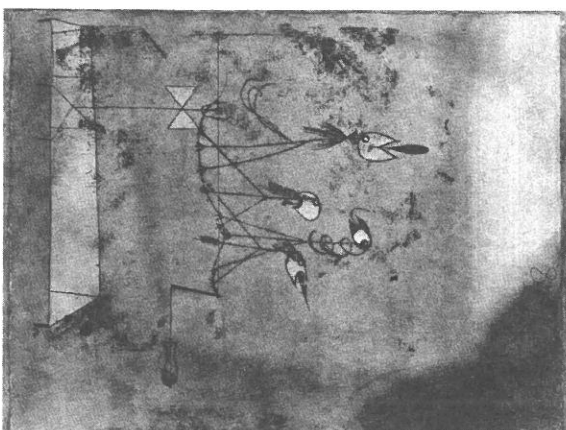


## XI

## 1837 – O RITORNELLU



Cvrtlkací stroj

I. Dítě ve tmě, jež přepadal strach, se uklidňuje tím, že si prozpěvuje. Kráčí, zastavuje se podle písne. Ztraceno, hledá útočiště, kde může, nebo se tak- tak orientuje se svou písničkou. Ta je jako náct středů, stabilního a klid- něho, stabilizujícího a uklidňujícího, v srdci chaosu. Možná si dítě při zpěvu poskočí, zrychlí či zpomalí chůzi; ale už sama píseň je skok: skáče z chaosu do počínajícího řádu uprostřed chaosu, také každým okamžikem riskuje, že se rozpadne. V Ariadině niti je vždy znelost. Nebo zpěv Orfeův.

II. Teď jsme naopak doma. Ale domov napřed neexistuje: bylo třeba ko- lem křehkého a nejistého středu nakreslit kruh, zřídit vymezený prostor.

Do toho zasahuje spousta nejirůznějších složek, všechny možné značky a označení. To už platilo v předchozím případě. Ovšem teď už jde o složky k vytváření prostoru, nikoli k dočasnému stanovení středu. Síly chaosu tu jsou udržovány pokud možno vně a prostor uvnitř chrání síly vyrá- žející ke splnění úkolu, k vykonání díla. Dochází tu k procesu výběru, vylučování, vytahování, aby intimní pozemské síly, vnitřní síly země, ne- byly přemoženy, mohly odolávat, nebo dokonce aby mohly převzít cosi od chaosu skrz filtr či síto vytvářeného prostoru. Hlasové, zvukové složky jsou tudíž velmi důležité: zvuková zeď, v každém případě zeď, v níž ně- které cihly jsou znehřelé. Dítě si prozpěvuje, aby sebralo síly na práci, kterou má odevzdat do školy. Hospodyně si prozpěvuje nebo poslouchá rádio, když rovná anti-chaotické síly svého díla. Rozhlasové či televizní příjí- mače fungují jako zvuková zeď každého domova a vyznačují teritorium (soused protestuje, když je to příliš hlasitě). Pro vznešená díla typu zalo- žení města nebo tvorby Golema načrtne kruh, ale hlavně její obcházíme jako při dětském „pějme píseň dokola“ a kombinujeme rytmizované sou- hlásky a samohlásky, které odpovídají vnitřním silám tvorby jako různým částem organismu. Chyba v rychlosti, rytmu nebo harmonii by způsobila katastrofu, protože by přivedla zpět síly chaosu a přitom by zničila tvůrce i dílo.

III. Teď konečně pootevíráme kruh, otevíráme jej, necháváme někoho vstoupit, někoho voláme, nebo jdeme sami ven, vrháme se. Neotevíráme kruh na straně, na které na něj tlačí staré síly chaosu, ale v jiné oblasti, vytvořené kruhem samotným. Jako kdyby kruh sám tihl k otevření se do budoucnosti, v závislosti na tvořivých silách, které chrání. Tentokrát proto, aby dostihl síly budoucnosti, síly kosmické. Vrháme se, riskujeme improvizaci. Ale improvizovat znamená znovu se spojit se Světem nebo se v něm rozplynout. Opouštíme domov vedení nitkou písničky. Po moto- rických, posunkových, zvukových liniích, které vyznačují obvyklou trasu dítěte, štěpí se, či z nich raší „linie bloudění“, s různými smyčkami, uzly, rychlostmi, pohyby, gesty a zvuky.<sup>1</sup>

