodlaka, stávání-se-Šoikem (další vlastní jména).

Za třetí, neurčitý člen a zájmeno nejsou neurčené o nic víc než infinitiv. Nebo spíše postrádají určení pouze pokud je aplikujeme na formu, která je sama neurčená, nebo na určitelný subjekt. Nechybí jim naopak nic, když uvádějí haecceity, události, jejichž individuace neprobíhá skrze formu a neprovádí ji subjekt. Neurčité se tudíž časuje s maximální určeností: bylo nebylo, dítě je bito, kůň padá... Dané prvky nacházejí svou individualitu v uspořádání, jehož jsou součástí, nezávisle na formě jejich pojmu nebo subjektivitě jejich osoby. Už jsme si vícekrát všimli, do jaké míry děti používají neurčité nikoli jako neurčené, ale naopak jako zvláštní ve skupinovém. Proto nás zarážejí snahy psychoanalýzy, která chce za každou cenu mlít za vším neurčitým skryto cosi určitého, possessivum, osobu: když dítě říká „břícho“, „kůň“, „jak lidé rostou?“, „dítě je bito“, psychoanalytik ho slyší říkat „moje břícho“, „otec“, „budu taky tak velký jako táta“. Psychoanalytik se ptá: kdo je bit a kým? Ale samotná lingvistika neustává uchráněna před tímtož předstudkem natolik, nakolik je neoddělitelně spjata s naukou o osobách: zdá se jí, že nejen neurčitý člen a zájmeno, ale i třetí osoba osobního zájmena postrádá určenost subjektivitu

má jinou povahu a v jakém smyslu je na hranici a tvoří ještě součást klasifikace?, viz Alan H. Gardiner, *The Theory of Proper Names*, Oxford University Press, London 1940; a Claude Lévi-Strauss, *Mýšlení přírodních národů*, kap. VII.

¹ S tímto problémem nezájmá psychoanalýza o užívání neurčitého členu nebo zájmena u dětí už jsme se setkali: děje se tak už u Sigmunda Freudy, a ještě více u Melanie Kleinové (dětí, které analyzuje, a zvláště pak malý Richard, používají neurčitý člen, výraz „ono se“, „lidé“, ale Melanie Kleinová vyvíjí neuvěřitelný tlak, aby je převedla na rodné, possessivní a osobní spojení). Zdá se nám, že v oblasti psychoanalýzy měli pouze Laplanche a Pontalis dojem, že neurčité výrazy hrají zvláštní roli, a protestovali proti veskeré unáhlené interpretaci redukcí: „Fantasme originaire...“, in: *Temps modernes*, 215, duben 1964, s. 1861, 1868.

vlastní dvěma prvními osobám, která jako by byla podmínkou veškeré výpovědi.¹

My naopak věříme, že neurčitost třetí osoby, ON, ONI, neimplikuje z tohoto pohledu žádnou neurčenost a vidí podmínku výpovědi nikoli v subjektu výpovědi, ale v kolektivním uspořádání. Blanchot správně říká, že ONO SE a ON – *ono se umírá, on je nešťastný* – vůbec nezaunímají místo subjektu, ale sesazují veškerý subjekt ve prospěch uspořádání typu haecceity, které s sebou nese nebo uvolňuje událost v tom, v čem je neformovaná, neovlivnitelná osobami („přihází se jim cosi, co nemohou uchopit, aniž se zbaví své moci říct já“).² On nepředstavuje subjekt, ale tvoří diagram uspořádání. Nepřekódovává výpovědi, nepřesahuje je jako první dvě osoby, ale naopak jim zabírá upadnout pod tyranii subjektivních označujících konstelací, pod režim prázdnyh redundancí. Artikuluje výrazové řetězce, jejichž významy mohou být upraveny podle maxima případů a stávání se. „Přicházejí jako osud... odkud se berou, jak pronikly až sem...?“ – On nebo ono se, neurčitý člen, vlastní jméno, infinitiv slovesa: HANS STÁT SE KONĚM, SMEČKA IMĚNĚM VLK POZOROVAT ON, UMÍRÁ SE, VOSA POTKAT ORCHIDEJ, PŘIJÍŽDĚJÍ HUNOVÉ. Malá oznámení, telegrafické stroje na rovině konzistence (vzpomeneme si znovu na postupy čínské poezie a pravidla překladu navrhovaná nejlepšími komentátory).³

Vzpomínky plánovače. – Možná tu jsou dvě roviny nebo dva způsobů, jak rovinu pojímat. Rovina může být skrytým principem umožňujícím vidět to, co vidíme, slyšet to, co slyšíme, atd., což v každém okamžiku způsobuje, že je dané dáno, v jistém stavu a v určitém okamžiku. Ale rovina sama dána není. Je skrytá od přirozenosti. Může být pouze logicky odvozená, indukovaná, vyzozována z toho, co dává (zároveň nebo postupně,

¹Viz personalistické či subjektivistické pojetí jazyka u Emila Benvenista: *Problèmes de linguistique générale* I, Ed. de Minuit, Paris 1973, kap. XX a XXI (zvláště s. 255, 261).

²Zásadní texty Maurice Blanchota představují odmiřnutí teorie „přesouvadč“ a nauky o osobách (personologie) v lingvistice: viz *L'entretien infini*, Gallimard, Paris 1969, s. 556 až 557. A o rozdílu mezi výrokem „já jsem nešťastný“ a „on je nešťastný“ nebo „já umírám“ a „umírá se“ viz *La part du feu*, Gallimard, Paris 1949, s. 29–30, a *Literární prostor*, Herrmann & synové, Praha 1999, s. 117, 195, 199–201. Ve všech těchto případech Blanchot ukazuje, že neurčitost nemá nic společného s „každodenní banalitou“, která by stála spíše na straně osobního zájmu.

³Například François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, Ed. du Seuil, Paris 1977: analýza toho, co nazývá „pasivní postupy“, s. 30n.

synchronně nebo diachronně). Taková rovina je totiž stejně tak organizace jako vývoj: je strukturální nebo genetická a obojí zároveň, je to struktura a geneze, strukturální rovina vytvořených organizací s jejich vývoji, genetická rovina evolučních vývoji s jejich organizacemi. Jde o pouhé nuance v rámci prvního pojetí roviny. Pakliže bychom tímto nuancím přičítali přílišný význam, bránilo by nám to v zachycení něčeho důležitějšího. A sice že takto pojímaná či vytvořená rovina se každopádně týká vývoje forem a formování subjektů. Skrytá struktura nutná pro formy, tajné označující nezbytné pro subjekt. Je tedy třeba, aby rovina sama dána nebyla. Existuje vlastně pouze v doplňující dimenzi toho, čemu dává vyvstat ($n + 1$). Je to tudíž teleologická rovina, plán, mentální princip. Je to rovina transcendence. Je to rovina analogie, buď protože určuje významný člen vývoje, nebo protože utváří úměrné vztahy struktury. Může být v Boží myslí nebo v nevědomí života, duše nebo jazyka: vždycky se vyzozuje ze svých vlastních účinků. Vždycky je odvozená. *I když se o ní říká, že je imanentní*, je taková jen skrteze absencí, analogicky (metaforicky, metonymicky atd.). Strom je dán v kličku, ale podle plánu, který dán není. Stejně tak je tomu v hudbě, organizační či vývojový princip se sám neukazuje jakožto jsoucí v přímém vztahu k tomu, co se vyvíjí či organizuje: je tu transcendentní princip kompozice, který není zvukový, není sám o sobě a pro sebe „slyšitelný“. To dovoluje všechny možné interpretace. Formy a jejich vývoj, subjektivity a jejich utváření odkazují k rovině, fungující jako transcendentní jednotka nebo skrytý princip. Vždycky lze onu rovinu vysvětlit, ale jakožto stojící stranou a nedanou v tom, čemu dává vyvstat. Nepopisují dokonce Balzac a Proust plán organizace a vývoje svého díla v jakémsi metajazyce? Nemá také Stockhausen potřebu podávat strukturu svých zvukových forem jaksi „vedle“ nich, neschopen ji učinit slyšitelnou? Plán života, hudby, psaní, je to totéž: rovina, jež nemůže být dána jako taková, může být pouze odvozená na základě forem, které rozvíjí, a subjektů, jež formuje, neboť je tu pro tyto formy a subjektivity.

A pak je tu zcela jiná rovina či úplně jiné pojetí roviny. Tady už vůbec nejsou formy nebo vývoj forem; ani subjektivity a utváření subjektů. Není tu ani struktura, ani geneze. Pouze vztahy pohybu a klidu, rychlosti a pomalosti mezi nezformovanými prvky, nebo alespoň relativně nezformovanými, mezi všemožnými molekulami a částicemi. Jsou tu jen haecceity, afekty a individualuce bez subjektu, utvářející pospolitá uspořádání. Nic se nevyvíjí, ale věci se dějí se zpožděním nebo s předstihem a tvoří

určité uspořádání podle svých rychlostních skladeb. Nic se nesubjektívuje, ale haecceity se formují podle kompozic nesubjektivovaných moci či afektů. Tuto rovinnu, jež zná pouze délky a šířky, rychlosti a haecceity, nazýváme rovinnou konzistence nebo kompozice (oproti rovině organizace a vývoje). Nutné je to rovina imanence a jednoznačnosti. Nazýváme ji rovinnou Přírody, ačkoli s ní příroda nemá nic společného, neboť tato rovina nerozlišuje přírodní a umělé. Ať má kolik chce dimenzí, nikdy nemá zvláštní dimenzi vzhledem k tomu, co se na ní odehrává. Právě díky tomu je přírodní a imanentní. Stejně je tomu s principem kontradike: můžeme ji také nazvat rovinnou nonkontradike. Rovinnu konzistence bychom mohli nazvat rovinnou nekonzistence. Je to geometrická rovina, která již neodkazuje k mentálnímu plánu, ale k plánu abstraktnímu. Rovina, jejíž dimenze neustále roste s tím, co se odehrává, aniž by však ztrácela něco ze své rovinnosti. Je to tudíž rovina množení se, zalidňování, náklady; ale toto množení se materiálu nemá nic společného s evolucí, s vývojem formy nebo přibuzností forem. Ještě méně je to regres vedoucí zpět k principu. Naopak jde o *involuci*, kde je forma neustále rušena, aby uvolnila časy a rychlosti. Je to stabilní rovina, stabilní rovina zvuková, vizuální, písmová atd. Stabilní neznamená nehybná: je to absolutní stav jak pohybu, tak klidu, na němž se rýsuje veškeré relativní rychlosti a pomalosti a nic jiného. Někteří moderní hudebníci staví proti transcendentní rovině organizace, o níž se říká, že ovládla veškerou západní klasickou hudbu, imanentní zvukovou rovinnu, danou vždy s tím, čemu dává vyvstat, která umožňuje pozorovat nepozorovatelné a nese pouze diferenční rychlosti a pomalosti v jakémisi molekulárním šplouchání: *je třeba, aby umělecké dílo zaznamenávalo sekundy, desetiny, setiny sekundy*.¹ Nebo jde spíše o osvobození času, Aiónu, nepulsovaného času pro plovoucí hudbu, jak říká Boulez, elektronickou hudbu, v níž formy uvolňují místo čistým modifikacím rychlosti. Bezpochyby to byl John Cage, kdo první nejlépe ukázal tuto stabilní zvukovou rovinnu, potvzrující proces proti veškeré struktuře a genezi, plovoucí čas proti pulsovanému času nebo tempu, experiment proti veškeré interpretaci, rovinnu, kde ticho jakožto zvuková přestávka označuje stejně tak absolutní stav pohybu. Totéž lze říct o stabilní vizuální rovině: Godard efektivně uvádí stabilní filmovou rovinnu do stavu, kdy dochází k rozpouštění forem a k vidění zůstávají pouze nepatrné rych-

¹Viz prohlášení tzv. „repetitivních“ amerických hudebníků, zvl. Seva Reicha a Phila Glasse.

lostní variace mezi složenými pohyby. Nathalie Sarrautová za sebe navrhuje jasně rozlišení dvou rovin psaní: transcendentní rovinnu organizující a rozvíjející formy (žánry, témata, motivy), která určuje a působí vývoj subjektů (osob, postav, pocitů); a zcela jinou rovinnu osvobozující částice anonymní látky a umožňující jim komunikovat napříč „obalem“ forem a subjektů, která mezi těmito částicemi udržuje pouze vztahy pohybu a klidu, rychlosti a pomalosti, plovoucích afektů. Tato rovina je pozorována zároveň s tím, jak nám umožňuje pozorovat nepozorovatelné (mikrovinnu, molekulární rovinnu).¹ A z hlediska dobře podložené abstrakce se můžeme tvářit, jako by si ony dvě roviny, dvě pojetí roviny, jasně a abstraktně odporovaly. Z tohoto úhlu pohledu řekneme: dobře vidíte rozdíl mezi dvěma typy následujících tvrzení, 1) formy se vyvíjejí, subjekty se formují podle plánu, který lze pouze odvodit (rovina organizace–vývoje); 2) existují pouze rychlosti a pomalosti mezi nezformovanými prvky a pak afekty mezi nesubjektivovanými silami, to vše na základě roviny, která je nutně dána zároveň s tím, čemu dává vyvstat (rovina konzistence či kompozice).²

Vezměme si tři hlavní představitelé německé literatury 19. století, Hölderlina, Kleista a Nietzscheho. – Tedy výjimečná kompozice *Hyperionu* u Hölderlina, jak ji analyzoval Robert Rovinn: důležitost haecceit typu ročních období, jež zároveň tvoří dvěma různými způsoby „rámec vyprávění“ (plán) a detail toho, co se v něm děje (uspořádání a mezuspořádání).³ Ale také jak s postupem ročních dob a vrstvením těchto ročních období v různých letech dochází k rozpouštění forem a osob a k uvolnění pohybů, rychlosti, zpomalení, afektů, jako by s postupem vyprávění unikalo cosi z nepositivněné látky. A asi také vztah k „realpolitik“, k válečnému stroji; k hudebnímu stroji disonance. – Kleist: jak se u něj v jeho psaní i životě všechno stává rychlosti a pomalostí. Sled katonii a extrémních rychlosti, mdllob a šípů. Spát na hřbetě koně a jet tryskem. Skákat díky mdllobě z jednoho uspořádání do druhého, překračující propast.

¹Nathalie Sarrautová ve *Věku podezření*, Odeon, Praha 1967, ukazuje, jak např. Proust zůstává rozpolcen mezi těmito dvěma rovinnami. Vyrahuje ze svých postav „nepatrné částice nehmáté látky“, ale zároveň všechny částičky znovu slepuje do koherentní formy, vkládá je do obalu té které postavy: viz s. 42, 72.

²Viz rozdíly mezi dvěma Rovinnami u Atranda, kde je jedna odmiňována jakožto zdroj veškerých iluzí: *Tardhumarové*, in: *Texty I*, Herrmann & synové, Praha 1995, s. 162–163.

³Friedrich Hölderlin, *Hyperion*, úvod Roberta Rovinnho, 10/18, Paris 1968.

Kleist zmnožuje „životní roviny“, ale jeho propasti a selhání, skoky, změťesení a mory jsou vždy na jedné a téže rovině. Tato rovina není principem organizace, ale dopravením prostředkem. Nevynvíjí se žádná forma, neformuje se žádný subjekt, posouvají se afekty, vymšřtují se stávání se a vytvářejí blok, jako stávání-se-ženou u Achilla a stávání-se-fenou u Pen-thesley. Kleist užasně vysvětlil, že formy a osoby jsou pouze zdání vytvořená přesunem těžiště na abstraktní linii a spojením těchto linií v rovině imanence. Fascinoval ho medvěd, kterého nelze poděst, protože svýma malýma krutýma očima vidí za zdáním skutečnou „duši pohybu“, *Gemüth* či nesubjektivní afekt: stávání-se-medvědem u Kleista. Dokonce i smrt lze myslet pouze jako křížovanku elementárních reakcí velmi rozdílných rychlostí. *Explodující lebka*, Kleistova obsese. Celým Kleistovým dílem prochází vzývání válečného stroje proti státu, vzývání hudebního stroje proti malířství či „obrazu“. Je zajímavé, jak Goethe s Hegelem toto nové psaní nenávidí. Pro ně musí být plán nerozlučně harmonickým vývojem. Formy a vyrovnáním utvářením Subjektu, osoby či charakteru (sentimentální výchova, podstatná vnitřní pevnost charakteru, harmonie nebo analogie forem a kontinuita vývoje, kult státu atd.). Jejich pojetí roviny je zcela protikladné Kleistovu. Anti-goetheismus, anti-hegelianství u Kleista a již u Hölderlina. Goethe vidí podstatné, když vytýká Kleistovi, že zároveň vypracovává „stálý proces“ jako pevnou rovinu, uvádí propasti a skoky bráncí vývoji hlavní postavy a uvolňuje násilí afektů, které má za následek velký citový zmatek.¹

U Nietzscheho jde o totéž jinými prostředky. Už tu není vývoj forem ani utváření subjektů. Wagnerovi vytýká, že se ještě příliš drží harmonické formy, má příliš pedagogických postav, „charakterů“: až moc Hegela a Goetheho. Naopak Bizet, říká Nietzsche... Zdá se nám, že u Nietzscheho nejde tolik o problém fragmentárního psaní. Jde spíše o rychlosti a pomalosti: nikoli psát pomalu nebo rychle, ale psaní a vše ostatní jako produkování rychlosti a pomalosti mezi částicemi. Neodolá mu žádná forma, žádná postava nebo subjekt ho nepřečká. Zarathustra jsou jen rychlosti a pomalosti a věčný návrat, žití věčného návratu je prvním velkým konkrétním osvobozením nepulsovaného času. V *Ecce homo* jsou pouze individualizace skrze haecceity. Takto koncipovaný Plán musí nutně vždycky selhat, ale selhání tvoří integrální součást plánu: viz množství plánů na

¹ Odkazujeme na nepublikovanou studii o Kleistovi od Mathieua Carriéra.

Vůli k moci. U aforismu bude vždycky možné, a dokonce nutné uvést mezi jeho prvky nové vztahy rychlosti a pomalosti, jež ho nutí opravdu změnit uspořádání, skočit od jednoho uspořádání k druhému (nejedná se tedy o fragment). Jak říká Cage, je součástí plánu, že plán selhává.¹ Právě proto, že není plánem organizace, vývoje nebo utváření, ale nevolní transmutací. Nebo Boullez: „naprogramovat stroj tak, aby při každém přehráni pásky dával jiné časové charakteristiky“. A tak plán, plán života, plán psaní, plán hudby atd., nemůže než selhat, protože mu nelze zachovat věrnost, ale selhání jsou součástí plánu, neboť ten se rozrůstá nebo smršťuje podle dimenzí toho, co pokáždě rozvíjí (rovinnost o *n* dimenzích). Zvláštní stroj, který je zároveň válečným strojem, hudebním strojem a nákazou-množením-involucí.

Proč však protiklad těchto dvou typů rovin vede k ještě abstraktní hypotéze? Protože neustále přecházíme po neznatelných krůčcích, aniž o tom víme nebo o tom víme až poté, z jedné do druhé. Neustále obnovujeme jednu na druhé nebo získáváme jednu z druhé. Například stačí ponorit plovoucí rovinu imanence, zahrabat ji hluboko do Přírody, místo abychom ji nechali volně hrát na povrchu, a ona přejde na druhou stranu, vezme na sebe roli základu, který už může být pouze principem analogie z hlediska organizace a zákonem kontinuity z hlediska vývoje.² Rovina organizace nebo vývoje efektivně pokrývá to, čemu říkáme stratifikace: formy a subjekty, orgány a jejich funkce jsou „strata“ nebo vztahy mezi straty. Taková rovina, jako je rovina imanence, konzistence či kompozice, naopak implikuje destrifikaci veškeré Přírody za použití i těch nejmělejších prostředků. Rovina konzistence je tělem bez orgánů. Čisté vztahy rychlosti a pomalosti mezi částicemi, objevující se na rovině konzistence, zahrnují pohyby deterritorializace, tak jako čisté afekty zahrnují podnikání desubjektivizace. Navíc rovina konzistence existenčně nepředchází pohy-

¹ „Odkud pochází titul *A Year from Monday?*“ – „Šlo o plán, který jsme učtili se skupinou přátel, a sice že se sejdeme od příštího pondělí za rok v Mexiku. Sešli jsme se v sobotu, a náš plán se tak nikdy nemohl realizovat. Je to jistá forma ticha. (...) Tím, že náš plán selhal, že jsme se nebyli schopni sejít, nic nesehalo, plán nebyl prohrou.“ (John Cage, *For the Birds*, Marion Boyers, Boston 1981, s. 116–117, rozhovory s D. Charlesem).