Nejsou to tři následné momenty v rámci evoluce. Jde o tři aspekty jedné a téže věci, Ritornelu. Nacházíme je ve vyprávěních, strašidelných i po-

<sup>1</sup> Fernand Deligny, „Voix et voir“, in: *Cahiers de l'Inimmuable*, Recherches, Fontenay-sous-Bois 1975; zpisob, jak se u autistických dětí „imie bloudění“ odpojuje od navykklé trasy a začíná „vibrovat“, „chvět se“, „stáčet se“...

hádkových, zrovna tak jako v *lieder*. Ritornel má tyto tři aspekty, čini je simultánními nebo je míchá: jednou, jednou, jednou. Jednou je chaos obrovská černá díra a my se v ní snažíme stanovit křehký bod coby střed. Jednou kolem tohoto bodu organizujeme klidný a stabilní „chod“ (spíše než nějakou formu): z černé díry se stává domov. Jednou na tento chod roubujeme únik, mimo černou díru. Tyto tři aspekty a jejich vztah velmi důkladně ukázal Paul Klee. Z malířských důvodů říká „šedý bod“, a nikoli černá díra. Ale právě tento šedý bod je nejdříve bezrozměrný, nelokalizovatelný chaos, síla chaosu, spletený svazek odchylujících se linií. Pak onen bod „přeskakuje přes sebe sama“ a ozářuje rozměrný prostor s jeho horizontálními vrstvami, vertikálními řezy, nepsanými liniemi zvuku, veskerou vnitřní sílu země (tato síla se také objevuje ve volnějším tempu v atmosféře a ve vodě). Šedý bod (černá díra) tedy změnil stav a už nereprezentuje chaos, ale příbytek či domov. Nakonec se bod vrhá a opouští sebe sama pod vlivem bloudících odstředivých sil, které se rozvíjejí až do sféry kosmu: „Toto gesto se snaží prudkými pohyby odpoutat od země, další se pak nad ni skutečně pozvedá. Pozvedá se nad ni pod diktátem sil vzletu, jež triumfují nad silami tíže.“<sup>1</sup>

Role ritornelu byla často zdůrazňována: je teritoriální, je to teritoriální uspořádání. Písňe ptáku: pták, který zpívá, tak vyznačuje své teritorium... Řecké tóny, indické rytmy jsou samy teritoriální, provinční, regionální. Ritornel na sebe může brát jiné funkce, milostné, úřední či společenské, liturgické nebo kosmické: vždy s sebou nese zemi, má zemi, byť duchovní, za průvodce, má zásadní vztah k Rodnému, Vrozenému. Hudební „neuma“ je drobný nápěv, melodický vzorec, který se snaží být známým a zůstane vrstvou či půdou polyfonie (*cantus firmus*). *Nomos* jako zvykové a nepsané pravidlo je neoddelitelný od distribuce prostoru, distribuce v prostoru, odtud je to *éthos*, ale *éthos* je stejně tak Příbytekem.<sup>2</sup> A jednou jíme z chaosu na práh teritoriálního uspořádání: směřové složky infra-uspořádání. Jednou organizujeme uspořádání: rozměrové složky, intra-

uspořádání. Jednou opouštíme teritoriální uspořádání pro jiná uspořádání, nebo jíme ještě jinam: inter-uspořádání, složky přechodu, nebo dokonce útěku. A všechny tři najednou. Síly chaosu, síly země, kosmické síly: to všechno se konfrontuje a shlukuje v ritornelu.