² Proto jsme mohli brát Goetheho jako příklad transcendentní Roviny: Goethe je nicméně pokládán za spinozistu; jeho botanické a zoologické studie odhalují imanentní rovinu kompozice, což ho přibližuje Geoffroyi Saint-Hilairevi (na tuto podobnost bylo často poukázováno). Až na to, že si Goethe vždy ponechá dvojitou ideu vývoje Formy a utváření – výchovy Subjektu: v tom již jeho rovina imanence přechází na druhou stranu, k druhému pólu.

bům deterritorializace, které ji staví na oděv, liniím úniku, jež ji vytyčují a vyzvedávají ji na povrch, stáváním se, z nichž se skládá. Takže rovina organizace neustále pracuje na rovině konzistence, pořád se snaží zablkovat linie úniku, zastavit nebo přerušit pohyby deterritorializace, ztížit je, restrukturovat, znovu v hloubi vytvořit formy a subjekty. A naopak rovina konzistence se neustále vymaňuje z roviny organizace, působí únik částic mimo strata, kazí formy úderem rychlosti nebo pomalosti, rozbíjí funkce silou uspořádání, mikrouspořádání. Ale je tu ještě třeba velké opatrnosti, aby se rovina konzistence nestala čistou rovinou zrušení či smrti. Aby se involuce nezměnila v ústup do indifferenčního. Nemí třeba uchovávat minimum strát, minimum forem a funkcí, minimum subjektu k získání materiálů, afektů, uspořádání?

Musíme tedy ony dvě roviny postavit do protikladu jako dva abstraktní póly: například proti transcendentní organizační rovině západní hudby založené na zvukových formách a jejich rozvoji stavíme imanentní rovinu konzistence východní hudby tvořené rychlostmi a pomalostmi, pohyby a klidovými fázemi. Ale podle konkrétní hypotézy veškeré stávání se západní hudby, všechno hudební stávání se přináší minimum zvukových forem, a dokonce harmonických a melodických funkcí, přes které umožňujeme procházet rychlostem a pomalostem, jež je právě redukcí na ono minimum. Beethoven vytváří úžasnou polyfonickou bohatost s poměrně chudými tématy o třech nebo čtyřech notách. Je tam plodnost látky, která jde ruku v ruce s rozpuštěním formy (involuce) a zároveň je doprovázena kontinuálním rozvojem formy; Schumannův génius je možná nejnápadnějším příkladem toho, kdy se forma rozvíjí pouze pro vztahy rychlosti a pomalosti, jež jí látkové a emočně přidělujeme. Hudba nepřestává podřizovat své formy a motivy časovým transformacím, stoupáním a klesáním, zpomalením a zrychlením, které se neoddehrávají pouze podle zákonů organizace, a dokonce ani vývoje. Mikrointervaly se v expanzi nebo kontrakci odehrávají v rámci kódovaných intervalů. Wagner a postwagneriáni tím spíše osvoobili variace rychlosti mezi zvukovými částicemi. Ravel a Debussy uchovávají z formy jen to, co stačí k jejímu rozbití, zasažení, modifikování rychlostmi a pomalostmi. Dovedeno ke karikatuře je *Bolero* typem strojového uspořádání, které si uchovává minimum formy, aby ji přivedlo k rozříštění. Boulez mluví o množení se malých motivů, akumulací notiček, které kinematicky a afektivně postupují a unášejí jednoduchou formu přidávajíc k ní indikace rychlosti. Dovolují produ-

kovat nesmírně složité dynamické vztahy na základě skutečně jednoduchých formálních vztahů. Dokonce Chopinovo rubato nelze reprodukovat, protože bude mít pokaždé jiné časové charakteristiky.¹ Je to, jako kdyby ohromná rovina konzistence s proměnlivou rychlostí s sebou neustále unášela formy a funkce, formy a subjekty a téžila z nich částice a afekty. Hodiny, které by ukazovaly různé rychlosti.

Co je jedna mladá dívka, co je skupina mladých dívek? Proust nám přinejmenším jednou provždy ukázal, jak jejich individualace, ať už kolektivní, nebo zvláštní, neprobíhá skrze subjektivitu, ale prostřednictvím haecceity, čisté haecceity. „Prchavé bytosti.“ Jsou to čisté vztahy mezi rychlostmi a pomalostmi, nic víc. Mladá dívka má zpoždění kvůli rychlosti: dělala relativně moc věcí, přešla příliš mnoho prostorů vzhledem k času toho, kdo na ni čekal. Zdánila pomalost této mladá dívky se tak transformuje do bláznivé rychlosti našeho čekání. Tady je třeba říci, a to platí pro celé *Hledání ztraceného času*, že Swann vůbec není ve stejné pozici jako vyprávěč. Swann není skicou či předchůdcem vyprávěče, nebo jím je pouze sekundárně a zřídka. Vůbec nejsou na stejné rovině. Swann neustále myslí a cítí v rámci subjektu, formy, podobnosti mezi subjekty, korespondence mezi formami. Odetina lež je pro něho formou, jejíž tajný subjektivní obsah musí být odhalen a provokuje aktivitu detektiva amatéra. Vinteuilova hudba je pro něho formou, která musí vyvolávat jinou věc, stále se vracet na něčem jiném (*se rabatire sur autre chose*), odrážet jiné formy, obrazy, obličej nebo krajiny. Ačkoli vyprávěč marne sleduje Swannovy stopy, přece je v jiném životě, na jiné rovině. Albertina lež je už téměř bezobsažná. Naopak má sklon spojit se s vyzářováním částice vyslané očima milovaného, která má smysl sama o sobě a příliš rychle prochází vizuálním a sluchovým polem vyprávěče. Tato rychlost je skutečně nesnesitelná, neboť naznačuje vzdálenost, blízkost, v níž by Albertina chtěla být a již je? Takže vyprávěčův výstup v zásadě nepřipomíná

¹ O všech těchto bodech (množení – rozpuštění, akumulace, indikace rychlosti, dynamická a afektivní role) viz Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard*, s. 22–24, 88–91. V jiném textu Boulez zdrazňuje neznámý aspekt Wagnera: nejenže se leitmotivy osvobozují od svého podřízení scénickému postavám, ale i rychlosti odvíjení se osvobozují zpod nadvlády „formálního kódu“ či tempa („Le temps re-cherche“, in: *Das Rheingold Programmheft* 1, Bayreuth, 1976, s. 3–11). Boulez vzdává hold Proustovi, že jako jeden z prvních pochopil proměnlivou a plovoucí roli wagnerovských motivů.

² Témata rychlosti a pomalosti jsou zvláště rozvinuta ve *Věznýchyni*. „Pro pochopení pocitů,

vyšetřujícího policistu, ale žalárnika: jak se stát mistrem v rychlosti, jak to vydržet nervové coby neuralgii, vjemové coby záblesk, jak vybudovat vězení pro Albertinu? A je-li žárliivost Swanna a vypravěče různá, tím spíš to platí o vnímání hudby: na Vinteuile čím dál méně působí analogické formy a srovnatelné subjekty a chápe se neslychaných rychlostí a pomalostí, jež se dávají dohromady na rovině konzistence variace, a dokonce na rovině hudby a *Hledání* (stejně jako wagnerovské motivy opouštějí veškerou pevnost formy a poukazování k postavám). Řekl bychom, že veškeré Swannovy snahy reteritorializovat tok věcí (Odettu na tajemství, malbu na obličej, hudbu na Boullogneský lesík) jsou vystřídány zrychleným pohybem deterritorializace, lineárním zrychlením abstraktního stroje, unášením obličejů a krajiny, a pak lásku, a poté žárliivost, a malbu, a pak i samotnou hudbu podle stále silnějších koeficientů, které budou sytit Dilo s rizikem rozpadu a smrti. Neboť vypravěč navzdory částečným vítězstvím ve svém záměru neuspěje. Nešlo mu vůbec o to, znovunalezt čas nebo namáhat paměť, ale stát se mistrem v rychlostech, v rytmu svého astmatu. Čelit zániku. Bylo možné jiné východisko nebo je umožnil Proust.

Vzpomínky molekuly. – Stávání-se-zvířetem je jen jeden případ z mnoha. Nacházíme se v segmentech stávání se, mezi nimiž můžeme vytvořit iakýsi řád či zdánlivý pokrok: stávání-se-ženou, stávání-se-dítětem; stávání-se-zvířetem, rostlinou, nerostem; molekulární stávání se všeho druhu, stávání-se-částicemi. Vlákna vedou od jedněch k druhým, mění jedny v druhé procházejíce branami a překračujícíce prahy. Zpěv nebo komponování, malování, psaní zřejmě nemají jiný cíl než uvolnit tato stávání se. Především hudba; stávání-se-ženou, stávání-se-dítětem prochází hudbou, a to nikoli pouze v rovině hlasu (anglický hlas, italský hlas, kontratenor, kastrát), ale v rovině témat a motivů: malý refrén, píseň do kola, scéný z dětství a dětské hry. Instrumentace, orchestrace jsou proniknutý stáváním-se-zvířaty, hlavně stáváním-se-ptákem, ale také řadou dalších. Molekulární šplouchání, vrštění, ječení jsou tu od samého počátku, byť jim instrumentální vývoj spolu s dalšími faktory nyní přisuzuje čím dál větší význam jakožto novému prahu z hlediska vlastního hudebního ob-

žaké vyvolávají (prchavé bytosti) a jaké nevyvolávají jiné, byť krásnější bytosti, je třeba si uvědomit, že nejsou nehybné, ale jsou v pohybu, a přidat k jejich osobě to, co je ve fyzice znakem rychlosti. (...) Jejich povaha a náš neklid dává těmto bytostem, prchavým bytostem, křídla.“

sahu: zvuková molekula, vztahy rychlosti a pomalosti mezi částicemi. Stávání-se-zvířaty se vrhají do molekulárních stávání se. Vysvítávají tudíž všelijaké otázky.

Svým způsobem je třeba začít od konce: všechna stávání se jsou již molekulární. Stávat se neznamená něco nebo něčoho napodobovat, ideálně tifikovat se s ním. Nejde ani o to, uvádět ve vzájemný poměr formální vztahy. Stávání se nevyhovuje žádná z těchto dvou figur analogie, ani napodobba subjektu, ani poměrnost formy. Stávat se znamená získat z form, které máme, ze subjektu, jímž jsme, z orgánů, jež vlastním, nebo z funkcí, které vykonáváme, částice a nastolit mezi nimi vztahy pohybu a klidu, rychlosti a pomalosti, co *nejbližší* tomu, čím se stáváme a jímž se tím stáváme. V tomto smyslu je stávání se procesem touhy. Tento princip blízkosti či přiblížení se je zvláštní a nezavádí žádnou analogii. Naznačuje co možná nejstriktněji *zónu blízkosti nebo spolupřítomnosti* určité částice a pohyb zmocňující se každé částice, jakmile do této zóny vstoupí. Louis Wolfson se pouští do podivného podniku: jako schizofrenik překládá co nejrychleji každou větu ze svého mateřského jazyka do cizích slov, která znějí podobně a mají podobný význam; jako anorektik spěchá do lednice, thá krabice a vytahuje jejich obsah, jímž se co nejrychleji nacepe.¹ Byla by chyba věřit, že si potřebuje vypůjčovat z cizích jazyků „maskovananá“ slova. Spíše vytrhává z vlastního jazyka slovní částice, které už nemožno nadále patřit k formě tohoto jazyka, úplně stejně jako vytrhává z jídla částice potravy, které už nepatří k vytvořeným výživovacím látkám: ony dva druhy částice se navzájem přibližují. Dá se také říci, že jde o to, vyslat částice, jež na sebe berou jisté vztahy pohybu a klidu, neboť vstupují do jisté zóny blízkosti; nebo že do této zóny vstupují, protože na sebe berou ony vztahy. Haecceita je neoddelitelná od mlhy závislé na molekulární zóně, na korpuskulárním prostoru. Blízkost je zároveň pojmem topologickým a kvantickým, který označuje přínáležitost k téže molekule, nezávisle na uvažovaných subjektech a ustanovených formách.

Schéter a Hocquenghem vyhmátli tento zásadní bod, když znovu uvažovali o problému dětí-vlků. Samozřejmě se nejedná o nějakou skutečnou produkci, v níž by se z dítěte „skutečně“ stávalo zvíře; ani tu nejde o podobnost, kdy by dítě napodobovalo zvířata, jež by ho skutečně vychovála; ale není to ani symbolická metafora, jako když by se autistické, opuštěné

¹Louis Wolfson, *Le schizo et les langues*, Gallimard, Paris 1970.

nebo ztracené dítě stalo pouhou „analogií“ zvířete. Schéer a Hocquenghem správně odhalují toto chybné uvažování, založené na kulturnalismu nebo moralismu, které se dovolávají neredukovatelnosti lidského řádu: jelikož dítě není proměněno ve zvíře, je k němu pouze v metaforickém vztahu, jež si vynucuje jeho vada nebo odmítnutí. Na vlastní pěst se dovolávají objektivní zóny neurčitosti či nejistoty, „čehosi společného nebo nerozeznatelného“, blízkosti „způsobující, že nelze říct, kudy vede hranice mezi zvířecím a lidským“, nikoli pouze u autistických, ale u všech dětí, jako by u dítěte nezávisle na vývoji směrem k dospělosti bylo místo pro jiná stávání se, „jiné možnosti probíhající současně“, které nejsou re-gresem, ale tvorivými involucemi svědčícími o „jisté nelidskosti bezprostředně zažívané v těle jako takové“. Svátba proti přirozenosti, odehrávající se „vně naprogramovaného těla“. Skutečnost stávání-se-zvířetem, aniž se ve skutečnosti stáváme zvířetem. Je tudíž zbytečné namítat, že dítě–pes dělá psa jen v rámci jeho formální konstituce a nedělá nic psího, co by nemohl dělat jiný člověk, pakliže by chtěl. Neboť je třeba vysvětlit, že to tak více méně dělají všechny děti, a dokonce i mnoho dospělých, a svědčí tak spíš o lidském spojení se se zvířetem než o symbolickém oidipovském spojení. Stejně tak nebudeme věřit, že děti, které jedí travu, zenn nebo syrové maso, to dělají kvůli vitamínům nebo složkám, jichž má jejich organismus nedostatek. Ide o to, vytvořit se zvířetem jedno tělo, tělo bez orgánů definované zónami intenzity nebo blízkosti. Odkud tedy pramení ona objektivní neurčitost a nerozlišitelnost, o níž mluví Schéer a Hocquenghem?

Například nenapodobovat psa, ale spojit jeho organismus s *něčím jiným* tak, že z taktu vytvořeného celku vyvstanou částice, jež budou psi v závislosti na vztahu pohybu a klidu nebo na molekulární blízkosti, do níž vstupují. Je jasné, že toto jiné může být velmi různorodé a vázat se více či méně přímo k danému zvířeti: může to být přirozená potrava zvířete (zem a červ), mohou to být jeho vnější vztahy k ostatním zvířatům (staneme se psem vzhledem ke kočkám, opici ve vztahu ke koni), může to být přístroj či protěza, které mu člověk vnúí (náhubek, sob atd.), nebo něco, co už ani nemá „lokalizovatelný“ vztah k uvažovanému zvířeti. Co

¹ René Schéer – Guy Hocquenghem, „Co-tiř“, in: *Recherches*, 22, 1976, s. 76–82; jejich kritika Bettelheimovy teze, která ve stávání-se-zvířetem u dítěte vidí pouze autistickou symboliku vyjadřující spíše než dětskou realitu úzkost rodičů (viz Bruno Bettelheim, *The Empty Fortress*, Free Press, New York 1967).

se týče posledního případu, viděli jsme, jak Slepian zakládá svůj pokus stát-se-psem na myšlence přišněrovat si boty k rukám, přišněrovat si je pusou–hubou. Gavi cítuje výkony Lolita, požírače lahvi, kameniny, porcelánu, železa, a dokonce i jízdních kol, který prohlašuje: „Povazují se z poloviny za zvíře a z poloviny za člověka. Možná více za zvíře než za člověka. Miluji zvířata, zvláště psy, cítím se s nimi svázán. Moje zuby se přizpůsobily; vlastně i když nejím sklo nebo železo, srbí mě čelisti jako mladého psa, který má chuť hryzat kost.“¹ Interpretovat slovo „jako“ coby metaforu nebo navrhovat strukturální vztahovou analogii (člověk–železo = pes–kost) by znamenalo nic ze stávání se nepochopit. Slovo „jako“ patří mezi slova, jež neobvyčejně mění smysl a funkci, jakmile jsou vztahována k haecceitám a uděláme z nich výrazy pro stávání se, a nikoli pro označované stavy či označující vztahy. Pes může vyzkoušet svou čelist na železe, ale pak zkusí čelist jako molární orgán. Když požírá železo Lolito, jde o něco zcela jiného: spojuje svou čelist se železem tak, že se sám stává čelistí molekulárního psa. V jedné filmové sekvenci leze herec De Niro „jako“ krab, ale říká, že tu nejde o napodobování kraba; jde o to, spojit s obrazem, s rychlostí obrazu cosi, co má co dělat s krabem.² A to je pro nás to hlavní: stáváme se zvířetem, pouze jestliže nějakými prostředky nebo prvky emittujeme částice, které vstupují do vztahu pohybu a klidu zvířecích částic nebo, což je totéž, do zóny v blízkosti zvířecí molekuly. Zvířetem se stáváme pouze molekulárně. Nestáváme se molárním štekajícím psem, ale štekáme-li s dostatečným nasazením, naléhavostí a složením, vyzáňuje z nás molekulární pes. Člověk se nestává vlkem ani upírem tak, že by měl molární druh; ale upír a vlkodlak jsou stávání se člověka, tzn. blízkosti složenými molekulami, vztahy pohybu a klidu, rychlosti a pomalosti mezi emitovanými částicemi. S čistým svědomím říkáme, že vlkodlaci a upíři existují, ale nehledíme u nich podobnosti či analogii se zvířetem, neboť jde o akt stávání-se-zvířetem, produkci molekulárního zvířete (zatímco

¹ Philippe Gavi, „Les philosophes du fantastique“, *Liberation*, 31. března 1977. – Pokud jde o předchozí případy, je třeba pochopit jistá tak řečená neurotická chování ve vztahu ke stáváním-se-zvířetem, místo abychom tato stávání-se-zvířetem vztahovali k psychoanalytické interpretaci těchto chování. Viděli jsme to u masochismu (a Lolito vysvětluje, že původ jeho kousků tkví v jistých masochistických zkušenostech; pěkný text Christiana Marrela spojuje stávání-se-opicí a stávání-se-koňem v masochistickou dvojici. Také o anorexii by bylo třeba uvažovat z hlediska stávání-se-zvířetem.

² Viz *Newsweek*, 16. května 1977, s. 57.

„skutečné“ zvíře je zachyceno ve své molární subjektivitě). V nás cení zvíře zuby jako Hoffmannshalova krysa a květina rozvíjí okvětní lístky, ale děje se tak emisí částic, molekulární blízkosti, a nikoli napodobováním subjektu nebo poměrností formy. Albertina může vzdýcky napodobovat květinu, ale do zóny molekulární je rostlina postavena, když spí a dává se dohromady s částicemi spánku a její materské známinko a textura pleti vstupují do vztahu pohybu a klidu: to je Albertinino stávání-se-rostlinou. A když je uvězněna, vyzářuje ze sebe částice ptáka. Jakmile prchá, vrhá se po linii úniku, stává se koněm, býč je to kuň smrti.