Z chaosu se rodí *Prostředí* a *Rytmy*. To je záležitost velmi starých kosmogonií. Chaos není bez směřových složek, které jsou jeho vlastními extázemi. Viděli jsme v jiné situaci, jak se různá prostředí, každé definováno určitou složkou, posunují vzhledem k sobě navzájem, jedno přes druhé. Každé prostředí je vibrační, to znamená časoprostorový blok, konstituovaný periodickým opakováním určité složky. Živok tak má vnější prostředí, odkazující na materiály; vnitřní prostředí sestavujících elementů a sestavených substancí; přechodové prostředí z membrán a hranic; přídatné prostředí zdrojů energie a percepce-akce. Každé prostředí je kódováno, kód se definuje periodickým opakováním; ale každý kód představuje neustálý stav překódování či převodu. Překódování nebo převod je způsob, jak jedno prostředí slouží za základ jinému, nebo se naopak konstituuje na něm, rozplytuje se v jiném nebo se v něm tvoří. Právě pojem prostředí není jednotný: není to jen živok, kdo ustavičně přechází z jednoho prostředí do druhého, ale prostředí přecházejí jedno ve druhé a ve své podstatě spolu komunikují. Prostředí jsou otevřena vůči chaosu, který jim hrozí vyčerpáním či vniknutím. Ale odpovědí prostředí chaosu je rytmus. To, co mají chaos a rytmus společného, je ono mezi – mezi dvěma prostředími, rytmus-chaos či chaosmos: „Mezi noci a dnem, mezi tím, co je vyrobeno a co roste přirozeně, mezi změnami z anorganického na organické, z rostliny na živočišna, ze živočišna na lidský druh, aniž by šlo o vývojovou řadu...“ V tomto mezi se chaos stává rytmem, nikoli nutně, ale má šanci se jím stát. Chaos není opakem rytmu, je to spíše prostředí všech prostředí. Rytmus se objevuje, jakmile je tu překódovaný přechod z jednoho prostředí do jiného, komunikace mezi prostředími, koordinace heterogenních časoprostorů. Vysychání, smrt, vniknutí mají rytmy. Dobře víme, že rytmus není takt nebo tempo, byť nepravdivě: nic není méně rytmické než vojenský pochod. Tam-tam není 1–2, valčík není 1, 2, 3, hudba není dvojdobá či trojdobá, ale spíše 47 prvních dob jako u Turků. Ide o to, že takt, ať už pravdivý, či nepravdivý, předpokládá kódovanou formu, jejíž jednotka tempa se může měnit, ale v nekomunikujícím prostředí, kdežto rytmus je Nestejný a Nesouměřitelný, vždy v procesu

<sup>1</sup> Paul Klee, „O moderním umění“, in: *Vzpomínky – eseje*, Arbor vitae, Praha 2000, s. 76. Srov. Henri Maldiney, *Regné, parole, espace*, L'Age d'homme, Lausanne 1973, s. 149 až 151.

<sup>2</sup> O hudebním neumatu, *éthosu* a půdě či zemi, zvláště v polyfonii, viz Joseph Samson, *Histoire de la musique* I, Roland Manuel (ed.), „Pléiade“, Gallimard, Paris 1977, s. 1168–1172. Odvoláváme se také na roli „maqâm“ zátvorení modálního typu a melodického vzorce v arabské hudbě: Simon Jargy, *La musique arabe*, P.U.F., Paris 1971, s. 55n.

překódování. Takt je dogmatický, ale rytmus je kritický, svazuje kritické momenty, nebo se váže při přechodu z jednoho prostředí do druhého. Neoperuje v homogenním časoprostoru, ale s heterogenními bloky. Mění směr. Bachelard správně říká, že „spojení dvou skutečně aktivních momentů (rytmus) se vždy uskutečňuje na jiné rovině, než na jaké se uskutečňuje děj.“<sup>1</sup> Rytmus nikdy není na stejné rovině s tím, co je v rytmu. Ide o to, že děj se odehrává na jedné rovině, zatímco rytmus vzniká mezi dvěma prostředími, nebo mezi dvěma mezi-prostředími, jako mezi dvěma vodami, mezi dvěma hodinami, mezi psem a vlkem, *twilight* nebo *Zwielicht*, Haecceita. Měnit prostředí, brát ho, jaké je, to je rytmus. Přistát na zemi, přistát na vodě, vzlétnout... Tak se snadno dostaneme z aporie, která hrozila vnešt do rytmu takt, navzdory všem prohlášením o dobrém úmyslu: jak je totiž možné vyhlášovat konstitutivní nestejnost rytmu, zatímco zároveň připouštíme nevyslovené vibrace, periodická opakování složek? Prostředí vlastně existuje díky periodickému opakování, ale opakování, jehož jediným účinkem je produkovat diferenci, skrze níž přechází v jiné prostředí. Diference je rytmická, a nikoli opakování, které ji nicméně produkuje; ale následkem toho toto produktivní opakování nemá nic společného s re-produktivním taktrem. To by bylo „kritické řešení antinomie“.

Jeden případ překódování je zvláště důležitý: když se kód nespokojí s tím, že si vezme nebo získá jinak kódované složky, ale místo toho si bere nebo získává fragmenty jiného kódu jako takového. První případ odtráží vztah list–voda, ale ten druhý vztah pavouk–moucha. Často bylo pozorováno, že pavučina implikuje v kódu pavouka sekvence vlastní kódu mouchy; řekl by se, že má pavouk mouchu v hlavě, „motív“ mouchy, „ritornel“ mouchy. Tato implikace může být reciproční, jako u vosy a orchideje, zajčích pysků a čmeláka. J. von Uexküll vypracoval obdivuhodnou teorii těchto překódování. Vidí v jejich složkách tolik melodií, že by mohly tvořit kontrapunkt, jedna by sloužila jako motiv pro druhou a naopak: Příroda jako hudba.<sup>2</sup> Vždycky, když je tu překódování, můžeme si být jisti, že tu nejde o prostý dodatek, ale o konstituci nové roviny jako nadhodnoty. Rovina rytmická nebo melodická, nadhodnota přechodu či překlenují – ale tyto dva případy nikdy nejsou čisté, ve skutečnosti se mísí (vztah listu nikoli už k vodě obecně, ale k dešti...).

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *La dialectique de la durée*, Boivin, Paris 1936, s. 128–129.

<sup>2</sup> Jakob Johann von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, Gonthier, Paris 1965.

Nemáme však ještě *Territorium*, které není prostředím, ani extra prostředím, rytmem nebo přechodem mezi prostředími. *Territorium* je vlastně akt, který určuje prostředí a rytmu, který je „territorializuje“. *Territorium* je produktem territorializace prostředí a rytmu. Vyjde nastejno ptát se, kdy se prostředí a rytmu territorializují nebo jaký je rozdíl mezi zvířetem bez teritoria a zvířetem teritoriálním. *Territorium* si vypůjčuje ode všech prostředí, užívá z nich, chápá se jich (ačkoli zůstává zranitelné vůči výpadům). Je vybudováno z aspektů a částí prostředí. Samo obsahuje prostředí vnější, vnitřní, přechodové, přidatné. Je tu vnitřní zóna domova či útočiště, vnější zóna oblastí, více či méně smrtitelné hranice nebo membrány, přechodové, či dokonce neutralizované zóny, rezervy a energetické přídatky. Je hlavně určeno „znaky“, a ty jsou vypůjčeny ze složek všech prostředí: látek, organických produktů, stavů membrány nebo kůže, zdrojů energie, zhuštění percepce–akce. Přesně vzato *territorium* vzniká, jakmile složky prostředí přestávají být směřové a stávají se rozměrovými, když přestávají být funkční, aby se staly expresivními. *Territorium* se objevuje, jakmile je tu expresivita rytmu. Právě vynoření se výrazových látek (kvalit) bude definovat *territorium*. Vezmeme si například barvu, ptáky nebo ryby: barva je určitý stav membrány, odážející vnitřní hormonaální stav; ale barva zůstává funkční a přechodná, dokud se váže k určitému typu jednání (sexualitě, agresivitě, útrěku). A stává se naopak expresivní, jakmile získá časovou stálost a prostorový rozsah, které z ní dělají teritoriální, nebo spíše teritorializující znak: signaturu.<sup>1</sup> Nejde o to, dozvědět se, jestli barva pokrácuje ve svých funkcích, nebo plní nové v jádru samotného teritoria. To je evidentní, ale tato reorganizace funkce především implikuje, že se uvažovaná složka stala expresivní, a z tohoto úhlu pohledu je jejím smyslem označovat *territorium*. Jeden ptáčí druh může zahrnovat barevné nebo nebarevné zástupce; ti barevní mají *territorium*, zatímco ti bělaví jsou houfoví. Známe roli moči nebo exkrementů při označování; ale právě teritoriální exkrementy, například u králíka, mají zvláštní pach díky specializovaným análním žlázám. Spousta opic na stráží vystavuje