Ano, všechna stávání se jsou molekulární; zvíře, květina nebo kámen, jimiž se stáváme, jsou molekulární kolektiva, haecceity, nikoli molární formy, objekty či subjekty, které známe zvnějšku a poznáváme silou zkušenosti, vědy nebo zvyku. Je-li tomu tak, pak je třeba totéž říct také o lidských záležitostech: existuje stávání-se-ženou, stávání-se-dítětem, která nepřipomínají ženu ani dítě coby jasně rozlišené molární entity (ačkoli žena nebo dítě mohou mít možná privilegovaná postavení, možná však pouze v závislosti na určitých stávaních se). Co tedy nazýváme molární entitou, je například žena chycená v duálním stroji stavícím ji proti muži a určená formou, obdarená orgány a funkcemi, označená jako subjekt. Stávání-se-ženou neznamená napodobovat tuto entitu, a dokonce ani se v ni proměňovat. Přesto nebudeme opomíjet důležitost napodobování či momentů napodobování u jistých homosexuálů; tím méně pak úžasný pokus o skutečnou proměnu u transvestitů. Chceme jen říci, že je třeba tyto aspekty neoddělitelné od stávání-se-ženou chápat nejprve v závislosti na jiné věci: nejde o to, imitovat, ani na sebe brát ženskou podobu, ale o to, emitovat částice vstupující do vztahu pohybu a klidu nebo do zóny v blízkosti určité mikro-ženskosti, to znamená vyprodukovat v nás samých molekulární ženu, vytvořit molekulární ženu. Nechceme říci, že je taková tvorba výsadou muže, ale naopak, že se žena jakožto molární entita musí stávat-ženou, aby se jí stal nebo mohl stát muž. Jistě je nezbytné, aby ženy vedly molární politiku, a nabýly tak vlády nad vlastním organismem, historii, subjektivitou: „my jako ženy...“ se tak objevuje jakožto subjekt výpovědi. Je však nebezpečné omlát to, co s sebou nese vysušení pramene či zastavení proudu. Zpěv života je často zpíván těmi nejvyššími ženami, povzbuzenými resentmentem, vůlí k moci a chladnou *maternage*. Tak jako vyschlé dítě je o to lepším dítětem, že už z něj nevyzářuje žádný proud dětství. Dále nestací říct, že každé pohlaví v sobě obsahuje to druhé

a musí v sobě samo rozvinout opačný pól. Bisexualita není o nic lepší koncept než oddělenost pohlaví. Miniaturizovat, zvnitřňovat binární stroj je stejně nepřijemné jako ho vyhrocovat, nenukámne tak z něho dost. Je tudíž třeba koncipovat ženskou molekulární politiku, která vklouzne do molárních konfrontací a bude probíhat pod nimi nebo skrze ně.

Když se ptají Virginie Woolfové na specificky ženské psaní, děsí ji představa psát „jakožto žena“. Spíše je třeba, aby psaní produkovalo stávání-se-ženou, coby atomy ženskosti schopné procházet a oplodňovat celé společenské pole a kontaminovat muže, strhující je do stávání se. Částice velmi jemné, ale také tvrdé a úporné, nezlomné a nepoddajné. Žádný muž nebyl ušetřen vzestupu žen v anglickém romanopisectví. Lawrence a Miller, již jsou považováni za ty nejmůžnější, nejfalokratičtější, naopak neustále zachycují a vysílají částice vstupující do blízkosti nebo do zóny ženské nerozpoznatelnosti. Při psaní se stávají ženou. Nejedná se tu tudíž, nebo ne pouze, o organismus, historii a subjekt výpovědi, stavící proti sobě ve velkých strojích mužské a ženské. Především jde o tělo – tělo, které nám *kradou*, aby z něho udělali organismy postavitelné do protikladu. Nejdřív je tělo ukradeno dívce: přestaň se chovat takhle, už nejsi malá holka, nejsi žádný kluk, atd. Je jí ukradeno stávání se, aby jí byla vnucena historie nebo prehistorie. Pak přichází na řadu chlapec, ale dává se mu při tom za příklad holčička, poukazuje se k ní jako předmětů jeho touhy. Ukazuje se mu, že je tu pro něj vytvářen opačný organismus, do-minantní historie. Holčička je první obětí, ale zároveň musí sloužit jako příklad a past. Proto je, opačně, rekonstrukce těla jako Těla bez orgánů, tělesného anorganismu neoddělitelná od stávání-se-ženou či produkce molekulární ženy. Mladá dívka se nepochybně stává ženou v organickém nebo molárním smyslu. Ale opačně stávání-se-ženou či molekulární žena je mladá dívka sama. Mladá dívka jistě není definována panenstvím, ale vztahem pohybu a klidu, rychlosti a pomalosti, emisí částic: haecceitou. Neustále se žene do těla bez orgánů. Je abstraktní linií či linií úniku. K mladým dívkám také nepatří určitý věk, pohlaví, řád nebo vláda: spíše proklouzávají, mezi řády, akty, různým věkem, pohlavím; na linii úniku produkuje ve vztahu k duálním strojům, napříč jimiž procházejí, *n* molekulárních pohlaví. Jediný způsob, jak vystoupit z dualismů, být mezi, procházet mezi, tvořit intermezzo, je žít to, co žila ze všech sil v celém svém dle Virginia Woolfové, neustále se stávat. Mladá dívka je jako blok stávání se, který zůstává současný vůči každému možnému protikladu,

muži, ženě, dítěti, dospělemu. Není to ona mladá dívka stávající-se-ženou, ale stávání-se-ženou, co činí mladou dívku univerzální. Záhadný autor Trost vytvořil portrét mladé dívky, s níž spojoval osud revoluce: její rychlost, volně strojové tělo, intenzity, abstraktní linie či linie úniku, molekulární produkce, nezájem o paměť, nefigurativní charakter – „nefigurativno touhy“.¹ Johanka z Arku? Zvláštní úloha mladé dívky v ruském terorismu, dívka s bombou, strážkyňe dynamitu? Je jisté, že se molekulární politika odehrává prostřednictvím mladé dívky a dítěte. Ale stejně tak je jisté, že mladé dívky a děti nečerpají síly z molárního statutu, jenž je ovládá, ani z organismu a subjektivity, které získávají; veškeré síly berou ze stávání-se-molekulárním, které nutí přecházet mezi pohlavními a různým věkem, stávání-se-dítětem dospělého stejně jako dítěte, stávání-se-ženou muže stejně jako ženy. Mladá dívka a dítě se nestávají, to samo stávání se je dítětem nebo mladou dívkou. Dítě se nestává dospělým více než mladá dívka ženou; ale mladá dívka je stáváním-se-ženou obou pohlaví, jako je dítě stáváním-se-mladým každého věku. Umět stárnout neznamená zůstat mladý, ale vytěžit ze svého věku částice, rychlosti a pomalosti, proudy konstituující mladost „tohoto“ věku. Umět mlíkovat, to není zůstat mužem nebo ženou, ale extrahovat ze svého pohlaví částice, rychlosti a pomalosti, proudy, *n* pohlaví, z nichž se skládá mladá dívka *této* sexuality. Sám Věk je stáváním-se-dítětem, stejně jako Sexualita, jakákoli sexualita je stáváním-se-ženou, to znamená mladou dívkou. – Abychom odpovíděli na hloupou otázku: proč udělal Proust z Alberta Albertinu?

Pakliže jsou všechno stávání se, včetně stávání-se-ženou, již molekulární, je třeba také říct, že všechna stávání se začínají a probíhají skrze stávání-se-ženou. Je to klíč k ostatním stáváním se. To, že se válečník převléká za ženu, že utíká převlečen za dívku, schovává se jako děvče, nepředstavuje v jeho kariéře nějaký hanebný, přechodný incident. Schovává se, maskovat je válečnickovou funkcí; a linie úniku přitahuje nepřitele, prochází napříč čímsi a nutí opustit to, čím prochází; válečník vychází z neokněna linie úniku. Ale není-li ženská válečníka akcidentální, nebudeme si o ní myslet, že je strukturální nebo řízená korespondencí vztahů. Těžko si představit, jak by mohla korespondence mezi dvěma vztahy „muž-vál-

ka“ a „žena-sňatek“ působit ekvivalenci válečníka a mladé dívky jakožto ženy, která odmítá sňatek.¹ Stejně tak si nedovedeme představit, jak by všeobecná bisexualita, nebo dokonce homoseksualita válečných společeností vysvětlovaly tento fenomén, jenž není fenoménem nápodoby o nic více než strukturálním fenoménem, ale představuje spíše zásadní *anomie* válečníka. Tento fenomén je třeba chápat z hlediska stávání se. Viděli jsme, jak byl válečník svou *zvěsilostí* a rychlostí uchvácen neodolatelnými stáváním-se-zvířetem. To jsou stávání se, jejichž podmínkou je válečnickovo stávání-se-ženou nebo jeho spojení s mladou dívkou, jeho nakažení se od ní. Válečník je neoddělitelný od Amazonek. Spojení mladé dívky s válečníkem neprodukuje zvířata, ale stávání-se-ženou u jednoho a zároveň stávání-se-zvířetem u druhého. V jediném a toméž „bloku“ se válečník stává zvířetem nakažen mladou dívkou a zároveň se mladá dívka stává válečníkem nakažena zvířetem. Vše se spojuje v bloku asymetrického stávání se, do okamžité klikatice. V pozůstatku dvojího válečného stroje, válečného stroje Řeků, který brzy nahradí stát, a Amazonek, který se záhy rozpadne, v řadě molekulárních omámení, závratí a mdlíob Achilles poslední válečník a Penthesilea poslední královna mladých dívek volí jeden druhého, Achilles stává-se-ženou a Penthesilea stává-se-fenou.

Obřady transvestismu, převleku v primitivních společnostech, při nichž se muž stává ženou, nevyšvětluje ani společenské uspořádání, v němž jsou dané vztahy kladeny sobě na roven, ani psychologické uspořádání, kde si muž přeje být ženou stejně jako žena mužem.² Společenská struktura, psychická identifikace nechávají stranou příliš mnoho zvláštních faktorů: vazbu, odvázanost, komunikaci, stávání se spuštěných transvestitou; moc stávání-se-zvířetem, jež z toho vyplývá; a hlavně přínaléžitosť těchto stávání se ke specifickému válečnému stroji. To samé platí pro sexualitu: ta se špatně vysvětluje binárním uspořádáním pohlaví a o nic lépe oboupohlavním uspořádáním každého z nich. V sexualitě se jedná o velmi různorodá spo-

¹ Viz příklady a strukturální vysvětlení navrhané Jean-Pierrem Vernetem v *Problèmes de la guerre en Grèce antique*, s. 15–16.

² O transvestismu v primitivních společnostech viz Bruno Bettelheim, *Symbolic Wounds*, Free Press, Glencoe 1954 (podává psychologickou identifikaci interpretaci); a hlavně Gregory Bateson, *Naven: A Survey of the Problems Suggested by a Composite Picture of the Culture of a New Guinea Tribe Drawn from Three Points of Views*, 2. vyd., Stanford University Press, Stanford, Calif. 1958 (navrhuje originální strukturální interpretaci).

¹ Viz Dolfi Trost, *Visible et invisible*, Arcanes, Paris 1953; a *Librement mécanique*, Le Minotaure, Paris 1955. „Byla zároveň ve své smyslové realitě a v ideálním prodloužení svých linií coby projevy budoucí lidské skupiny.“

jená stávání se, která jsou jako *n* pohlaví, celý válečný stroj, jímž láska prochází. Neomezuje se to na nepřijemné, metaforu lásky a valky, svádění a dobývání, boje mezi pohlavími a muželské hádky, dokonce ani na Strinbergovu valku: tak se věci jeví, jen když je s láskou konec a sexualita vyschne. Ide však o to, že sama láska je válečný stroj nadaný zvláštní a poněkud děsivou mocí. Sexualita produkuje na tisíc pohlaví, tvořících stejný počet nekontrolovatelných stávání se. *Sexualita postupuje skrze stávání-se-ženou může a stávání-se-zvířetem člověka: jde o emisi částic. Není k tomu potřeba dělat z něho zvíře, ačkoli se to tu může objevit. Svědčí o tom zejména vým, ale zjednodušujícím, a tudíž překrucujícím a poněkud přehloupkým způsobem spousta psychologických anekdot. Nejde o to, „dělat“ psa jako starý pan na pohlednici; není to otázka skutečného milování se se zvířaty. Stávání-se-zvířetem jsou v zásadě jiné schopnosti. Jejich realita nespočívá v napodobování či v odpovídajícím zvířeti, ale v nich samých, v tom, co se nás znenadání zmocňuje a nutí nás stávat se, v blízkosti, v nerovnováze, která ze zvířete těžší cosi společného mnohem více než veškerá domestikace, užívání a napodobování: „Zvíře“.*

Je-li stávání-se-ženou první kvantum nebo molekulární segment, kam se potom třít všechna ta stávání-se-zvířetem, jež se k němu váží? Bezpochyby směřují ke stávání-se-neviditelným. Být neviditelný je imanentní konec stávání se, jeho kosmická formule. Mathesonův *Muž, který se zmenšuje* prochází různými řísemi, proklouzává mezi molekulami, až se stává nepostizitelnou částicí donekonečna uzavřící o nekonečno. *Pan Nula* od Paula Moranda prchá z velkých zemí, křičuje ty nejmenší, sestupuje po žebřících státní a v Lichtensjensku zakládá anonymní společnost pro sebe sama. Umírá neviditelný, vytvářeje z prstů nulu: „Jsem člověk, který prchá skryt pod hladinou a na něhož všichni mřít. (...) Je třeba přestat být terčem.“ Ale co znamená stát-se-neviditelným na konci všech stávání-se-molekulárním, počínaje stáváním-se-ženou? Stávat-se-neviditelným znamená spoustu věcí. Jaký je vztah mezi (anorganickým) neviditelným, (neoznačujícím) nerozlišitelným a (nesubjektivním) neosobním?

Nejprve je třeba říci: být jako ostatní. O tom mluví Kierkegaard ve svém příběhu „rytíře víry“, člověka stávání se: když se na něj dobře podíváme, nevšimneme si ničeho, vidíme měšáka, nic než měšáka. To zážival Fitzgerald: po velkém zlomu se člověku skutečně podaří... být jako ostatní. Neupoutávat na sebe pozornost není vůbec snadné. Být neznámý i pro svou vrátnou a sousedy. Je-li to tak obtížné být „jako“ ostatní, pak je to

tím, že tu jde o stávání se. Všichni se nestávají jako všichni ostatní, neční ze všech stávání se. K tomu je potřeba spousta asketice, střídmosti, kreativního obrácení se do sebe: anglická elegance, anglická látka splyývá se stěny, eliminovat okázalé, vše, co přitahuje pozornost. „Vyloučit vše, co je odpad, smrt a zbytečnost“, nářek a smutek, neuspokojená touha, obrana a obhajoba, vše, co každého (všechny) z nás zakouřuje v něm samém, v jeho molaritě. Neboť všichni tvoří molarní celek, ale *stávat se všemi* je něco jiného, radý se jedná o kosmos s jeho molekulárními komponenty. Stávat se všemi znamená splyvat, tvořit svět. Silou eliminace jsme pouhou abstraktní linií nebo kouskem abstraktní skládačky. Spojováním, pokračováním v jiných liniích, s jinými kousky tvoříme svět, který může ten první překřít jako průhlednost. Zvířecí elegance, maskující se ryba, pokoutník: křičují ji nic nepřipomínající abstraktní linie, které ani nesledují organická dělení; ale takto dezorganizovaná, dezartikulovaná, splyvá s liniemi skály, písku a rostlin, aby se stala neviditelnou. Tato ryba je jako čínský malíř-básník: ani napodobující, ani strukturační, ale kosmický. François Cheng ukazuje, že básník nesleduje podobnost o nic víc než propočítává „geometrické proporce“. Uchovává, vybírá pouze linie a pohyby, které jsou pro přírodu podstatné, postupuje jen plynulými, překryvajícím se tahy.¹ V tomto smyslu znamená stávání-se-všemi, děláni ze světa stávání se, splyvat se světem, tvořit svět, světy, nalézat blízkosti a zóny nerozlišitelnosti. Kosmos jako abstraktní stroji a každý svět jako konkrétní uspořádání, jež ho uskutečňuje. Omezi se na jednu nebo několik abstraktních linií, které na sebe navazují a spojují se s ostatními, a okamžitě a přímo tak vytvářejí *nějaký* svět, v rámci něhož se stává *určitý* svět, kde se stáváme všemi. Snem Kerouaca nebo už Virginie Woolfové bylo, aby psaní bylo jako řádka čínské básně-obrazu. Woolfová říká, že je třeba „nasytit každý atom“, a proto eliminovat veškerou podobnost a analogii, ale také „veškeré metrum“: vyloučit všechno, co přesahuje daný okamžik, ale zachytit vše, co zahrnuje – a okamžik není momentka, je to haecceita, do níž vklouzáváme a která vklouzává do jiných haecceit díky své transparenční.² Být u zrodu světa. To spojuje tři ctnosti – nevrátnost, nerozli-

¹ François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, s. 20n.

² *The Diary of Virginia Woolf* III, Anne Olivier Bell (ed.), Hogarth Press, London 1980, s. 209: „Přišlo mi, že to, co bych teď chtěla dělat, je nasýtit každý atom.“ atd. Ve všech těchto bodech odkazujeme k nevydané studii Fanny Zavinové týkající se Virginie Woolfové.

šenost, neosobnost. Redukovat se na abstraktní linii, rys a nalézt zónu ne-rozlišenosti od ostatních linií. Vstoupit tak do haecceity jakožto neosobnosti tvůrce. Člověk je jako květina: dělá ze světa, z celého světa stávání se, protože vytvořil nutně komunikující svět, potlačil v sobě vše, co mu bránilo vplout mezi věci, růst mezi věcmi. Zkombinoval „vše“ s neurčitým členem, infinitivem stávat se a vlastním jménem, na něž se zredukoval. Nasytit, eliminovat, zachytit vše.

Pohyb je v zásadním vztahu k nevnímátelemu, je ze své přirozenosti nevnímátelý. Vnímání totiž nemůže zachytit pohyb pouze jako přesun pohyblivého se tělesa nebo vývoj formy. Pohyby a jejich stávání se, tzn. čisté vztahy rychlosti a pomalosti, čisté afekty jsou nad a pod prahem vnímání. Samozřejmě, že prahy vnímání jsou relativní, bude tu tudíž vždy jedno schopné zachytit to, co jinému uniká: orlí zrak. Ale adekvátní práh může postupovat jen ve vztahu k vnímátele formě a vnímanému, zporovnanému subjektu. Takže samotný pohyb se *dál* odehrává jinde: buďme-li vnímání konstituovat jako posloupnost, pak se bude pohyb odehrávat ve zvětšujících se a zmenšujících se intervalech (mikrointervalech) nad prahem maxima a pod prahem minima. Jako u obrovitých japonských zápasníků: jejichž postup vpřed je příliš pomalý a chvaty příliš rychlé a náhlé, aby se daly zachytit: spíše než zápasníci se tu tudíž spojuje nekonečná pomalost očekávání (co se stane?) s nekonečnou rychlostí výsledku (co se stalo?). Bylo by třeba dosáhnout prahu fotografie nebo kinematografie, ale ve vztahu k fotografii se pohyb a afekt znovu utekl nad nebo pod. Jakmile Kierkegaard vypouští úžasně heslo „Pozoruj jen pohyb“, chová se jako překvapivý předchůdce kina a množí verze milostného scénáře, Agnès a Tritón sledují různé rychlosti a pomalosti. O to víc důvodů má k tomu, aby ho upřesnil a řekl, že neexistuje jiný pohyb než nekonečný; že nekonečný pohyb se může uskutečňovat pouze skrze afekt, vášně, lásku, jako stávání se, které je mladou dívkou, ale bez nějakého „zprostředkování“; a že tento pohyb jako takový uniká zprostředkujícím vnímáním, protože je už vždy vykonán. Tanecník či milence se ocitají „na nohou a chodí“, už když padají, a dokonce i jakmile vyskočí.¹ Pohyb, stejně jako mladá dívka coby unikající bytost, nemůže být vnímán.