<sup>1</sup> Konrad Lorenz, *Takzvané zlo*, Mladá fronta, Praha 1992, s. 23–25. „Jejich zářivé zbarvení je stále (...). Rozmístění barev do relativně velkých, živě kontrastujících ploch odlišuje korálové ryby nejen od většiny ryb sladkovodních, ale také od téměř všech ryb, které jsou méně agresivní a méně vázane ke svému teritoriu. (...) Úplně stejně jako u korálových ryb signalizuje zpěv slavíka zdálky všem zástupcům stejného druhu, že *territorium* nalezlo svého definitivního vlastníka.“

své sexuální orgány živých barev: penis se stává expresivním a rytmickým nositelem barev a vyznačuje hranice teritoria.<sup>1</sup> Složka prostředí se zároveň stává kvalitou a vlastností, *quale a proprium*. Ve spoustě případech konstatujeme rychlost tohoto stávání se, jakou rychlostí je konstituováno teritorium spolu s expresivními kvalitami, ať už vybranými, či produkovánými. Pták *Scenopoietes denirostris* si buduje svoje značky tak, že každé ráno nechává ze stromu spadnout listy, které utrhá, a pak je obrací naruby, aby světlejší spodní strana kontrastovala se zemí: převrácení vytváří látku výrazu...<sup>2</sup>

Teritorium nepředchází kvalitativnímu znaku, to znak tvoří teritorium. Funkce v teritoriu nejsou primární, předpokládají expresivitu, která vytváří teritorium. V tomto smyslu jsou teritorium a funkce v něm vykonávané produkty teritorializace. Teritorializace je aktem rytmu, který začal být expresivní, nebo složek prostředí stanovších se kvalitativními. Význačení teritoria je rozměrové, ale není to míra, nýbrž rytmus. Zachovávat ten nejobecnější charakter rytmu, aby se vepsalo do jiné roviny, než je rovina jednaní. Teď se ale tyto dvě roviny rozlišují jakožto rovina teritorializujících výrazů a rovina teritorializovaných funkcí. Proto nemůžeme souhlasit s Lorenzovou tezí, která chce považovat *agresivitu za základ teritoria*: teritorium by pak bylo produktem fylogenetické evoluce instinktu agrese od okamžiku, kdy by se tento instinkt stal intra-specifickým, obřádkem proti soukmenovcům zvířete. Teritoriální zvíře by bylo to, co zaměřil svou agresivitu proti ostatním členům svého druhu; druh by tak získal selektivní výhodu rozložit se v prostoru, kde má každé individuum nebo skupina své vlastní místo.<sup>3</sup> Tato vágní teze s nebezpečnými politickými ozvuky se nám zdá být špatně podložena. Je jasné, že agresivní funkce získává nové tempo, když se stává intra-specifickou. Ale tato reorganizace funkce předpokládá teritorium a nevytvěluje je. Uvnitř teritoria probíhá mnoho reorganizací, ovlivňujících také sexualitu, lov atd., jsou tam dokonce i nové funkce, jako stavění domova. Ale tyto funkce jsou organizovány či vytvářeny, jen pokud jsou *teritorializovány*, a nikoli na-

<sup>1</sup>Renans Eibl-Eibesfeldt, *Ethologie*, Ed. Scientifiques, Paris 1972: o opicích s. 449; o králicích s. 325; a o ptáčích s. 151: „Diamondky, které mají zdobené velmi barevné perí, se drží od sebe navzájem v jisté vzdálenosti, zatímco bělaví jedinci hnízdí blízce.“

<sup>2</sup>William Thorpe, *Learning and Instinct in Animals*, Methuen and Co., London 1956, s. 364.

<sup>3</sup>Lorenz má neustálou tendenci prezentovat teritorialitu jako následek intraspecifické agrese: viz s. 45, 48, 57, 161n.

opak. Faktor T, teritorializující faktor, musí být hledán jinde: právě ve stávání se rytmu nebo melodii expresivními, to znamená ve vynořování se vlastních kvalit (barev, vůní, zvuku, obrysu...).

Můžeme toto stávání se, toto vynořování nazvat Uměním? Teritorium by pak bylo výsledkem umění. Umělec, první člověk vytvářející hranici či vytvářející znak... Z toho vyplývá vlastnictví, ať už skupinové, či osobní, být je to kvůli válce a útlačku. Vlastnictví je nejprve umělecké, protože umění je v první řadě *reklamou, transparentem*. Jak říká Lorenz, korálové ryby jsou reklama. Výrazové předchází přivlastňovacímu, výrazové vlastnosti či výrazové látky jsou nutné přisvojovací a konstituují jmění hlubší než býtí.<sup>1</sup> Nikoli ve smyslu, že by tyto vlastnosti náležely subjektu, ale v tom smyslu, že vytvářejí teritorium, které bude patřit subjektu, jenž je nese či je vytváří. Tyto vlastnosti jsou signaturami, ale signatura, jakožto vlastní jméno, není konstituovaným označením subjektu, je to konstituující označení oblasti, přibýtku. Signatura neindikuje osobu, je to náhodně utváření oblasti. Přibýtky mají vlastní jména a jsou inspirované. „Inspirovani a jejich přibýtek...“, ale inspirace se vynořuje s přibýtkem. Lbí se mi nějaká barva a zároveň si z ní dělám svou standartu či transparent. Podepisujeme si nějaký předmět, jako když zabodáváme do země vlatku. Jeden dozorce lycea razítkoval všechny papíry rozsypané po zemi na dvoře a ukládal je na místo. Signoval. Teritoriální značky jsou *ready-made*. A stejně tak to, co nazýváme primitivním uměním (*art brut*) není nic patologického nebo primitivního, je to jen tato konstituce, toto osvobození výrazových látek v pohybu teritoriality: podstavec či půda umění. Učinit výrazovou látku z čehokoli. *Scenopoietes* dělá primitivní umění. Umělec je *scenopoietes*, i když trhá vlastní plakáty. Messiaen má pravdu, když říká, že spousta ptáků nejsou jen virtuózy, ale umělci, jimiž se stávají ve svých teritoriálních zpěvech (jestliže zloděj „chce nenáležité zabrat území, které mu nepatří, pravý vlastník zpívá, zpívá tak, že ten druhý odtud odchází (...). Pokud zloděj zpívá lépe, vlastník mu uvolňuje místo“).<sup>2</sup>

<sup>1</sup>O vitálním a estetickém primátu „mít“ viz Gabriel Tarde, *L'oposition universelle*, Alcan, Paris 1897.

<sup>2</sup>Podrobnosti o Messiaenových koncepcích týkajících se ptáčích zpěvů, jeho hodnocení jejich estetických kvalit, metody jejich reprodukce a využití jakožto materiálu se nacházejí v knize Clauda Samuela, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Belfond, Paris 1967; a Antoina Goléy, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Julliard, Paris 1960. Zvlášť pak proč Messiaen nepoužívá magnetofonu ani sonografu obvyklého u ornitologů, viz Samuel, s. 111–114).

své sexuální orgány živých barev: penis se stává expresivním a rytmickým nositelem barev a vyznačuje hranice teritoria.<sup>1</sup> Složka prostředí se zároveň stává kvalitou a vlastností, *quale a proprium*. Ve spoustě případech konstatujeme rychlost tohoto stávání se, jakou rychlostí je konstituováno teritorium spolu s expresivními kvalitami, at už vybranými, či produkovanými. Pták *Scenopoietes dentirostris* si buduje svoje značky tak, že každé ráno nechává ze stromu spadnout listy, které utrhl, a pak je obrací naruby, aby světlejší spodní strana kontrastovala se zemí: převrácení vytváří látku výrazu...<sup>2</sup>