¹ Odkazujeme k *Bázní a chvění*, jež se nám jeví být největší Kierkegaardovou knihou tím, jak klade problém pohybu a rychlosti nikoli pouze svým obsahem, ale i systémem a kompozicí (*Bázní a chvění*, Nemoc k smrti, Svoboda-Libertas, Praha 1993).

A přesto se musíme hned opravit: pohyb také „musí“ být vnímán, nemůže být než vnímán, nevnímátelné je také *percipendum*. Není v tom rozpor: Je-li pohyb ze své přirozenosti nevnímátelný, je tomu tak vždy ve vztahu k nějakému prahu vnímání, jemuž přísluší být relativní a hraje tak roli zprostředkování na rovině provádějící distribuci prahů a vnímaného a čínicí formy vnímátelnými pro vnímající subjekty. Rovina organizace a rozvoje, rovina transcendence, která ční vnímátelným, aniž je sama vnímána, aniž může být vnímána. Ale na jiné rovině, rovině imanence či konzistence, musí být vnímán samotný princip kompozice, který nemůže být než vnímán zároveň s tím, co skládá dohromady nebo co poskytuje. Tady přestává být pohyb vázán ke zprostředkování relativním prahem, jemuž přirozeně donekonečna uniká; dosáhl, ať už jakkoli rychle nebo pomalu, absolutního, ale diferencovaného prahu, který tvoří jeden celek s konstrukcí té které oblasti pokračované roviny. Dalo by se také říci, že pohyb přestává být procesem vždy relativní deterritorializace a stává se procesem deterritorializace absolutní. Právě díky odlišnosti obou rovin je to, co nemůže být vnímáno na jedné, nutně vnímáno na druhé. Nevnímátelné se tu stává nutně vnímáným, přeskakuje z jedné roviny do druhé nebo od relativních prahů k absolutnímu prahu, jenž s nimi koexistuje. Kierkegaard ukazuje, že rovina nekonečna, kterou nazývá rovinou víry, se musí stát čistou rovinou imanence, jež neustále a okamžitě dává, znovu dává a shromažďuje konečně: narozdíl od mužovy nekonečné rezignace získá rytíř víry, tzn. muž stávání se, mladou dívku, bude mít vše konečně, bude vnímat nevnímátelné jakožto „dědic konečného světa“. Vnímání už nebude spočívat ve vztahu subjektu a objektu, ale v pohybu sloužícím coby hranice tohoto vztahu, v době, která se k nim váže. Vnímání bude konfrontováno se svou hranicí; bude mezi věcmi, v celku svého sousedství, jako přítomnost jedné haecceity v jiné, uchopení jedné jinou nebo jako přechod od jedné k druhé: všimnete si jen pohybu.

Je zvláštní, že slovo „víra“ slouží k označení roviny přecházející v imanenci. Ale je-li rytíř mužem stávání se, pak jsou tu všemožní rytíři. Nejsou tu dokonce rytíři drogy, v smyslu, že víra je droga (ve zcela jiném smyslu, než že náboženství je opiem lidstva)? Tito rytíři tvrdí, že droga, jsou-li splněny nutné podmínky opatrnosti a je-li využívána k nutným experimentům, je neoddělitelná od rozvinutí jisté roviny. A na této rovině nejenže dochází ke spojení stávání-se-ženou, stávání-se-zvířetem, stávání-se-molekulárním, stávání-se-nevnímátelným, ale samo nevnímátelné se nutně

stává vnímaným s tím, jak se vnímání nutně stává molekulárním: dojít k dířám, k mikrointerválům mezi látkami, barvami a zvuky, kam se vřítí linie úniku, linie světa, linie transparency a řezu.¹ *Změnit vnímání*; problém byl formulován správně, protože podává „drogu“ výstižně jako celek, oproštěnu od sekundárních rozlišení (halucinogenní nebo ne, těžké nebo lehké atd.). Všechny drogy se týkají především rychlosti a modifikací rychlosti. Co nám umožňuje popsat uspořádání Droga bez ohledu na odlišnosti, je linie kauzality vnímání, působící, že 1) je vnímáno nevnímatelné, 2) vnímání je molekulární, 3) touha přímo zaplavuje vnímání a vnímané. Američtí *beatnici* už se v této cestě angažovali a mluvili o molekulární revoluci, která ke droze patří. Pak je tu velká Castanedova syntéza. Fiedler vytyčil póly Amerického snu: Američané skrýpaní mezi dvěma nočními měrami, genocidou Indiánů a otroctvím černochů, vytvořili obraz černocha jako potlačované síly afektu, znásobeného afektu, zatímco z Indiana udělali obraz potlačovaného jemného vnímání, vnímání čím dál jemnějšího, rozlišenějšího, nekončně zpomaleného nebo zrychleného.² V Evropě byl Henri Michaux spíše ochotný zbavit se rituálů a civilizací a sepisovat obdivuhodné a podrobné protokoly o oně zkušenosti, zcenzurovat otázku drogové kauzality, co nejvíce drogu orámovat a oddělit ji od deliria a halucinací. Ale právě v tomto bodě se vše setkává: ještě jednou je třeba říct, že je problém dobře formulován, říkáme-li, že droga působí ztrátu forem a osob, přináší s sebou bláznivě rychlosti drogy a úžasně postdrogové pomalosti, dává obojí dohromady jako zápasníky, poskytuje vnímání molekulární schopnost zmocnit se mikrofenoménů a mikrooperací a vnímanému pak sílu emitovat zrychlené nebo zpomalené částice v plovoucím čase, jenž už není naším časem, a haecceity, které již nejsou z tohoto světa: deterritorializace, „byl jsem dezorientován“ (vnímání věci, myšlenek, tužeb, kde touha, myšlenka, věc ovládl veškeré vnímání a nevnímatelné je najednou vnímáno). Nezástává nic než svět rychlosti a pomalosti bez formy, subjektu, tváře. Nic než cikcak čára jako „černíněk biče v rukou zutřívého kočího“, rozdrtařící obličje a krajinnu.³ Veškerá rhizomatická práce vnímání, moment, v němž se mísí vnímání a touha.

¹ Carlos Castaneda, *passim*, a zejm. *Cesta do Ixtlanu*, Vokox Globator, Praha 1996, s. 159n.

² Leslie Fiedler, *The Return of the Vanishing American*, Stein and Day, New York 1968. Fiedler vysvětluje tajné spojení bílého Američana s černochem nebo Indiánem touhou uniknout formě a molární nadvládě americké ženy.

³ Henri Michaux, *Misérable miracle*, Gallimard, Paris 1972, s. 126: „Hřtůza byla hlavně v tom,

Tento problém specifické kauzality je důležitý. Neboť dovolávat se při popisu určitého uspořádání příliš obecných nebo vnějších, psychologických nebo sociologických kauzalit je nicneríkající. Dnešní diskurs o drogách jen probírá všeobecná tvrzení o pozítku a zoutalství, o obtížích v komunikaci, příčinách, které přicházejí vždy z vnějšku. Čím jsou lidé neschopnější uchopit kauzaliu jistého fenoménu v celé šíři, o to víc předstírají jeho pochopení. Uspořádání bezpochyby nikdy neobsahuje kauzální infrastrukturu. Obsahuje naopak, a to ve vysokém stupni, abstraktní linii specifické či kreativní kauzality, *linii úniku, deterritorializace*, jež se může uskutečňovat jen ve vztahu k obecným kauzalitám jiné povahy, ale není jimi vysvětlitelná. Říkáme, že problémy drogy mohou být chápány jen na té úrovni, kde touha přímo uchvacuje vnímání a kde se zároveň vnímání stává molekulárním a nevnímatelné vnímaným. Droga se pak jeví jako prostředek k tomuto stávání se. Tady by pak přišla na řadu farmakoanalýza, již by bylo třeba zároveň srovnávat s psychoanalýzou a klást proti ni. Neboť psychoanalýzu musíme brát jako model, protikladný přístup a podrod. Psychoanalýzu lze totiž považovat za referenční příklad, protože dokázala vzhledem k afektivním fenoménům zkonstruovat schéma vlastní kauzality, odlišné od běžných psychologických a sociálních zveřejnění. Ale toto kauzální schéma zůstalo poplathé rovinně organizace, která jako taková nikdy nemůže být pochopena, vždy je vyvozena z něčeho jiného, odvozována, odhata systému vnímání a má jméno Nevědomí. Rovina Nevědomí tudíž zůstává rovinnou transcendence, která musí garantovat, ospravedlňovat existenci psychoanalytika a nutnost jeho interpretací. Tato rovina Nevědomí je molárním protikladem systému vnímání-vědomí, a protože touha musí být přeložena do této roviny, je sama svázána s velkými molaritami jako je potopená část ledovce (oidipovský vzorec nebo skála kastrace). Nevnímatelné tudíž zůstává o to nevnímatelnější, že v dualistickém stroji stojí proti vnímanému. Všechno je jinak na rovině konzistence či imanence, která je nutně vnímána na vlastní pěst zároveň s tím, jak je konstruována: experiment nahrazuje interpretaci; nevědomí se stalo molekulárním, nefigurativním a nesymbolickým, je jako

že jsem byl pouhou čarou. V normálním životě je člověk kouli, kouli, která objevuje panoramata. (...) Tady je pouhou čarou. (...) Lineárním zrychlením, jímž jsem se stal...“ Viz Michauxovy lineární kresby. Ale nejdál v analýze rychlosti, molekulárních věmí a „mikrofenoménů“ či „mikrooperací“ jde Michaux v *Les grands épreuves de l'esprit*, Gallimard, Paris 1966, na prvních osmdesáti stránkách této knihy.

takové dano v mikro-viemech; touha zaplavuje přímo pole vnímání, kde se nevnímátelné jeví jako vnímány objekty touhy samotný, „nefigurativno touhy“. Nevědomí už neoznačuje skrytý princip transcendentní roviny organizace, ale proces imanentní roviny konzistence, tak jak se sám na sobě jeví během své konstrukce. Neboť nevědomí je třeba vytvořit, nikoli znovunalezt. Už tu není dualistický stroj vědomí–nevědomí, protože nevědomí je, nebo se spíše produkuje tam, kam jde vědomí nesené danou rovinou. Droga dává nevědomí imanenci a rovinu, kterou psychoanalýza neustále kazila (v tomto ohledu je možné, že známá epizoda s kokainem znamenala pro Freuda zvrát, jenž ho donutil upustit od přímého přístupu k nevědomí).

Ale je-li pravda, že droga je vázána k této imanentní, molekulární perceptivní kauzalitě, zůstává tu otázka, jestli se jí úspěšně daří vytvářovat rovinu nutnou pro její fungování. Linie kauzality či úniku drogy je neustále segmentarizována tou nejtvrděší formou, formou závislosti, dávky a dealera. Droga dokáže i v té nejmírnější formě mobilizovat spád a prahy vědomí tak, že působí stávání–se-zvířetem, stávání–se-molekulárním. To vše se děje v relativitě prahů, kde stačí napodobovat rovinu konzistence spíše než vytvářovat absolutní práh. K čemu vnímat rychle jako hbitý pták, jestliže rychlost a pohyb dál unikají jímam? Deteritorializace zůstávají re-lativní a jsou kompenzovány těmi nejdoprnějšími re-territorializacemi. Nevnímátelné a vnímání se tak neustále pronásledují a stíhají, aniž se někdy dají skutečně dohromady. Namísto děr ve světě umožňujících samotným liniím světa uniknout, se linie úniku zavíjejí a začínají se točit v černých dírách, každý požívač drog, sám nebo ve skupině zůstává ve své díře jako v ulitě. Spíš „down“ než „high“. Molekulární mikroviemy jsou předem překryty, v závislosti na té které droze, halucinacemi, deliriem, falešnými viemy, přeludy, paranooidními záchvaty, jež obnouví v každém okamžiku formy a subjekty, stejně jako spousta fantomů a astrálních těl, neustále se stavících do cesty konstrukci roviny. Navíc jak jsme předtím viděli v našem výčtu nebezpečí: rovině konzistence nehrozí jen to, že bude oklamána nebo svedena z cesty vlivem jiných kauzalit zasahujících do takového uspořádání, ale rovina samotná plodí vlastní nebezpečí, jimiž je destruuována zároveň se svou konstrukcí. Už nejsme, ona už není *pánem rychlosti*. Místo těla bez orgánů dostatečně bohatého či plného, aby jim procházely intenzity, vytvářejí drogy tělo vyprázdněné, skelné nebo plné rakoviny: kauzální, tvořivá linie nebo linie úniku se okamžitě mění v linii

smrti a zrušení. Odporné zeskelnatění žil, hnisání nosu, sklovité tělo požívače drog. Černé díry a linie smrti. Artaudovo a Michauxovo varování se spojují (jsou techničtější, konzistentnější než socio-psychologický psychoanalytický nebo informativní diskurs přijímacích a ošetřujících center). Artaud říká: nevyhnete se halucinacím, mylným viemům, nestoudným fantaziím, ošklivým pocitům a spouště černých děr na rovině konzistence, protože vaše vědomí se také vydá tímto zrádným směrem.¹ Michaux říká: přestanete být pány vašich rychlostí, vstoupíte do bláznivého závodu neviditelného a vnímání, točícího se kolem dokola tak rychle, že je v něm všechno relativní.² Budete plni sami sebe, ztratíte kontrolu, budete na rovině konzistence, v těle bez orgánů, ale v místě, kde je budete neustále kazit, vyprázdnovat, ničit to, co děláte, budete jako nehybné hadry. Tato slova jsou jednodušší než Artaudovy „falešné viemy“ nebo Michauxovy „ošklivé pocity“, ale přesto vyjadřují to nejtechničtější: to, jak imanentní molekulární a viemová kauzalita touhy selhává v uspořádání drogy. Požívači drog neustále znovu padají do toho, čemu chtějí uniknout: do segmentarnosti o to tvrdší, že je marginální, territorializace o to umělejší, že probíhá na rovině chemických substancí, halucinačních forem a fantastických subjektivací. Požívače drog lze považovat za průkopníky nebo experimentátory, již neúnavně vytvářejí novou životní cestu. Ale ani jejich opatrnost netvoří podmínky pro moudrost. Takže buď spadnou do houfu falešných hrdinů následujících cestu malé smrti a dlouhé únavy, nebo, což je nejhroší, učiní pokus, jež nelze opakovat nebo z něhož mohou mít užitek jen ti, kdo drogy neberou nebo už neberou. Ti sekundárně opravují vždy nezdařilou rovinu drogy a objevují jejím prostřednictvím to, co droze chybí k vytvoření roviny konzistence. Není chybou požívači drog začínat pokadě od začátku, ať už v braní drogy, nebo v přestávání s drogou, ačkoli by bylo třeba přepřáhnout, začít „od prostředka“, odbočit v prostředku? Dokázat se opít, ale čistou vodou (Henry Miller). Zdrogovat se, ale abstinencí, „brát a abstinovat, hlavně abstinovat“, jsem piják vody (Michaux). Dojít do bodu, kdy už nejde o to, „zdrogovat se nebo ne“, ale aby droga dostatečně změnila obecné podmínky vnímání času a prostoru a ti, co neberou drogy, tak mohli projít dírami ve světě po líních úniku tam, kde je potřeba jiných prostředků, než jsou drogy. Droga

¹ Antonin Artaud, *Tarbihamarové*, s. 162–163.

² Henri Michaux, *Miscrable miracle*, s. 164 („Rester maître de la vitesse“).

nezaručuje imanenci, to imanence drogy umožňuje se bez ní obejít. Je to zbabělost a vypočítavost čekát, dokud na sebe nevezmou rizika druhí? Spíše jde o to, převzít podnik uprostřed a změnit prostředky. Je nutné volit, vybrat dobrou molekulu, molekulu vody, molekulu vodíku nebo helia. Není to záležitost modelu, všechny modely jsou molární: musíme určit molekuly a částice, ve vztahu k nimž se rodí a definují „blízkosti“ (nerozlišenosti, stávání se). Životní uspořádání, uspořádání-život, je *teoreticky i logicky* možné s jakýmkoli molekulami, například s křemíkem. Ale ukazuje se, že toto uspořádání není s křemíkem *strojově* možné: neprochází abstraktním strojem, protože nerovnádi zóny blízkosti tvořící rovinu konzistence.¹ Uvidíme, že strojové důvody se zcela liší od důvodů nebo možnosti logických. Nepřízpůsobujeme se modelu, ale sedíme na koni. Požívatí drog nezvolili správnou molekulu, ani správného koně. Drogy jsou příliš hrubé pro uchopení nevnímavého a na to, aby umožnily stát se nevnímavým. Požívatí drog věřili, že jim droga poskytne onu rovinu, ale ve skutečnosti je to tato rovina, co ze sebe musí vydat vlastni drogy a zůstat pánem rychlosti a blízkosti.

Vzpomínky na tajemství. – Tajemství je v privilegovaném, ale velmi proměnlivém vztahu k vnímání a nevnímavému. Třká se především jistých obsahů. Obsah je *příliš velký* pro svou formu... nebo samy obsahy mají formu, ale tato forma je překryta, zdvojnásobena nebo nahrazena jednoduchou nádobou, obalem či krabici, jejížž roli je potlačovat formální vztahy. To jsou obsahy, u nichž se považovalo z různých důvodů (hanebné, cenné, božské atd.) je málo zajímavé, pokud výčet těchto důvodů (hanebné, cenné, božské atd.) je málo zajímavé, pokud proti sobě stavíme tajemství a jeho odhalení jako v binárním stroji s pouhými dvěma termíny, tajemstvím a vyjazením, tajemstvím a profancí. Neboť na jedné straně je tajemství jako obsah nahrazováno a překonáváno vnímáním tajemství, jež je neméně tajné než tajemství samo. Málo záleží na vyústění, je-li cílem tohoto vnímání odhalení, konečně vyjazení, odkrytí. Z pohledu anekdoty je vnímání tajemství jeho opakem, ale z hlediska konceptu je jeho součástí. Záleží na tom, že vnímání tajemství musí být nutně samo tajné: špión, voyeur, vyděrač, autor anonymních dopisů jsou stejně tajní jako to, co

¹ O možnostech křemíku a jeho vztahu k uhlíku z pohledu organické chemie viz článek „Křemík“ v *Encyclopaedia Universalis*.

mají odhalit, bez ohledu na jejich další cíl. Vždy tu bude nějaká žena, dítě nebo pták, aby tajně pozorovali tajemství. Vždy tu bude jennější vnímání, než je to vaše, vnímání vaší nevnímavosti, toho, co je ve vaší krabici. Můžeme dokonce předpokládat profesionální tajemství u těch, kdo jsou v situaci, kdy vnímají tajemství. Stražce tajemství to nutně neví, ale on sám odkazuje k vnímání, protože musí vnímat a detekovat ty, kdo chtějí tajemství odhalit (kontrašpionáž). Je tu tudíž první směr, kde se tajemství polybujie směrem ke stejné tajnému vnímání. Vnímání, které chce být samo nevnímavé. Kolem tohoto prvního bodu se může točit řada velmi různorodých postav. A pak je tu druhý bod, který je také neoddělitelný od tajemství jakožto obsahu: způsob, jakým se prosazuje a šíří. At jsou výsledky jakékoli, tajemství má určitý způsob šíření, který je zaha-len tajemstvím. Tajemství jako sekrece. Tajemství se musí vmísit, vplížit, vniknout mezi veřejné formy, vyvíjet na ně tlak a donutit jednat známé osoby (vliv typu „lobby“, i když lobby sama není tajnou společností).