Teritorium nepředchází kvalitativnímu znaku, to znak tvoří teritorium. Funkce v teritoriu nejsou primární, předpokládají expresivitu, která vytváří teritorium. V tomto smyslu jsou teritorium a funkce v něm vykonávané produkty teritorializace. Teritorializace je aktem rytmu, který začal být expresivní, nebo složek prostředí stanovších se kvalitativními. Vyznačení teritoria je rozměrové, ale není to míra, nýbrž rytmus. Zachovává ten nejobecnější charakter rytmu, aby se vepsalo do jiné roviny, než je rovina jednáni. Teď se ale tyto dvě roviny rozlišují jakožto rovina teritorializujících výrazů a rovina teritorializovaných funkcí. Proto nemůžeme souhlasit s Lorenzovou tezí, která chce považovat *agresivitu za základ teritoria*: teritorium by pak bylo produktem fylogenetické evoluce instinktu agrese od okamžiku, kdy by se tento instinkt stal intra-specifickým, obráceným proti soukmenovcům zvířete. Teritoriální zvíře by bylo to, co zaměří svou agresivitu proti ostatním členům svého druhu; druh by tak získal selektivní výhodu rozložit se v prostoru, kde má každé individuum nebo skupina své vlastní místo.<sup>3</sup> Tato vágní teze s nebezpečnými politickými ozvuky se nám zdá být špatně podložena. Je jasné, že agresivní funkce získává nové tempo, když se stává intra-specifickou. Ale tato reorganizace funkce předpokládá teritorium a nevytvětluje je. Uznít teritoria probíhá mnoho reorganizací, ovlivňujících také sexualitu, lov atd., jsou tam dokonce i nové funkce, jako stavění domova. Ale tyto funkce jsou organizovány či vytvářeny, jen pokud jsou *teritorializovány*, a nikoli na-

<sup>1</sup>Irenäus Eibl-Eibesfeldt, *Ethologie*, Ed. Scientifiques, Paris 1972: o opicích s. 449; o králicích s. 325; a o ptácích s. 151: „Diamantky, které mají zdobené velmi barevné peří, se drží od sebe navzájem v jisté vzdálenosti, zatímco bělaví jedinci hnízdí blízce.“

<sup>2</sup>William Thorpe, *Learning and Instinct in Animals*, Methuen and Co., London 1956, s. 364.

<sup>3</sup>Lorenz má neustalé tendenci prezentovat teritorialitu jako následek intraspecifické agrese: viz s. 45, 48, 57, 161n.

opak. Faktor T, teritorializující faktor, musí být hledán jinde: právě ve stávání se rytmu nebo melodie expresivními, to znamená ve vynořování se vlastních kvalit (barev, vůní, zvuku, obrysu...).

Můžeme toto stávání se, toto vynořování nazvat Uměním? Teritorium by pak bylo výsledkem umění. Umělec, první člověk vytvářející hranici či vytvářející znak... Z toho vyplývá vlastnictví, at už skupinové, či osobní, byť je to kvůli válce a útlačku. Vlastnictví je nejprve umělecké, protože umění je v první řadě *reklamou, transparentem*. Jak říká Lorenz, korálové ryby jsou reklama. Výrazové předchází přivlastňovacímu, výrazové vlastnosti či výrazové látky jsou nutně přisvojovací a konstituují jmění hlubší než bytí.<sup>1</sup> Nikoli ve smyslu, že by tyto vlastnosti náležely subjektu, ale v tom smyslu, že vytvářejí teritorium, které bude patřit subjektu, jenž je nese či je vytváří. Tyto vlastnosti jsou signaturami, ale signatura, jakožto vlastní jméno, není konstituovaným označením subjektu, je to konstituující označení oblasti, příblytku. Signatura neindikuje osobu, je to náhodně utváření oblasti. Příblytky mají vlastní jména a jsou inspirované. „Inspirovani a jejich příblytek...“, ale inspirace se vynořuje s příblytkem. Líbí se mi nějaká barva a zároveň si z ní dělám svou standartu či transparent. Podepisujeme si nějaký předmět, jako když zabodáváme do země vlajku. Jeden dozorce lycea razítkoval všechny papíry rozspané po zemi na dvoře a ukládal je na místo. Signoval. Teritoriální značky jsou *ready-made*. A stejně tak to, co nazýváme primitivním uměním (*art brut*) není nic patologického nebo primitivního, je to jen tato konstituce, toto osvobození výrazových látek v pohybu teritoriality: podstavec či půda umění. Účinit výrazovou látku z čehokoli. *Scenopoietes* dělá primitivní umění. Umělec je *scenopoietes*, i když trhá vlastní plakáty. Messiaen má pravdu, když říká, že spousta ptáků nejsou jen virtuózy, ale umělci, jimiž se stávají ve svých teritoriálních zpěvech (jestliže zloděj „chce naležet zabrat území, které mu nepatří, pravý vlastník zpívá, zpívá tak, že ten druhý odtud odchází (...). Pokud zloděj zpívá lépe, vlastník mu uvolňuje místo“).<sup>2</sup>

<sup>1</sup>O vitálním a estetickém primátu „mlí“ viz Gabriel Tarde, *L'opposition universelle*, Alcan, Paris 1897.