Zkrátka tajemství, definované jako obsah, jenž skryl svou formu ve prospěch jednoduché nádoby, je neoddělitelné od dvou pohybů, které mohou náhodně přerušit jeho běh nebo ho zradit, ale jsou jeho podstatnou součástí: něco musí z krabice prosáknout, něco bude vnímáno skrz krabici nebo v polootevřené krabici. Tajemství bylo vynalezeno společností, je to společenský či sociologický pojem. Každé tajemství je kolektivní uspořádání. Tajemství vůbec není statický, znehynbný pojem. Pouze stávání se mohou být tajemství, tajemství má stávání se. Původem tajemství je válečný stroji, to on zavádí tajemství se svými stáváním-se-ženou, stáváním-se-dítětem, stáváním-se-zvířetem.¹ Tajná společnost jedná ve společnosti vždy jako válečný stroji. Sociologové zabývající se tajnými společnostmi vypátrali mnoho zákonů těchto společností: ochranu, rovnocennost a hierarchii, ticho, rituál, zbavení individuality, centralizaci, autonomii, rozdělení do oddílů atd.² Ale možná nepřikládá dostatečný význam dvěma základním zákonům řídicím pohyb obsah: 1) Každá tajná společnost má za sebou ještě tajnější společnost, která buď tajemství vnímá, chrání, nebo provádí sankce za jeho vyjazení (definovat tajnou

¹ Luc de Heusch ukazuje, jak válečník zavádí tajemství: myslí, miluje, soudí, přichází tajně, zatímco muž státu jedná veřejně (*Le roi nire ou l'origine de l'Etat*, Gallimard, Paris 1972). Mýšlenka státního tajemství je pozdní a předpokládá osvojení si válečného stroje státním aparátem.

² Zvláště Georg Simmel, viz *The Sociology of Georg Simmel*, Free Press, Glencoe 1950, kap. III.

společnost prostřednictvím tajné společnosti v jejím pozadí není vůbec vadný důkaz (*petitio principii*): společnost je tajná, jakmile s sebou nese ono zdvojení, tuto zvláštní sekci. 2) Každá tajná společnost s sebou nese svůj způsob jednání, také tajný. Může jednat prostřednictvím vlivu, plivživě, skrže náznamy, proskakováním, tlakem, neviditelnými paprsky. Odtud pramení „hesla“ a tajné jazyky (nejde tu o rozpor, tajná společnost nemůže žít mimo univerzální projekt penetrace do celé společnosti, bez vplivění se do všech společenských forem, aniž převrátí její hierarchii a rozdělení: tajná hierarchie se spojuje se spiknutím rovných, tajná společnost nařizuje svým členům být ve společnosti jako ryby ve vodě, ale také ona musí být jako voda mezi rybami; potřebuje mít komplice v celé okolní společnosti). Vidíme to dobře na případech tak odlišných jako společnosti gangsterů ve Spojených státech nebo společnosti zvířecích lidí v Africe: na jedné straně způsob ovlivňování okolních politických či veřejných činitelů tajnou společností a jejími šéfy; na straně druhé způsob zdvojení tajné společnosti v pozadí, kterou může tvořit speciální oddíl zabijáků nebo strážců.¹ Vliv a zdvojení, sekrece a tuhnutí, každé tajemství tak funguje mezi dvěma diskrétními nespojitostmi, které se mohou v určitých případech spojit a splynout. Dětské tajemství úzasně kombinuje tyto prvky: tajemství jako obsah v krabici, tajný vliv a šíření tajemství, tajné vnímání tajemství (dětské tajemství netvoří zmenšená tajemství dospělých, ale je nutně doprovázeno tajným vnímáním tajemství dospělých. Dítě odhaluje tajemství...

Ale stávání se tajemství ho tlačí k tomu, aby se nespokojilo s ukrytím své formy v jednoduché nádobě nebo záměnou formy za nádobu. Nyní je nutné, aby tajemství jakožto tajemství získalo svou vlastní formu. Tajemství se povznáší z konečného obsahu k nekonečné formě tajemství. A tady tajemství získává absolutní nevnímání, místo aby odkazovalo ke hře relativních vjemů a reakcí. Přejdeme od pevně definovaného, lokalizovaného, minulého obsahu k *a priori* obecné formě nelokalizovatelného něčeho, co se přihodilo. Postupujeme od tajemství definovaného jako hysterický obsah dětství k tajemství definovanému jako vrcholně mužská

¹ Paul-Ernest Joset jasně ukazuje tyto dva aspekty tajné iniciací společnosti *Mambela* v Kongu: na jedné straně stojí její vliv na tradici politické šéfy, ústící až do přenesu společenské moci; na druhé straně je pak její spojení s *Anioto*, tajnou společností v pozadí, společností zločinu a leopardích mužů (ačkoli *Anioto* a *Mambela* mají odlišný původ). Viz *Les sociétés secrètes des hommes—leopards en Afrique noire*, Payot, Paris 1955, kap. V.

paranooidní forma. A v této formě nacházíme dva průvodce tajemství, tajné vnímání a způsob jednání, tajný vliv. Tito průvodci se stali takovými „rasy“ formy, které ji neustále převářejí, znovu formují, znovu naplňují. Na jedné straně paranoik odhaluje mezinárodní spiknutí těch, kdo mu kradou jeho tajemství, nejmimnější myšlenky; nebo o sobě prohlašuje, že má dar vnímat tajemství druhého předtím, než jsou zformována (žárlivý paranoik nebere druhého jako někoho, kdo mu uniká, ale vytuší a předvídá sebestmí snahu uniknout). Na druhou stranu paranoik jedná nebo trpí prostřednictvím vyzarování, které vysílá nebo přijímá (od parapskú Raymonda Roussela až k parapskú Schreberovým). Vliv prostřednictvím vyzarování a zdvojení letem nebo ozvěnou jsou nyní tím, co dává tajemství nekonečnou formu, v níž vjemy stejně jako jednání přecházejí do nevnímání. Paranooidní soud je jako anticypace vnímání nahrazující empirické hledání krabic a jejich obsahu: *viven a priori* a v každém případě (odtud vývoj vpravdě *Hledání ztraceného času* ve vztahu k Albetině). Můžeme shrnout, že psychoanalýza přešla ve svém pojetí tajemství od hysterického k čím dál paranooidnějšímu.¹ Nekonečná psychoanalýza: Nevědomí připadá stále těžší úkol být samo nekonečnou formou tajemství, a nikoli pouze krabicí na tajemství. Řeknete vše, ale tím, že řeknete vše, neřeknete nic, protože je třeba veškerého „umění“ psychoanalýzy, aby byly vaše obsahy poměřeny čistou formou. Přesto zde, přítom, jak je tajemství pozvednuto na úroveň formy, nevyhnutelně dochází k dobružství. Když otázka „Co se stalo?“ dosáhne této nekonečné mužné formy, odpověď nutně zní, že se nic nestalo, a nič tak formu i obsah. Rychle se šíří zpráva, že tajemstvím mužů nebylo nic, opravdu vůbec nic. Oidipus, falus, kastrace, „zadřená tiska“, to bylo tajemství? Ženy, děti, blázní a molekuly se mají čemu smát.

Čím víc děláme z tajemství pořádkující, strukturující formu, tím víc se tajemství ztenčuje a rozšiřuje a zároveň s rozpuštějí se formou se jeho obsah stává molekulárním. Bylo toho opravdu málo, jak říká Jaccaste. Tajemství nemizí, ale má teď ženšější status. Co bylo ostatně již přítomno v paranooidním tajemství prezidenta Schrebera, když ne ženské stávání se, stávání-se-ženou? Ženy vůbec nezacházejí s tajemstvím stejně jako muži (s výjimkou toho, když rekonstituuji převrácený obraz mužského

¹ O psychoanalytických pojetích tajemství viz „Du secret“, in: *Nouvelle revue de psychanalyse*, 14, 1976; k vývoji u Freuda viz článek Clauda Girarda, „Le secret aux origines“, tamtéž.

tajemství, tajemství ženské komnaty). Muži je střídavě obviňují z nediskrétnosti, zvanění, nedostatku solidarity, zrady. A přesto je zajímavé, jak může být žena tajemná, aniž cokoli skrývá, silou transparence, nevinnosti a rychlosti. Složitě uspořádání tajemství ve dvorské lásce je čisté ženské a odehrává se v největší transparentci. Rychlost proti vážnosti. Rychlost válečného stroje proti vážnosti státního aparátu. Muži zaujmají vážný postoj, rytíři postoj tajemství, „vidíte, pod jakou se hrbím zátěží, moji vážnost, moji diskrétnost“. Ale nakonec všechno řeknou, a to není nic. Jsou naopak ženy, které řeknou všechno, někdy s přišermou detailnosti, a přesto toho na konci nevíme víc než na začátku, protože všechno zakryjí rychlostí a průhledností. Nemají tajemství, protože se samy tajemstvím staly. Jsou političtější než my? Ifgenie. *A priori nevinná*. Toho se tato nevinná dívka dožaduje proti vyslovenému soudu mužů: „*a priori* vinná“... Tím tajemství dospívá do posledního stadia: jeho obsah je molekularizován, stalo se molekularním a zároveň se jeho forma rozpadá a stává se čistou pohyblivou se linií – ve smyslu, v jakém můžeme říct, že daná čára je „tajemstvím“ malíře nebo určitá rytmická buňka, zvuková molekula netvořící téma ani formu je „tajemstvím“ hudebníka.

Měl-li nějaký spisovatel co do činění s tajemstvím, pak to byl Henry James. Prošel v tomto ohledu celým vývojem coby zdokonalováním svého umění. Neboť hledá tajemství nejprve v obsazích, byť nepodatných, pootevřených, zahlédnutých. Posléze evokuje možnost nekonečné formy tajemství, která by už ani nepotřebovala obsah a která by do byla nevýmá- telné. Ale tuto formu evokuje jen proto, aby položil otázku: spočívá tajemství v obsahu, nebo ve formě? – a odpověď je již dána: *ani v jednom, ani v druhém*.¹ James patří mezi spisovatele uchvacené neodolatelným stáváním-se-ženou. Nepřestane sledovat svůj cíl a vymyšlet nutné technické prostředky. Molekularizovat obsah tajemství, linearizovat formu. James prozkoumá všechno, od stávání-se-dítětem tajemství (vždy je tu

¹ Bernard Pingaud ukazuje na příkladu Jamesova textu „The Figure in the Carpet“ (*The Novels and Tales of Henry James* 15, C. Scribner's Sons, New York 1907–1917), jak tajemství skáče z obsahu na formu a uniká oběma: „Du secret“, s. 247–249. Tento text byl často komentován z pohledu psychoanalýzy: hlavně Jean-Bertrand Pontalis, *Après Freud*, Gallimard, Paris 1968. Ale psychoanalýza zůstává vězněm nutné zakrytého obsahu a stejně tak nutné symbolické formy (struktura, nepřítomná příčina...), zůstává na rovině, která definuje zároveň nevědomí a jazyk. Proto ve svých literárních a estetických aplikacích miji tajemství u autora, stejně jako tajemství autora. To platí pro tajemství Oidipa: zabýváme se dvěma prvými tajemstvími, ale nikoli třetím, které je nicméně to nejdůležitější.

dítě, které odhaluje tajemství, *co věděla Maisie*) po stávání-se-ženou tajemství (tajemství skrze průhlednost, které už je pouhou čistou linií, zachováající za sebou stěží stopu po pohybu, obdivuhodná *Daisy Miller*). James nemá tak blízko k Proustovi, jak se o něm říká, to on uplatňuje vý- křik: „Nevinná *a priori*!“ (Daisy vyžadovala jen trochu účty, dokázala by pro ni milovat...) proti „Vinná *a priori*“ odsuzující Albertinu. U tajemství nejsou tak důležité tyto tři stavy – obsah dítěte, nekonečná mužná forma, čistá ženská linie – jako jsou důležitá stávání se s nimi spojená – stá- vá- ní-se-dítětem tajemství, jeho stávání-se-ženskou a stávání-se-molekular- ním. Tam už tajemství nemá ani obsah, ani formu, nevýmátelné, tajné, jež už ani nemá co skrývat, je nakonec vnihmáno. Od šedé eminence k šedé imanenci. *Oidipus prochází třemi tajemstvími*, tajemstvím sfingy, do jejíž schránky proniká, tajemstvím, které ho tíží coby nekonečná forma jeho vlastní viny, a konečně tajemstvím na Kolónu, jež ho činí nedosažitelným a mísí se s čistou linií úniku a exilu. Už nemá co skrývat nebo má jako starý herec Nó jen masku mladé dívky, aby skryla absenci tváře. Někteří lidé mohou mluvit, nic neskrývat, nelhat: jsou tajemní svou průhledností, neproniknutelní jako voda, vpravdě nepochopitelní, kdežto jiní mají ta- jemství, které vždy vychází najevo, byť ho obehnali silnou zdi nebo po- zvedli k nekonečné formě.

Vzpomínky a stávání se, body a bloky. – Proč je tolik stávání se může, a nikoli stávání-se-mužem? Je to hlavně proto, že muž je většinový *par excellence*, kdežto stávání se jsou menšinová, každé stávání se je stávání-se-menšinouým. Většinou nemyslíme relativně větší množství, ale ur- čení stavu nebo měřítka, vzhledem k němuž mohou být větší stejně tak jako menší množství nazvána menšinovými: běloch–dospělý–muž *and*. Většina předpokládá stav dominance, nikoli naopak. Nejde o to, vědět, jestli je víc komárů a much než mužů, ale jak „muž“ vytvořil ve světě měřítko, vzhledem k němuž tvoří muži nutné (analytický) většinu. Stejně jako většina v obci předpokládá právo volit a nezakládá se pouze v rámci těch, kdo tímto právem disponují, ale zároveň se provádí na těch, kdo ho nemají, ať už jsou jakéhokoli počtu, předpokládá většina ve světě, že je již dáno právo a moc muže.¹ V tomto smyslu jsou ženy, děti a také

¹ O nejasnostech v ideji většiny viz dvě slavná Arrowova témata – „efekt Condorcet“ a „leo- rem kolektivního rozhodnutí“.

zvířata, rostliny a molekuly menšinové. Zvláštní situace ženy ve vztahu k muži – měřítku zřejmě způsobuje, že všechna stávání se, jež jsou menšinová, procházejí stáváním-se-ženou. Je přesto nutné nezaměňovat „menšinové“ jakožto stávání se a proces s „menšinou“ coby celkem a stavem. Židé, Cikáni atd. mohou za určitých podmínek tvořit menšiny; to ještě nestací k tomu, aby se z nich stala stávání se. Člověk se reteritorializuje nebo se nechává reteritorializovat do menšiny jako do stavu; ale deterritorializuje se ve stávání se. Jak říkáji Černí panteré, i černoši se musí stát-černochoy. I ženy se musí stát-ženou. A Židé Židy (jistě nestací stav). Ale je-li tomu tak, pak stávání-se-Židem nutně působí jak na ne-Žida, tak na Žida. Stávání-se-ženou nutně postihuje muže i ženy. Svým způsobem je předmětem stávání se vždycky „muž“, ale tímto předmětem je až vstupem do stávání-se-menšinou, které ho vytrhává z jeho většinové identity. Jako v románu Arthura Millera *Ohnisko nenávisti* nebo v Loseyho filmu *Pan Klein*, kde se ne-Žid stává Židem, zachvácen a unášen tímto stáváním se poté, co byl održzen od svého měřítka. A opačně, jestliže se Židé musí stát-Židem, ženy ženou, děti dítětem a černoši černochem, je tomu tak proto, že pouze menšina může sloužit jako aktivní médium stávání se, ale pod podmínkou, že přestane být celkem definovatelem vztahem k většině. Stávání-se-Židem, stávání-se-ženou atd. tedy zahrnují dva simultánní pohyby – jeden, jímž je člen (subjekt) odečten z většiny, a druhý, jímž člen (médium nebo agens) vchází z menšiny. Je tu nerozlučný a asymetrický blok stávání se, blok spojenectví: dva „Páni Kleinové“, Žid a ne-Žid, vstupují do stávání-se-Židem (totéž se děje v *Ohnisku nenávisti*).

Žena se musí stát-ženou, ale ve stávání-se-ženou celého muže. Žid se stává Židem, ale ve stávání-se-Židem ne-Žida. Stávání-se-menšinou existuje jen prostřednictvím deterritorializovaného média a subjektu, jež jsou jako jeho elementy. Jediným předmětem stávání se je deterritorializovaná proměnná většina a jediným médiem stávání se je deterritorializující proměnná menšina. Do stávání se nás může vrhnout cokoli, ta nejneočekávanější, nejnepodstatnější věc. Neodchýlíte se od většiny, aniž je tu přítomen malý detail, který se začne zvětšovat a strhne vás. Hrdina *Ohniska nenávisti*, průměrný Američan, potřebuje brýle, které dodají jeho nosu mírně semitský nádech. To „kvůli brýlím“ bude vržen do onoho zvláštního dobrodružství stávání-se-Židem ne-Žida. Může tu posloužit cokoli, ale vždy se z toho stane politická záležitost. Stávání-se-menšinou je po-

litická záležitost a vyžaduje práci moci, aktivní mikropolitiku. Je opakem makropolitiky, a dokonce Historie, kde jde spíše o to, vědět, jak dobyt a získat většinu. Jak řekl Faulkner, aby se člověk nestal fašistou, měl na výběr pouze stát-se-černochem.¹ Narozdíl od historie není stávání se myšleno v kategoriích minulého a budoucího. Revoluční stávání se zůstává indierentní k otázkám budoucnosti a minulosti revoluce; probíhá mezi nimi. Každé stávání se je blokem koexistence. Takzvané společnosti bez historie se staví mimo historii nikoli proto, že by se spokojovaly s opakováním neměnných modelů nebo byly řízeny pevnou strukturou, ale protože to jsou společností stávání se (válečné společnosti, tajně společnosti atd.). Její dlná historie, která existuje, je historie většiny, nebo menšin dehnovaných ve vztahu k většině. Ale vzhledem k postupu nevinnatelného je problém „jak získat většinu“ zcela sekundární.

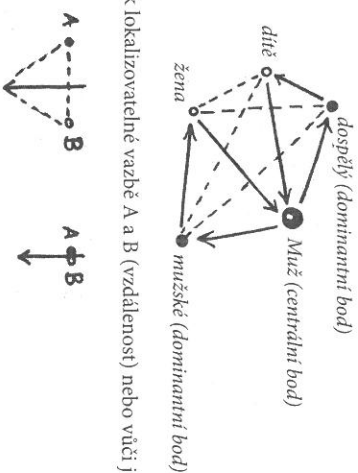
Zkusme říct věci jinak: neexistuje stávání-se-mužem, protože muž je molární entita *par excellence*, zatímco stávání se jsou molekulární. Funkce tvárnosti nám ukázala formu, v níž muž tvořil většinu nebo spíše měřítko, jež většinu zakládalo: bílý, muž, dospělý, „rozumný“ atd., zkrátka průměrný Evropan, subjekt výpovědi. Podle zákona stromovitosti je to centrální Bod pohybující se v celém prostoru nebo na celé obrazovce, který bude pokadě udržovat rozlišující protiklad podle zachycovaného rysu tvárnosti: mužský-(ženský); dospělý-(dítě); bílý-(černý, žlutý, rudý); rozumný-(anímální). Centrální bod nebo třetí oko má tedy tu vlastnost, že organizuje binární rozložení ve dvojitých strojích, reprodukuje se v hlavním členu protikladu a zároveň se v něm ožívá celý protiklad. Ustavení „většiny“ jako přebujelosti. Muž se ustavuje jako obrovitá pamět, v pozici „většiny“ jako přebujelosti. Muž se nutně reprodukuje prostřednictvím centrálního bodu, s frekvencí (neboť se nutně reprodukuje prostřednictvím každého dominantního bodu), s rezonancí (veskeré body k němu odkazují). Každá linie jdoucí z jednoho bodu do druhého v celku molárního systému, a tudíž definována body odpovídajícími pamětovým podmínkám frekvence a rezonance, je součástí stromovité sítě.²

¹Viz William Faulkner, *Neodpočívaj v pokoji*. Naše vojsko, Praha 1958, s. 150. Když Faulkner mluví o jižanských běloších po Občanské válce, nikoli pouze o chudácích, ale i o starých bohatých rodinách, píše: „Jsme v situaci Němce po roce 1933, který neměl jiné volby než buď být nacistou, nebo Židem.“

²Podřízenost linie bodu se jasně jeví ve stromovitých schématech: viz Julien Pacotte, *Le réseau arborescent*, Hermann, Paris 1936; a status hierarchických nebo centrických systémů podle Pierra Rosenstieha a Jeana Petitota, „Automate asocial et systémes acentrés“,

Stromovitost utváří podřízenost linie bodu. Je samozřejmé, že dítě, žena, černoch mají vzpomínky; ale Paměť shromažďující tyto vzpomínky je přesto mužskou většinou instancí, která je chápe jako „vzpomínky z dětství“, jako manželské nebo koloniální vzpomínky. Je možné operovat prostřednictvím spojení či sdrůžení přílehlých bodů spíše než skrze vztah odlehlých bodů: budeme mít tudíž fantasmata namísto vzpomínek. Žena tak může mít ženský bod vedle mužského bodu a muž mužský bod vedle ženského bodu. Konstituce takovýchto hybridů nás však neposunuje dál ve smyslu opravdového stávání se (psychoanalytici si například všimají, že bisexualita vůbec nebrání převaze mužského nebo většíne „faulu“). Neskoucjeme se schématem stromovitosti, nedosáhneme ani stávání se, ani molekulárního, pokud se linie vztahuje ke dvěma odlehlým bodům nebo je složena z přílehlých bodů. Linie stávání se není definována ani body, jež spojuje, ani body, z nichž je složena: prochází naopak *mezi* body, jež středem a táhne se visle k bodům, jež jsme prve rozlišili, napříč vůči lokalizovatelnému vztahu mezi přílehlými nebo odlehlými body.¹ Bod je vždy bodem počátku. Ale linie stávání se nemá ani počátek, ani konec, ani start, ani cíl, ani původ, ani účel; a hovořit o absenci počátku, stavět na počátek absenci počátku je špatná hra se slovy. Linie stávání se má jen střed. Střed není průmět, je to zrychlení, absolutní rychlost pohybu. Stávání se vždy uprostřed, jen uprostřed ho lze uchopit. Není to ani jedno, ani dvě, ani vztah dvou, ale mezi-dvěma, hranice nebo linie úniku, okraj, kolmice ke dvěma. Je-li stávání se blokem (blokem–linií), je to proto, že utváří zónu

in: *Communications*, 22, 1974. Stromovité schéma většíny bychom mohli prezentovat následující formou:



¹ Linie stávání se vzhledem k lokalizovatelné vazbě A a B (vzdálenost) nebo vůči jejích přílehlosti:

blízkosti a nerozlišenosti; zemi nikoho, nelokalizovatelný vztah unášející dva odlehlé nebo blízké body, přimášejší jeden bod do blízkosti jiného – a blízkost–hranice je indiferentní k blízkosti i ke vzdálenosti. V linii nebo bloku stávání se, který spojuje vosu a orchidej, dochází ke společné deterritorializaci – vosu se stává osvobozenou součástí reprodukčního aparátu orchideje, ale i orchidej se stává předmětem orgasmu vosy osvobozené od vlastní reprodukce. Koexistence dvou asymetrických pohybů tvořících blok na linii úniku, kam se vrhá selektivní tlak. Linie nebo blok nesvazuje vosu s orchidejí, ani je nespojuje a nemíchá: prochází mezi nimi, vnaší je do sdílené blízkosti, kde mizí rozlišitelnost bodů. Systém–linie (nebo blok) stávání se je protikladem systému–bodu paměti. Stávání se je pohyb, jímž se linie osvobozuje od bodu a který činí body nerozpoznatelnými: rhizom, protiklad stromovitosti, se osvobozuje od stromovitosti. *Stávání se je anti-paměť*. Samozřejmě tu existuje molekulární paměť, ale jako integrační faktor do molárního, většinouvého systému. Vzpomínka má vždy funkci reterritorializace. Na druhé straně není vektor deterritorializace vůbec neurčený, je zapojen přímo do molekulárních úrovní, a čím je deterritorializovanější, tím je zapojenější: deterritorializace „drží“ molekulární komponenty pohromadě. Z tohoto pohledu můžeme postavit proti sobě *blok dětství*, stávání-se-dítětem a *vzpomínku z dětství*: molekulární dítě je produkováno... dítě s námi koexistuje v zóně blízkosti nebo v bloku stávání se, na linii deterritorializace, která nás oba unáší – oproti dítěti, jímž jsme byli, na něž si vzpomínáme a o kterém fantazirujeme, molárnímu dítěti, jehož budoucností je dospělý. „Bude to dětství, ale nesmí to být mé dětství,“ píše Virginie Woolfová. (*Orlando* už nefungoval skrze vzpomínky, ale prostřednictvím bloků, bloků různého věku, bloků epoch, bloků vlády, bloků pohlaví. Tvořil množství stávání se mezi věcmi, linii deterritorializace.)¹ Pokaždé, když jsme na předchozích stránkách použili slovo „vzpomínka“, jsme se tudíž dopouštěli omylu. Chtěli jsme říci „stávání se“, říkali jsme stávání se.

Stojí-li linie proti bodu (nebo blok proti vzpomínce, stávání se proti paměti), neděje se tak absolutně: bodový systém s sebou nese jisté užívání linii a samotný blok přiděluje bodu nové funkce. V bodovém sys-

¹ *The Diary of Virginia Woolf* III, s. 236. Stejně tak je tomu u Kafky, u něhož bloky dětství fungují jako protiklad vzpomínek z dětství. Proustův případ je komplikovanější, protože směšuje oba typy. Psychoanalýza je v situaci, kdy uchopuje vzpomínky a fantasmata, ale nikdy ne bloky dětství.

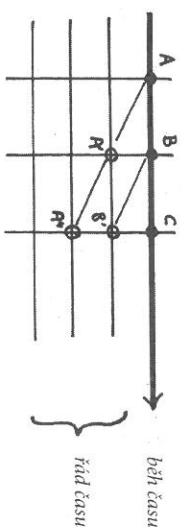
tému bod předně odkazuje k lineárním souřadnicím. Značujeme nejen horizontální a vertikální linii, ale vertikála se posouvá paralelně se sebou samou a horizontála na sebe vrství další horizontály. Každý bod je určen vztahem ke dvěma základním souřadnicím, ale také je promítnut do horizontální linie vrstvení a do vertikální linie či plánu posunu. Konečně, dva body jsou spojeni, jakmile je od jednoho k druhému narysována nějaká linie. *Systém bude nazván bodovým*, pokud v něm budou linie takto považovány za souřadnice nebo lokalizovatelné spojnice: například stro-movité systémy, molární a pamětové systémy obecně jsou bodové. Pamět má bodové uspořádání, protože vše přítomné odkazuje zároveň k horizontální linii *běhu* času (kinematika), která jde od staré přítomnosti k aktuální, a k vertikální linii *řádu* času (stratigrafika), jdoucí od přítomnosti do minulosti nebo k reprezentaci staré přítomnosti. To je samozřejmě základní schéma, které lze rozvinout pouze s velkými obtížemi, ale najdeme ho v reprezentacích umění tvořícího „didaktiku“, to znamená mnemotechniku. Hudební reprezentace naznačuje melodickou horizontální linii, basovou linku, na niž se vrství ostatní melodické linky. Jsou určeny body, které tvoří vztah kontrapunktu mezi liniemi. Na druhé straně je tu vertikální, harmonická linie, či plán, která se posouvá po horizontálách, ale už na nich není závislá, jde odshora dolů a stanoví akord schopný spojit se s následujícími akordy. Obrazová reprezentace má analogickou formu a vlastní prostředky: nejen protože obraz má vertikálu a horizontálu, ale protože tahy a barvy odkazují k vertikálám posunu a horizontálám vrstvení (tak například vertikála a studená forma, bílá, světlo, tonalita; horizontála a teplota, černá, chromatika, modalita ad.). Abychom se drželi nedávných příkladů, vidíme to dobře v didaktických systémech Kandinského, Kleea, Mondriana, jež nutně implikují srovnání s hudbou.

Shrmeeme základní charakteristiku bodového systému: 1) takové systémy obsahují dvě základní linie, horizontální a vertikální, sloužící jako souřadnice k určování bodů; 2) horizontální linie se může vertikálně vrstvit a vertikální linie horizontálně posouvat, takže jsou produkovány a reprodukovány nové body v podminekách horizontální frekvence a vertikální rezonance; 3) z jednoho bodu do druhého může (a nemusí) být vedena linie, která však je jako spojnice lokalizovatelná; diagonály tudíž budou hrát roli spojnic bodů na různých úrovních a v různých momentech a zakládát frekvence a rezonance s těmito body různého horizontu

a vertikontu, přílehlými či odlehlými.¹ – Tyto systémy jsou stromovité, pamětové, molární, strukturální, jsou to systémy teritorializace nebo re-teritorializace. Linie a diagonála zůstávají zcela podřízeny bodu, protože slouží bodu za souřadnice nebo za lokalizovatelné spojnice dvou bodů, vedoucí od jednoho ke druhému.

Proti bodovému systému stojí systémy lineární či spíše multilineární. Osvoobodit linii, osvoobodit diagonálu: neexistuje hudebník nebo malíř, který by neměl tento záměr. Vyrábíme bodový systém nebo didaktickou reprezentaci, ale s cílem je rozbořit, prohnat jimi seismický otřes. Bodový systém bude mnohem zajímavější, když je tu hudebník, malíř, spisovatel, filozof, který se mu postaví, nebo ho dokonce vytváří proto, aby se mu postavil, jako trampolínu ke skákání. Historii tvoří jen ti, co se staví proti ní (nikoli ti, kdo se do ní vkládají, nebo ji dokonce předělávají). Není to pro-vokace, ale děje se tak, protože bodový systém, který nalezli hotový, nebo ho sami vynalezli, musel tuto operaci dovolit: osvoobodit linii a diagonálu, vést linii místo kladení bodu, produkovat nevymíratelnou diagonálu a ne-upínat se k vertikále a horizontále, být komplikované nebo reformované. To vše padá vždy do Historie, ale nikdy to z ní nevezšlo. Historie se může snažit zpřetřhat své vazby s pamětí; může komplikovat schémata pamětí, vrstvit a posunovat souřadnice, podtrhávat vazby nebo prohlubovat přerušení. Tam nicméně hranice není. Hranice neprochází mezi historií a pamětí, ale mezi bodovými systémy „historie–pamětí“ a multilineárními či diagonálními uspořádáními, jež nejsou věčná, ale týkají se stávání se, jsou to tak trochu uspořádání stávání se v čistém stavu, jsou transhisto-rická. Neexistuje tvůrčí akt, který by nebyl transhistorický a neutočil ze-zadu nebo nešel po osvoobození linii. Nietzsche staví proti historii nikoli věčné, ale podhistorické nebo nadhistorické: Někdy je jiný výraz pro

¹ Například v systému pamětí obsahuje tvorba vzpomínky diagonálu, která umožňuje přechod od přítomného A k reprezentaci A' vzhledem k novému přítomnému B a k A'' vzhledem k C atd.:



Viz Edmund Husserl, *Přehledy k fenomenologii vnitřního časového vědomí*, Jeřábek, Praha 1996.

haecceitu, stávání se, nevinnost stávání se (to znamená zapomnění proti paměti, geografie proti historii, mapa proti obkreslení, rhizom proti stro-movivosti). „Nehistoričnost se podobá ochranné atmosféře, ve které je-dině se život rozplozuje, aby s jeho zánikem rovněž zmizel. (...) Kde se najdou činy, jež by člověk dokázal vykonat, aniž by předtím vstoupil do mlhavé oblasti nehistorična?¹ Výtvořry jsou jako měnící se abstraktní li-nie, osvobozené od útkolu reprezentovat svět právě tím, že uspořádávají nový typ reality, který historie může pouze znovu uchopit a umístit do bodových systémů.

Když se Boulez staví do role historika hudby, dělá to proto, aby uká-zal, jak velký hudebník pokaždé jinak vytváří a vede jistý druh diagonály mezi harmonickou vertikálou a melodickým horizontem. A pokaždé je to jiná diagonála, jiná technika a výtvor. Na této příčné linii, která je skuteč-nou linií deterritorializace, leží *zvukový blok*, který již nemá bod původu, neboť je vždy již uprosřed lineie, nemá horizontální a vertikální souřad-nice, protože vytváří své vlastní souřadnice, a netvoří již lokalizovatel-nou spojnicí dvou bodů, neboť je v „nepulsovaném čase“: deterritorializo-vaný rytmický blok opustivší body, souřadnice a měřítko jako opilý koráb splývající s linií nebo rýsuující rovinu konzistence. Rychlosti a pomalosti se vkládají do hudební formy a tlačí ji někdy ke zmožnění, k lineárním mikrozmnožením a někdy k vyhasnutí, ke zvukovému zrušení, zavinnutí nebo k obojímu zároveň. Hudebník může říct *par excellence*: „Nenávídím paměť, nenávídím vzpomínku“, to proto, že strazuje moc stávání se. Pří-klad takového diagonály, linie–bloku, můžeme najít u Vídeňské školy. Ale stejně tak bychom mohli říct, že Vídeňská škola objevuje nový systém te-ritorializace, bodů, vertikál a horizontál, který ji situuje v rámci Histo-rie. Jiný pokus, jiný tvůrčí akt přichází poté. Důležité je, že každý hudeb-ník vždycky postupoval takto: vytvářel svou byt' křehkou diagonálu mimo body, mimo souřadnice a lokalizovatelné spojnice, aby nechal zvukový blok plout na vytvořeně, osvobozeně linií a vypustil tento proměnlivý a pohyblivý blok, haecceitu (například chromatismus, agregáty a složené noty, ale již veškeré zdroje a možnosti polyfonie atd.)² do prostoru. Mohlo

¹ Friedrich Nietzsche, *Netřasové úvahy* I, „O užtku a škodlivosti historie pro život“, *Mladá fronta*, Praha 1992, § 1.

² O všech těchto tématech viz Pierre Boulez: 1) Jak mají v hudbě transverzaly pokaždé ten-denci vymýkat se horizontálním a vertikálním souřadnicím, a někdy dokonce rýsuji „viri-tuální linie“: *Relevés d'apprenti*, Ed. du Seuil, Paris 1966, s. 230, 290–297, 372. 2) O ideji

se mluvit o „příčných vektorech“ u varhan. Diagonála je často tvořena nesmírně složitými zvukovými liniemi a prostory. Je toto tajemství malé fráze nebo rytmického bloku? Bod bezpochyby získává novou a zásadní tvořivou funkci: už se jednoduše nejedná o nevyhnutelný osud, který re-konstituuje bodový systém; nyní je to naopak bod, jenž je podřízen linií a vyznačuje množení se lineie nebo její náhle odklonění, zrychlení, zpoma-lení, zběsilost nebo agonii. Mozartovy „mikrobloky“. Dokonce se stává, že je blok redukován na bod jako na jedinou notu (blok–bod): Bergovo *Si ve Vojákoví*, Schumannovo *La. Pocta Schumannovi*, Schumannovo šílenství: violoncello bloudí napříč rastrem orchestrace a rýsuje diagonálu, po níž se pohybuje deterritorializovaný zvukový blok; nebo je jistý druh nesmírné střízlivého ritornelu „zpracovávaný“ velmi propracovanou melodickou linií a polyfonickou architekturou.

V multilineárním systému se vše děje naráz: linie se osvobozuje od bo-du jakožto počátku; diagonála se osvobozuje od vertikály a horizontály coby souřadnic; a zároveň se transverzála osvobozuje od diagonály jako lokalizovatelné spojnice dvou bodů; zkrátka, linie–blok prochází mezi zvuky a sama vyrůstá díky vlastnému nelokalizovatelnému prostředí. Zvu-kový blok je *intermezzo*. Tělo bez orgánů, anti-paměť jdoucí napříč hu-debním uspořádáním a o to znělejší: „schumannovské tělo nezustává na místě. (...) Intermezzo [je] soupodstatné s celým dilem. (...) Nakonec tu jsou jenom intermezza. (...) Schumannovské tělo zná pouze odbočky: ne-konstruuje se, věčně se rozbíhá podle navrvení mezíher. (...) Schuman-novský takt je neklidný, ale zároveň kódovaný; protože bláznění úderů se zdánlivě drží v mezích poslušného jazyka, jehož si běžně nikdo nevšímá.

zvukového bloku nebo „bloku trvání“ ve vztahu k takové transverzale viz *Peniser la musique aujourd'hui*, Gombier, Paris 1964, s. 59–63; o rozdílu bodů a bloků, „bodových souborů“ a „agregátových souborů“ s proměnlivou individualitou viz „Sonate que me veux-tu?“, v *Mé-diations* 7, 1964. Nenávist vůči paměti se objevuje u Bouleze často: viz „Eloge de l'amnésie“, in: *Musique en jeu*, 4, 1971; „J'ai horreur du souvenir“, in: *Roger Desormière et son temps*, Ed. du Rocher, Monaco 1966. Omezíme-li se na současně příklady, pak najdeme podobná prohlášení u Stravinského, Cage, Beria. Samozřejmě, že existuje hudební paměť vázaná na souřadnice a odhřívající se ve společenských rámcích (vstávat, chodit spát, dát se na ústup). Ale vnímání určité hudební „fráze“ spíše než na paměť byt' typu reminiscence ape-luje na extenzi či kontrakci vnímání typu setkání. Bylo by třeba prostudovat, jak každý hudebník zachází s opravdovými *bloky zapomnění*: např. co Jean Barraqué říká o „plácích zapomnění“ a „nepřítomných vývojcích“ u Debussyho (*Debussy*, Ed. du Seuil, Paris 1977, s. 169–171). Odkážeme na obecnou studii Daniela Charlese, „La musique et l'oubli“, in: *Traverses*, 4, 1976.

(...) Představme si u tonality současně dva protikladné statusy: na jedné straně mřížka (...) jazyk určený k artikulaci těla podle známého uspořádání (...) na druhé straně se naopak tonalita stává obrátným služebním úderem, o nichž na jiné rovině tvrdí, že je ovláda.¹

Platí totéž, přesně totéž, pro malířství? Vlastně to není bod, co tvoří linii, ale linie unášejí deterritorializovaný bod, uchvacuje ho svým vnějším vlivem; takže linie nevede od jednoho bodu k druhému, ale táhne se mezi body jiným směrem, který je činní neurozlišitelnými. Linie se stala diagonálou osvobodivší se od vertikály a horizontály; ale diagonála se již stala transverzálou, polodiagonálou nebo volnou přímkou, přerušenu nebo hranatou linií, křivkou, vždy mezi nimi. Mezi bílou vertikálou a černou horizontálou tvoří Kleeova šedá, Kandiského červená a Monetova fialová každá barevný blok. Linie bez počátku, protože vždy začala mimo obraz, který ji zachycuje jen uprostřed, bez souřadnic, neboť se vždy sama rozplývá v rovině konzistence, na níž se vznášejí a kterou tvoří, bez lokalizovatelné vazby, protože ztratila nejen svou reprezentativní funkci, ale i veškerou funkci vytyčování obrysu pro nějakou formu – linie se tak dokonce stala abstraktní, skutečně abstraktní a proměnlivou, vizuálním blokem, a bod v těchto podmínkách nachází znovu tvůrčí funkci, jako bod–barva nebo bod–linie.² Linie je mezi body, uprostřed bodů, a nikoli již od jednoho bodu k druhému. Už nevykresluje obrys. „Nemaloval věci, ale mezi věcmi.“ V malířství neexistuje falešnější problém než problém hloubky, zvláště pak perspektivy. Neboť perspektiva je jen historický způsob, jak využít diagonály či transverzály, linie úniku, tzn. jak reteritorializovat pohyblivý vizuální blok. Řkáme „vytřížit“ ve smyslu zaméstnat, fixovat paměť a kód, přidělit funkci. Ale linie úniku, transverzály mohou plnit spoustu dalších funkcí, nejen tuto molární. Linie úniku zdaleka ne-

¹ Roland Barthes, „Rasch“, in: *Langue, discours, société*, Ed. du Seuil, Paris 1975, s. 217–228.

² Ve všech těchto ohledech existuje mezi malíři spousta rozdílů, ale také společné směřování: viz Wassily Kandinský *Bod – linie – plocha*, Triáda, Praha 2000; Paul Klee, „O moderním umění“, in: *Vzpomínky – deníky – eseje*, Arbor Vitae, Praha 2000. Citlím deklarační Mondrianova typu o mimořádné hodnotě vertikály a horizontály je ukázat, za jakých podmínek vertikála s horizontálou stačí ke spuštění diagonály, kterou již není ani třeba rysovat: např. souřadnice různé šířky se protínají uvnitř rámu a pokrčují vně rámu, a otvírají tak transverzální „dynamickou osu“ (viz komentáře Michela Butora „Le carré et son habitant“, *Répertoire III*, Ed. de Minuit, Paris 1960). Budeme konzultovat také článek Michaela Friedla o linii u Pollocka („Trois peintres américains“, in: *Revue d'Esthétique*, 1, 1976, s. 240–247); a stránky Henryho Millera o Nashově linii (*On Turning Eighty*, Village Press, London 1973).

slouží k reprezentaci hloubky, ale jsou to ony, kdo činní takovouto reprezentaci možnou, což je zaměřená v daném momentu jen na okamžik. Perspektiva i hloubka jsou reteritorializací linií úniku, které jediné vytvořily malířství tím, že ho posunuly dál. Zvláště takřčená centrální perspektiva vrhne multiplicitu úniků a dynamismus linií do bodové černé díry. A naopak je pravda, že problémy perspektivy vyvolaly skutečné bujení tvůrčích linií, obrovské uvolnění vizuálních bloků v okamžiku, kdy tvrdily, že je ovládl. Je malířství ve všech svých tvůrčích aktech angažováno ve stejně intenzivním stávání se jako je tomu u hudby?

Stávání se hudbou. – Pokusili jsme se u západní hudby (ale ostatní druhy hudby stojí za jiných podmínek a s jiným řešením před analogickým problémem) definovat blok stávání se na úrovni výrazu, blok výrazu: s pomocí transverzál, jež neustále unikají souřadnicím nebo bodovým systémům fungujícím v daném okamžiku jako hudební kódy. Je samo sebou, že onomu bloku výrazu odpovídá jistý blok obsahu. Nejde tu vlastně ani o korespondenci, kdyby se hudební obsah (nikoli námět nebo téma) neustále nekrčil s výrazem, nýbrž by tu pohyblivý „blok“. O co jde v hudbě, jaký je její obsah neoddelitelný od zvukového výrazu? Těžko říct, ale je to něco jako: dítě umírá, dítě si hraje, žena se rodí, žena umírá, pták přilétá, pták odlétá. Chceme říct, že to nejsou vedlejší hudební témata, ačkoli je možné uvést další takové příklady, ani napodobující cvičení, ale je to cosi podstatného. Proč dítě, žena, pták? Protože hudební výraz je neoddelitelný od stávání-se-ženou, stávání-se-dítětem, stávání-se-zvířetem, tvůrčích jeho obsah. Proč dítě umírá nebo pták padá jako zasažen šípem? Kvůli „nebezpečí“ vlastního každé unikající linií, každé linií úniku nebo tvůrčí deterritorializaci: nebezpečí zvratu k destrukci, odstranění. Mějí sanda, žena–dítě, tajemství, umírá dvakrát („teď je řada na chudince malíčce“). Hudba není nikdy tragická, hudba je radost. Ale nutně se stává, že nám dává chut zemřít, spíše než o štěstí jde o to, štěstí umřít, zesnout. Nikoli sílu instinktu k smrti, který by v nás probouzela, ale díky dimenzi vlastní zvukovému uspořádání, zvukovému stroji, okamžiku, je-li muž je třeba čelit, kdy se transverzála mění v linii záhuby. Klid a podřáždění.¹ Hudba žijící po destrukci, po všech typech destrukce, zániku, roz-

¹ Zatímco hráli tuto jemnou a vznešenou hudbu klidu, bylo v jeho odvážené hrudi cosi napjatého, pobouřeného, něco, co šlo skoro až k nesnesitelnému hněvu. Čím byla ta hudba vy-

bití, rozpadu. Netkví v tom její potenciální „fašismus“? Ale pokaždé, když hudebník napíše *In memoriam*, tak se tu nejedná o inspirační motiv nebo vzpomínku, ale naopak o stávání se střetávající se pouze se svým vlastním nebezpečím, i kdyby mělo zaniknout a znovu se zrodit: stávání-se-dítětem, stávání-se-ženou, stávání-se-zvířetem, pokud jsou vlastním obsahem hudby a vedou až ke smrti.

Řekli bychom, že *ritornel* je čistě hudební obsah, obsahový blok vlastní hudbě. Dítě se ve tmě uklidňuje nebo tleská nebo vymýšlí krok podle zlomů na chodníku nebo odříkává „Fort-Da“ (psychoanalytikové mluví o Fort-Da velmi špatně, když v něm chtějí nalézt fonologický protiklad nebo symbolickou složku pro jazyk-nevědomí, a přitom jde o ritornel). Tra la la. Žena si zpěvuje, „slyšel jsem ji nežným tichým hlasem zpívat nějakou melodii“. Pták spouští svůj refrén. Celá hudba, od Jannequina po Messiaena, je tisícovým způsobem protkána zpěvem ptáku. Frt, frt. Hudbou procházejí bloky dětství a ženství. Prochází jí všechny menší, a přesto v sobě soustřeďuje ohromnou moc. Ritornely dětí, žen, etnik, teritorií, lásky a destrukce: zrození rytmu. Schumannovo dílo je tvořeno ritornelí, bloky dětství, s nimiž zachází velmi zvláštním způsobem: jeho vlastní stávání-se-dítětem, jeho vlastní stávání-se-ženou, Clara. Mohli bychom vytvořit katalog diagonálního či transverzálního využití ritornelu v historii hudby, veškerých dětských Her a *Kinderszenen*, veškerého ptáčího zpěvu. Takový katalog by byl zbytečný, protože by vypadal jako zmmožnění příkladů týkajících se témat, námětů, motivů, ačkoli se tu jedná o ten nejzákladnější a nejnutejnější obsah hudby. Motívem ritornelu může být úzkost, strach, radost, láska, práce, chůze, teritorium..., ale ritornel sám je obsah hudby.

Vůbec nerlíkáme, že ritornel je počátkem hudby nebo že hudba ritornelem začíná. Kdy hudba začíná, to se moc neví. Ritornel je spíše způsob, jak hudbě bránit, zažehnat ji nebo se bez ní obejít. Ale hudba existuje, protože existuje také ritornel a hudba ho přijímá, zmocňuje se ho jakožto obsahu v jisté výrazové formě, protože s ní tvoří blok a nese ji jinnam. *Dětský ritornel, který není hudba, tvoří blok se stáváním-se-dítětem hudby: znovu je nutná tato asymetrická kompozice*. „Ach, řeknu vám, matinko“ u Mozarta, Mozartovy ritornely. Téma v C následované dvanácti varia-

brantější, tím ji hrál dokonaleji s pocitem dokonalého štěstí; a zároveň s tím rostlo i jeho šlepné podřázení.“ (David Herbert Lawrence, *La verge d'Aaron*, Gallimard, Paris 1935, s. 16.)

cerni: nejenže je zdvojejena každá nota tématu, ale navíc se téma uvnitř rozdvouje. Hudba s ritornelem zachází tímto velice zvláštním diagonálním či transverzálním způsobem, vytrhává ho z jeho teritoriality. Hudba je aktivní, tvůrčí operace spočívající v deterritorializaci ritornelu. Ačkoli je ritornel zásadně teritoriální, teritorializující či reteritorializující, hudba z něj dělá deterritorializovaný obsah pro deterritorializující výrazovou formu. Kéž je nám opouštěno následující tvrzení: je třeba, aby to, co hudebníci píší, bylo hudební, napsáno v hudbě. Uvádíme spíše obratný příklad: Musorgského „Uspávanka“ v *Písničkách a tancích smrti* prezentuje vyčpanou matku bdící u nemocného dítěte: nechá se vystřídat návštěvnicí, Smrtí, která zpívá uspávanku, jejíž každá sloka končí prostým trýznivým ritornelem, opakujícím se rytmem o jediné notě, blokem-bodem, „šš, děťátko, spi mé děťátko“ (nejenže dítě umírá, ale deterritorializace ritornelu je zdvojnásobena postavou Smrti nahrazující matku).

Jedná se u malířství o podobnou situaci, a v jakém smyslu? Vůbec nevěříme v systém krásných umění, ale ve velmi odlišné problémy, jejichž řešení se nacházejí v heterogenních uměních. Koncept Umění se nám jeví jako falešný a zcela nominální; což nevyklučuje možnost simultánního využití umění v určitém multiplicitě. Malířství je vepsáno do „problému“ *tvář-krajina*. Hudba do jiného problému, problému *ritornelu*. Každé se vynojuje v jistém okamžiku a za určitých podmínek, na línii svého problému: ale mezi těmito dvěma není možná žádná symbolická nebo strukturní korespondence, pakliže je nepřevádíme do bodových systémů. U problému *tvář-krajina* jsme rozlišili tři stavy: 1) sémiotiky tělesnosti, siluety, postoje, barvy a linie (tyto sémiotické systémy jsou již bohatě přítomné u zvířat, hlava tvoří součást těla, korelátém těla je prosíředi, biotop; vynojují se tu již velmi čisté linie, jako například v chování „stěbel trávníku“; 2) uspořádání tváře, bílá stěna – černé díry, obličej-oči nebo obličej z profilu a oči zešikma (tato sémiotika tvářnosti má jako korelát uspořádání krajiny: ztvárnění celého těla a zkrajnění všech prostředří, Kristus jako centrální evropský bod); 3) deterritorializace tváří a krajiny ve prospěch samonavádecích hlavíc s liniemi, které už nevymezují žádnou formu, nevykreslují už žádný obrys, barvy nerozvrhující krajinu (to je ma-líská sémiotika, dát zmizet tváří a krajine: například to, čemu Mondrian správně říká „krajina“, čistá krajina absolutně deterritorializovaná). – Pro pohodlnost tu předvádíme tři jasně rozlišené a po sobě následující stavy, ale pouze provizorně. Nemůžeme rozhodnout, jestli už nemají zvířata

malířství, ačkoli nemalují obrazy a i když jsou jejich barvy a linie vedeny hormony: ani tady není jasné rozlišení zviře-člověk příliš oprávněné. A naopak musíme říct, že malířství nezáčná takzvaným abstraktním uměním, ale znovu vytváří siluetu a postojte tělesnosti a také již plně působí v uspořádání tvář-krajina (jak malíři „zpracovávají“ tvář Krista a dávají jí zmizet všemi směry mimo náboženský kód). Cílem malířství bude neustále deterritorializace tváří a krajín, buď reaktivací tělesnosti, nebo osvobozením linií či barev, nebo obojího zároveň. V malířství je spousta stávání-se-zvířetem, stávání-se-ženou a dítětem.

Problém hudby je odlišný, jedná-li se skutečně o problém ritornelu. Deterritorializovat ritornel, vytvořit pro ritornel linie deterritorializace, implikuje procesy a konstrukce, které nemají s malířstvím nic společného (kromě vágních analogií, o něž se malíři občas pokoušeli). Znovu tady není jasné, můžeme-li vést jasnou hranici mezi zvířetem a člověkem. Nejsou tu snad, jak si myslí Messiaen, ptáci hudebníci vedle ptáků nehudebníků? Je ptáci ritornel nutné teritoriální, nebo se ho už využívá v jemných deterritorializacích a vybraných liniích úniku? Hudbu zcela určitě neděláme rozdíl mezi hlukem a zvukem, dokonce ani rozdíl mezi ptáky hudebníky a ptáky nehudebníky, ale *práce ritornelu*: zůstává teritoriální a teritorializující, nebo je unášen v pohyblivém bloku rýsujiícím transverzálu přes všechny souřadnice – a všechny prostředníky mezi oběma? Hudba je právě dohodruživým ritornelu: způsob, jak hudba padá znovu do ritornelu (v naší hlavě, ve Swannově hlavě, v pseudonaváděcích hlavách televize a rádia, velký hudebník ve znělce, v písničce); způsob, jak se hudba zmocňuje ritornelu, dělá ho čím dál tím chudším, redukovaným na několik not a pak ho unáší po mnohem bohatší tvůrčí linii, z níž nevidíme ani začátek, ani konec...

Leroi-Gourhan zavedl rozlišení a korelaci mezi dvěma póly, „ruka-ná-stroj“ a „tvář-jazyk“. Ale šlo o to, rozlišit obsahovou formu a výrazovou formu. Nyní, když uvažujeme výrazy, jejichž obsah tkví v nich samých, máme jiné rozlišení: tvář se svými vizuálními korelátory (očima) odkazuje k malířství, hlas se svými sluchovými korelátory (ucho samo je ritornel, má jeho formu) odkazuje k hudbě. Hudba je především deterritorializací hlasu, který je čím dál tím méně jazykem, stejně jako je malířství deterritorializací tváře. Rysy hlasovosti tak lze přiřadit k rysům tvářnosti, jako při odečítání ze rtů, ale není mezi nimi korespondence, zvláště jsou-li nesený odpovídajícími pohyby hudby a malířství. Hlas přichází mnohem

dříve než tvář, je před tváří značně napřed. Nazvat hudební dílo *Tvář* se tedy jeví jako ten největší zvukový paradox.¹ Jediný způsob, jak „urovnat“ problémy malířství a hudby, je tedy vzít kritérium stojící mimo fikci krásných umění a srovnat v obou případech síly deterritorializace. Zdá se, že hudba má mnohem větší deterritorializující sílu, která je intenzivnější a zároveň kolektivní, a že hlas má také mnohem větší schopnost být deterritorializován. To je také možná rys vysvětlující kolektivní fascinaci hudbou i potenciální „fašistické“ nebezpečí, o němž jsme před chvílí mluvili: hudba, bubny, trubky svádějí lid a armády k běhu, který je může zavest až do propasti více než standardy a prapory, jež jsou obrazy, prostředky klasifikace či poznávacími znameními. Je možné, že jsou hudebníci individualně reakčnější než malíři, jsou nábožnější a méně „sociální“; nicméně ovládají kolektivní sílu nekonečně větší než je síla malířství: „sbor lidového shromažďení je velmi mocným poutem...“ Tuto sílu lze vždy vysvětlit hmotnými podmínkami hudebního vyslání a příjmu, ale výhodnější je opak, kdy jsou tyto podmínky vysvětlovány silou deterritorializace hudby; řeklo by se, že z hlediska mutantního abstraktního stroje neodpovídají malířství a hudba stejnému prahu, nebo že malířský a hudební stroji nemají stejný index. Malířství má oproti hudbě „zpoždění“, jak konstatuje Klee, největší hudebník mezi malíři.² Proto možná dává spousta lidí přednost malířství a estetika ho upřednostňuje jako svůj vzor: rozhodně nahání méně „strachu“. Ani jeho vztahy ke kapitalismu a ke společenskému uspořádání nejsou stejné.

V každém případě musíme bezpochyby brát zároveň v úvahu faktory teritoriality, deterritorializace, ale i reteritorializace. Zvířecí a dětské ritornely se zdají být teritoriální: také to není „hudba“. Ale když se hudba

¹ Ačkoli Luciano Berio naznačuje něco jiného, zdá se nám, že jeho dílo *Visage* (Richard-Masse, Paris 1961) je složeno podle tří stavů tvářnosti: nejprve multipllicita těl a zvukových siluet, pak krátký moment dominantního a symfonického uspořádání tváře, nakonec vypuštění naváděcích hlav do všech směrů. Přesto se vůbec nejedná o hudbu, která „by napodobovat“ tvář a její vtělení, ani o hlas tvořící metaforu. Ale zvuky zrychlují deterritorializaci tváře a dávají jí čisté akustickou moc, ačkoli tvář reaguje hudebně a urychluje na oplátku deterritorializaci hlasu. Je to molekulární tvář, vytvořená elektronickou hudbou. Hlas předchází tvář, sám ji na okamžik tvoří a přežívá ji nabíraje na rychlosti pod podmínkou, že bude neartikulovaný, neoznačující a nesubjektívni.

² Will Grohmann, *Paul Klee*, Harry N. Abrams, New York 1955. „Napůl z přesvědčení a napůl pobaveně považoval za své štěstí, že dovedl malířství, alespoň ve vztahu k formě, téměř na tu úroveň, na níž Mozart zanechal před svou smrtí hudbu.“ (S. 71)

zmocni ritornelu, aby ho deterritorializovala a deterritorializovala hlas, když se zmocni ritornelu a dá mu zmizet v rytmickém zvukovém bloku, když se ritornel „stává“ Schumannem nebo Debussyem, děje se tak skrz systém harmonických a melodických souřadnic, kde se hudba reteritorializuje v samu sebe jakožto hudbu. A naopak uvádíme, že i zvířecí ritornel již v jistých případech měl síly deterritorializace mnohem silnější než zvířecí siluety, postoje a barvy. Proto je třeba vzít v úvahu mnoho faktorů: odpovídající teritoriality, příslušné deterritorializace, ale také korelativní reteritorializace, několik typů reteritorializací, například vnitřní reteritorializace jako jsou hudební souřadnice, nebo vnější reteritorializace jako pád ritornelu do odtrhovačky nebo hudby do popěvku. To, že není deterritorializace bez zvláštní reteritorializace, nás nutně přivádí k tomu, myslet jinak existující korelaci mezi molárními a molekulárními: žádný tok, žádné stávání-se-molekulárním neopouští molární formaci, aniž ho provázejí molární složky, tvořící přechody či vnímatelné značky pro nevnímátné procesy.

Stávání-se-ženou, stávání-se-dítětem hudby se objevují v problému sestrojování hlasu. Sestrojit hlas je první hudební operace. Víme, že byl tento problém vyřešen v západní hudbě dvěma způsoby, anglickým a italským: na jedné straně hlavový hlas kontratenoru zpívajícího „nad svým hlasem“, jehož hlas pracuje v sinusové dutině, v zadní části hrdla a patra bez podpory bránice a průchodu průduškami; na straně druhé břišní hlas kastrátů, „silnější, mohutnější, umylejší“, jako by obětovali tělesnost nevnímátnému, nehmataelnému a éterickému. Dominique Fernandez o tom napsal krásnou knihu, v níž se našťásti zdržel veškerých psachoanalytických úvah o vazbě hudby a kastrace a ukazuje v ní, že hudební problém sestrojování hlasu nutně přináší zrušení obrovského duálního stroje, to znamená molární formace rozdělující hlas na „mužský a ženský“.¹ V hudbě už neexistuje být mužem *nebo* ženou. Není však jisté, jestli je mýtus androgyna, jehož se Fernandez dovolává, adekvátní. Nejde tu o mýtus, ale o skutečné stávání se. Hlas sám musí dosáhnout stávání-se-ženou nebo stávání-se-dítětem. A v tom spočívá zázáračný obsah hudby. Fernandez si

¹ Dominique Fernandez, *La rose des Tudors*, Julliard, Paris 1976 (a román *Porporino*, Grasset, Paris 1974). Fernandez se dovolává popu jako nesmělého návratu k velké anglické volání hudbě. Bylo by třeba vzít v úvahu techniky cirkulárního dýchání, kdy se zpívá při vdechování a vyděchování, nebo filtraci zvuku s použitím rezonančních zón (nosu, čela, lícnicí kostí – čisté hudební využívání tváře).

všímá, že už se nejedná o to, imitovat ženu nebo imitovat dítě, i když je ten, kdo zpívá, dítě. Sám hudební hlas se stává dítětem, ale zároveň se dítě stává zvukovým, čisté zvukovým. Žádné dítě by to nikdy nedokázalo, a pokud ano, stalo by se zároveň čímsi jiným než dítětem, dítětem z jiného světa, podivně nebeského a smyslného. Zkrátka, deterritorializace je dvoji: hlas se deterritorializuje ve stávání-se-dítětem, ale dítě, jímž se stává, je samo deterritorializované, nezrozené, stávající se. „Dítěti narostla křídla“, říká Schumann. Stejný cílcek pohyb nacházíme ve stáváních-se-zvířetem hudby. Marcel Moré ukazuje, jak je Mozartova hudba protkána stáváním-se-koněm nebo stáváním-se-ptákem. Ale žádného hudebníka nebvaví „dělat“ koně nebo ptáka. Stávání-se-zvířetem je obsahem zvukového bloku, pouze pokud se samo zvíře zároveň stalo ve zvukovosti čímsi jiným, absolutním, noci, smrti, radosti – jisté ne zobečněním nebo zjednodušením, ale haecceitou, touto smrtí, onou nocí. Hudba číní svým obsahem stávání-se-zvířetem, ale v tomto stávání-se-zvířetem je například kůň vyjádřen jemnými údery do kotle, okřídlenými jako nebeská či pekelná kopyta, a ptáci pomocí *gruppetti*, přírazů, not zahranyých staccato, a vyjadřujících tak mnohost jejich duší.¹ U Mozarta tvoří diagonálu akcenty, především akcenty. Nesledujeme-li akcenty, nepozorujeme-li je, sklouzáváme zpět do relativně chudého bodového systému. Člověk hudebník se deterritorializuje v ptákoví, ale je to pták, který je sám také deterritorializovaný, „proměněný“, nebeský pták stávající se stejně jako ten, kdo se stává s ním. Kapitán Achab je spojen s Moby Dickem v neodolatelném stávání-se-velrybou; ale zároveň je třeba, aby se zvíře, Moby Dick, stalo nesnesitelnou čistotou bělostí, oslnivě čisté bílou zdí, stříbrnou nití, protahující se a zvláčňující „jako“ dívka, krouťící se jako bič nebo se tvůčící jako hradba. Může literatura občas dohonit malířství, nebo dokonce hudbu? A může malířství dohonit hudbu? (Moré zmiňuje Kleovy ptáky, ale naopak nechápe, co říká o zpěvu ptáku Messiaen.) Žádné umění není napodobou, nemůže být napodobující ani obrazně: předpokládejme, že malíř „reprezentuje“ ptáka; ve skutečnosti je to stávání-se-ptákem, které se uskutečňuje v míře, v jaké se sám pták stává něčím jiným, čistotou linií a čistotou barvou. Napodobba tak ničí samu sebe, neboť ten, kdo napodobuje, nevědomky vstupuje do stávání se, které se spojuje se nevědomým stáváním se toho, co napodobuje. Napodobujeme tedy pouze nezdar, když

¹ Marcel Moré, *Le dieu Mozart et le monde des oiseaux*, Gallimard, Paris 1971.

selháváme. Malíř nebo hudebník nenapodobují zvíře, to oni se stávají-zvířetem, a zároveň se zvíře stává tím, čím chtěli v nehlubším souladu s Přírodou.¹ Stávání se je vždycky dvojí, to, čím se stáváme, se stává stejně jako ten, kdo se stává – tak je vytvořen blok, v podstatě mobilní, nikdy ne vyvážený. Dokonalý čtverec vidíme u Mondriana. Balancuje na jednom z vrcholů a vytváří diagonálu pootevřající uzavření a umášející obě strany.

Stávání se nikdy není napodobování. Když dělá Hitchcock ptáka, nenapodobuje křik ptáku, vytváří elektronický zvuk jako pole intenzit nebo vlnu vibrací, kontinuální variací jako strašlivou hrozbu, jež zažíváme sami v sobě.² A to neplatí jen pro tzv. „umění“; hodnota stránek Moby Dicka také spočívá v čistém prožitku dvojího stávání se a jinak by v nich nebyla taková krása. Tarrantela je zvláštní tanec, který zaklíná a zatřikává předpokládané oběti kousnutí tarantule: ale jakmile daná oběť tančí, dá se říct, že napodobuje pavouka, identifikuje se s ním, byť je to identifikace spojena s „agonistickým“, „archetypálním“ bojem? Ne, protože oběť, pacient, nemocný se stává tanečním pavoukem jen v míře, v jaké se má naopak pavouk stát čistou siluetou, barvou a zvukem, na který dotyčná osoba tančí.³ Nenapodobujeme; konstituujeme blok stávání se, napodobava vstupuje jen jako úprava tohoto bloku, jako poslední tah k dokonalosti, mrknutí, podpis. Ale vše důležité se stalo jinde: stávání-se-pavoukem u tance, s podmínkou, že se pavouk sám stane zvukem a barvou, orchestrem a obrazem. Nebo případ místního folklórního hrdiny, Alexise Klusáka, který běhal neskrutěčnou rychlostí „jako“ kůň, švihal se jezdeckým bičkem, řehtal, zvedal nohy, vyhazoval, klekal, sedal si, jako to dělají koně, soutěžil s nimi v běhu na závodech, na kolech, ve vlačích. Napodoboval koně pro legraci. Ale měl hlubší oblast blízkosti či nerozlišenosti. Dozvídáme se, že nebyl nikdy tolik koněm, jako když hrál na harmoniku: právě proto, že už ani nepotřeboval sekundární nebo regulující napodobu. Říká se, že nazýval

¹ Viděli jsme, že nápodobu lze chápat buď jako podobnost členů vrcholů archetypem (serii), nebo jako korespondenci vztahů konstituující symbolický řád (strukturu); ale stávání se nelze redukovat ani na jedno, ani na druhé. Koncept *minutis* není pouze nedostatečný, ale je radikálně chybny.

² François Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, Seghers, Paris 1975, s. 332–333 („dopustil jsem se dramatické licence a nenechal ptáky vůbec křičet...“).

³ Viz Ernesto de Martino, *La terre du remords*, Gallimard, Paris 1966, s. 142–170. Martino se přesto drží interpretace založené na archetypu, nápodobě a identifikaci.

harmoniku svým „ničitelem pysků“ a hrál na ni dvakrát tak rychle než ostatní, zdvojnásobil dobu akordu a vnucoval jí nelidské tempo.¹ Alexis se stával tím víc koněm, čím víc se koňská čelist stávala harmonikou a koňský klus přešel na dvojdobý takt. A totéž je třeba říct už o samotných zvířatech. Nejenže zvířata mají barvy a zvuky, ale nečekají, až z nich malíř nebo hudebník udělají obraz, hudbu, aby vstoupily do stávání-se-barvami a stávání-se-zvuky určenými (jak to uvidíme jinde) složkami deterritorializace. Etiologie je dostatečně rozvinutá, aby se do této oblasti pustila.

Všech tu nebojujeme za kvaliativní estetiku, jako by čistá kvalita (barva, zvuk atd.) obsahovala tajemství stávání se bez hranic na způsob *Filéba*. Čisté kvality se nám stále zdají být bodovými systémy: jsou to re-miniscence, buď jsou to neurčité, nebo transcendentní vzpomínky, nebo zárodky přeludu. Funkcionalistická koncepce naopak vidí v kvalitě jen funkci, jakou plní v určitém uspořádání nebo v přechodu od jednoho uspořádání k jinému. O kvalitě je třeba uvažovat z hlediska stávání se, které se jí zmocňuje, a nikoli přemýšlet o stávání se vzhledem k vnitřním kvalitám, majícím hodnotu archetypů či fylogenetických vzpomínek. Například bělost, barva, je zachycena ve stávání-se-zvířetem vztahujícím se buď k malíři, nebo ke kapitánu Achabovi, a zároveň ve stávání-se-barvou, stávání-se-bělostí, jež může patřit zvířeti. Moby Dickova bělost je zvláštním znakem jeho stávání-se-samotářem. Barvy, siluety a ritornely zvířát jsou znaky stávání-se-spojeným nebo stávání-se-socialním zahrnující také složky deterritorializace. Kvalita funguje pouze jako linie deterritorializace jistého uspořádání nebo jako jdoucí od jednoho uspořádání k druhému. V tomto smyslu je blok-zvíře něčím jiným než fylogenetickou vzpomínkou a blok dětství něco jiného než vzpomínka na dětství. U Kafky kvalita nikdy nefunguje sama za sebe nebo jako vzpomínka, ale usměrňuje uspořádání, v němž se deterritorializuje, a kterému naopak poskytuje linii deterritorializace: kostelní věž z dětství přechází ve věž zámku, zmocňuje se jí v rovině zóny nerozlišenosti („neurčitá cimbuří“) a vrhá ji na linii úniku (jako by jistý obyvatel „propadl“ střechou) Je-li to u Prousta komplikovanější a méně strážlivé, tedy proto, že si u něj kvality uchovávají

¹ Viz Jean-Claude Larouche, *Alexis le trotteur*, Ed. du Jour, Montréal 1971. Citované svědectví: „Hrál pusou jako někdo z nás; měl obrovskou harmoniku, na kterou jsme nedokázali ani zahrát. (...) Když hrál s námi, rozhodl se najednou, že zrychlí. To znamená, že zdvojnásobil dobu akordu; když jsme hráli jednu dobu, on hrál dvě, což vyžadovalo neobvyčejný dech.“ (S. 95)

dojem reminiscence *nebo* fantasmatu: a přesto jsou to i u Prousta funkční bloky chovající se několi jako vzpomínky a přeludy, ale jako stávání-se-dítětem, stávání-se-ženou, jako složky deterritorializace, přecházející od jednoho uspořádání k druhému.

K teorémům jednoduché deterritorializace, s nimiž jsme se setkali (v souvislosti s tváří), můžeme nyní přidat další týkající se zobecněné dvojí deterritorializace. *Pátý teorém*: deterritorializace je vždy dvojí, protože implikuje koexistenci větší a menší proměnné, které se zároveň stávají (dva výrazy si ve stávání se nevytěžují místa, neztožňují se, ale jsou vázány do asymetrického bloku, v němž se oba mění stejnou měrou a jenž konstituje jejich zónu blízkosti). – *Šestý teorém*: nesymetrická dvojí deterritorializace umožňuje určit deterritorializující a deterritorializovanou sílu, i když táž síla přechází od jedné hodnoty k druhé v závislosti na „okamžiku“ nebo uvažovaném aspektu; navíc nejméně deterritorializovaný vždy nastartuje deterritorializaci toho nejvíce deterritorializujícího, který pak o to víc zpětně působí na něj. – *Sedmý teorém*: deterritorializující má relativní roli výrazu a deterritorializovaný relativní roli obsahu (jak je to vidět v umění); nejenže obsah nemá nic společného s vnějším subjektem nebo objektem, neboť tvoří asymetrický blok s výrazem, ale deterritorializace uvádí výraz a obsah do takové blízkosti, že jejich rozlišení přestává být relevantní, nebo deterritorializace vytváří jejich nerozlišenost (například: zvuková diagonála jako forma hudebního výrazu a stávání-se-ženou, dítětem, zvířetem jako čistě hudební obsahy, ritornely). – *Osmý teorém*: jedno uspořádání nemá stejné síly či rychlosti deterritorializace jako jiné uspořádání: vždy je třeba vypočítat indexy a koeficienty podle uvažovaných bloků stávání se a podle změn abstraktního stroje (například, jistá pomalost, viskozita malířství oproti hudbě; ale nelze vést symbolickou hranici mezi člověkem a zvířetem, lze jen vypočítávat a porovnávat síly deterritorializace).

Fernandez ukázal přítomnost stávání-se-ženou, stávání-se-dítětem ve vokální hudbě. Pak protestuje proti vzesutímu instrumentálnímu a orchestrálnímu hudby; zvláště Verdimu a Wagnerovi vyčítá, že resexualizovali hlas, obnovili binární stroj, aby se přizpůsobili požadavkům kapitalismu, který chce, aby byl muž mužem, žena ženou a každý měl svůj hlas: verdiovské a wagnerovské hlasy jsou reterritorializovány na mužské a ženské. Vysvětluje předčasné zničení Rossiniho a Belliniho, důchod jednoho a smrt druhého, zoufalým pocitem, že hlasová stávání se už nejsou nadále v operě

možná. Fernandez se však neptá, s jakými výhradami a novými typy dia-gonaly se tak děje. Předně, je pravda, že hlas přestává být sestrojován sám pro sebe a s jednoduchým instrumentálním doprovodem: přestává být stratem či samostatnou výrazovou linií. Ale z jakého důvodu? Hudba přetvořila další práh deterritorializace, za nímž instrument sestrojuje hlas, kde jsou hlas a instrument uvedeny *na rovně* a někdy je mezi nimi vztah konfrontace, někdy kompenzace a jindy výměny a komplementarity. V písni, a především v Schumannově písni, se poprvé objevil tento čistý pohyb kladoucí hlas a klavír na stejnou rovinu konzistence a dělající z klavíru nástroj deliria. Pohyb připravující půdu pro wagnerovskou operu. To je i případ Verdiho: často se říká, že jeho opera zůstává lyrická a vokální, navzdory destrukci bel canta a navzdory důležitosti orchestrace ve finálních dílech; přesto jsou hlasy instrumentální a neobvyčejně nabývají na rozsahu (vytvoření verdiovského barytonu a verdiovského sopránu). Nejde tu však o určitého skladatele, zvláště ne o Verdihho, ani o určitý žánr; ale o obecnější pohyb působící na hudbu, o pomalou změnu hudebního stroje. Vrací-li se hlas k binárnímu rozdělení pohlaví, děje se tak v souvislosti s binárním rozdělením nástrojů v instrumentaci. V hudbě jsou vždy molární systémy sloužící jako souřadnice; ale jakmile se na rovině hlasu znovu objeví dualistický systém pohlaví, stává se toto bodové a molární rozdělení podmínkou pro nové molkulární proudy, jež se budou křížit, spojovat a budou vnašeny do instrumentace a orchestrace, které mají tendenci podílet se na samotné tvorbě. Hlasy mohou být reterritorializovány v rozdělení na dvě pohlaví, ale o to víc mezi nimi prochází neustálý zvukový proud jako při rozdílu potenciálu.

A tady je druhý bod, který je třeba poznamenat: s tímto novým prahem deterritorializace hlasu už není hlavním problémem čistě vokální stávání-se-ženou nebo stávání-se-dítětem, ale problém stávání-se-molekulárním, kde je hlas sám instrumentalizován. Stávání-se-ženou a dítětem si samozřejmě zachovávají veškerou důležitost, dokonce na sebe berou novou důležitost, ale pouze tím, že vyznačují jinou pravdu: že to, co se tvořilo, už bylo molkulární dítě, molkulární žena... Stačí si vzpomenout na Debussyho: stávání-se-dítětem, stávání-se-ženou jsou intenzivní, ale jsou neoddělitelná od molkularizace motivu, skutečně „chemie“, prováděné při orchestraci. Dítě a žena jsou neoddělitelní od moře, od molekuly vody (Sireny představují právě jeden z prvních ucelených pokusů integro-

vat hlas do orchestru). Už Wagnerově hudbě vyčíhali „elementární“ charakter, akvatismus či „atomizaci“ motivu, „dělení na nekonečně malé jednotky“. Ještě lépe to vidíme na stávání-se-zvířetem: ptáci si zachovávali svou důležitost, a přesto jako by vládu ptáků vystřídala doba hmyzu, s mnohem molekulárnějšími vibracemi, cvrčením, šustěním, bzucením, cvakáním, škrabáním, šelestěním. Ptáci jsou vokální, ale hmyz je instrumentální – bubny a housle, kytary a cimbály.¹ Stávání-se-hmyzem nahradilo stávání-se-ptákem nebo s ním vytvořilo blok. Hmyz má blíž k tomu, dát na vědomí pravdu, že jsou všechna stávání se molekulární (viz Martenotovy vlny, elektronická hudba). Molekulární má schopnost umožnit komunikaci *elementárního* a *kosmického*: právě proto, že vykonává rozpuštění formy, spojující nejrůznější delky a šířky, nejrozličnější rychlosti a pomalosti a zaručující kontinuum tak, že variaci rozšiřuje daleko za formální hranice. Znovuobjevit Mozarta a zjistit, že „téma“ již bylo variací. Varèse vysvětluje, že se zvuková molekula (blok) štěpí na částice různé uspořádané podle proměnlivých vztahů rychlosti, ale také na vlny či tok zvukové energie ozářující celý vesmír, střemhlav po linii úniku. Tak zalídnil poušť Gobi hmyzem a hvězdami a vytvořil stávání-se-hudbou světa, diagonálu pro kosmos. Messiaen předvádí ve splynutí mnohonásobná chromatická trvání, „střídá nejdelší s nejkratšími, aby naznačil ideu vztahů mezi nekonečně dlouhým trváním hvězd a hor a nekonečně krátkým trváním hmyzu a atomů: elementární kosmická energie, která (...) vychází především z práce rytmu.“² Totéž, co vede hudebníka k objevení ptáků, ho vedlo k objevu elementárního a kosmického. Obojí tvoří blok,

¹ André Tétrý, *Les outils chez les êtres vivants*, Gallimard, Paris 1948, kapitola o „hudebních nástrojích“, s bibliografií: hluk může být způsoben pohybem nebo prací zvířete, ale o hudebních nástrojích budeme mluvit pozdě, když zvířata disponují aparát, jejichž jedinou funkcí je produkovat různé zvuky (hudební charakter, pokud se dá určit, je velmi proměnlivý, ale tak je tomu i u vokálního aparátu ptáků; mezi hmyzem existují skuteční virtuózy). Z tohoto hlediska rozlišujeme: 1) cvrčací aparát typu smyčcových nástrojů, tření tvrdého povrchu o jiný povrch (hmyz, koryši, pavouci, škorpióni, předpaldes); 2) bicí aparát typu bubny, cymbálu, xylofonu, přímé působení svalů na vibrující membránu (cikády a některé ryby). Nejenže tu je nekonečná rozmanitost aparátů a zvuků, ale také zvře mění rytmus, tonalitu a intenzitu podle ještě záhadnějších okolností nebo požadavků. „Je to zpěv hněvu, úzkosti, strachu, vítězství, lásky. Je-li tu vztušivý impuls, mění se rytmus cvrčotu: u *Crioceris lithi* se frekvence tření zvyšuje z 228 na 550 smyků za minutu.

² Gisele Brelet, „Musique contemporaine en France“, in: *Histoire de la musique II*, „Piétiade“, Gallimard, Paris 1977, s. 1166.

vesmírné vlákno, diagonálu či složitý prostor. Hudba urychluje molekulární toky. Jak říká Messiaen, hudba jistě není výsadou člověka: vesmír, kosmos je tvořen ritornely; otázka hudby je otázkou schopnosti deterioralizace procházející Přírodou, zvířaty, částicemi a pouštěmi, stejně jako člověkem. Jde spíš o to, co v člověku není hudební a co je již v přirozenosti. Navíc to, co etologové objevují na straně zvířete, objevil Messiaen na straně hudby. Člověk má sotva nějaké výsady, kromě prostředků překódování, vytvoření bodových systémů. Je to dokonce opak výsady: skrze stávání-se-ženou, dítětem, zvířetem nebo molekulou staví příroda svou moc proti moci hudby, proti moci lidských strojů, hluku továren a bombardérů. Až tam je třeba dojít, aby nemuzikální zvuk člověka vytvořil blok se stáváním-se-hudbou zvuku, aby se postavily proti sobě nebo se objaly jako dva zápasníci, kteří se už nemohou rozpojit a kloužou po svazující se linii: „Ať sbor představuje ty, kdo přežili (...) Je slyšet slabý šelest cikád. Poté trylkování skrívána, následované zpěvem drozda. Někdo se směje, žena začne vzlykat. Muž hlasitě zakřičí: „Jsm ztracen!“ Ženský hlas: „Jsm zachráněn!“ Výbuchy kritku ze všech stran: „Ztraceni! Zachránění! Ztraceni! Zachránění!“¹

¹Text Henryho Millera pro Varèseho, *Klimatizovaná noční mlha*, Votobia, Olomouc 1996, s. 179–180.