<sup>2</sup>Podobnosti o Messiaenových koncepcích týkajících se ptáčích zpěvu, jeho hodnocení jejich estetických kvalit, metody jejich reprodukce a využití jakožto materiálu se nacházejí v knize Clauda Samuela, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Belfond, Paris 1967; a Antoina Goléy, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Julliard, Paris 1960. Zvláště pak pro Messiaen neplatí magnetofon ani sonografu obvyklého u ornitologů, viz Samuel, s. 111–114).

Ritornel je rytmus a melodie, které byly teritorializovány, protože se staly výrazovými – a staly se výrazovými, protože jsou teritorializující. Ne-točíme se v kruhu. Chceme říct, že tu je samopohyb výrazových kvalit. Expressivita se neredukuje na okamžité účinky impulsu, který rozpoutá v prostředí akci: takové účinky jsou spíše dojmy nebo subjektivní emoce než výrazy (pod takovým impulsem vzniká dočasně zbarvení u sladkovodní ryby). Naopak výrazové kvality, barvy korálových ryb, jsou autoobjektivní, to znamená, že nacházejí objektivitu v teritoriu, které vytvářejí.

Jaký je tento objektivní pohyb? Co dělá látka jako látka výrazová? Na před je reklamou či transparentem, ale u toho neustává. Proste jde touto cestou, tot vše. Ale signatura se stane stylem. *Výrazové kvality nebo látky výrazu totiž vstupují jedny s druhými do pohyblivých vztahů, které „vyjadřují“ jimi vytyčený teritoriální vztah s vnitřním prostředním impulsem a vnějším prostředím okolnosti.* Vyjadřovat neznamená záviset, existuje tu autonomie výrazu. Na jedné straně výrazové kvality vstupují navzájem do vnitřních vztahů, které konstituují *teritoriální motivy*: někdy tyto motivy ční nad vnitřními impulsy, někdy jsou jim nadřazeny, někdy zakládají jeden impuls v jiném, někdy přecházejí a způsobují přechod od jednoho impulsu k druhému, někdy se vkládají mezi ty dva, ale nejsou samy „pulsovány“. Občas se tyto nepulsované motivy objevují ve stabilní formě nebo se tak jeví, ale někdy také ony samy nebo jiné mají proměnlivou rychlost a artikulaci: a je to jak jejich variabilita, tak stabilita, co je činí nezávislymi na pulsech, které kombinují nebo neutralizují. „Známe u našich psů, že určité druhy chování, jako je větření, hledání, běhání, pronásledování, chňapání a třepání korýt, provádějí s velkou náruživostí i tehdy, když nejsou hladoví.“ Nebo tanec koljušky. Její cirkak je motivem, v němž je cik vázáno k agresivnímu pulsu směrem k partnerovi a cik k sexuálnímu pulsu směrem ke hnízdu, ale kde jsou cik a cik odlišně akcentovány, ba dokonce odlišně orientovány. Na druhé straně výrazové kvality vstupují také do jiných vnitřních vztahů, které tvoří *teritoriální kontrapunty*: tentokrát je to způsob, jakým konstituují v teritoriu body stavějící do kontrapuntku okolnosti vnějšího prostředí. Například se přiblíží nebo vpadne nepřítel nebo začne přšet, vyjde slunce, zapadne slunce... Zde mají opět body kontrapuntku svou autonomii, ať už stability, či variabilitu vzhledem k okolnostem vnějšího prostředí, jejichž vztah k teritoriu vyjadřují. Neboť tento vztah může být dán, aniž by byly dány okolnosti, právě tak jako vztah k impulsem může být dán, aniž byl dán impuls. A i když jsou dány im-

pulsy a okolnosti, vztah je původní vzhledem k tomu, k čemu vztahuje. Vztahy mezi látkami výrazu vyjadřují teritoriální vztahy k vnitřním impulsům, k vnějším okolnostem: mají autonomii v rámci tohoto výrazu. Ve skutečnosti teritoriální motivy a kontrapunty zkoumají možnosti vnitřního či vnějšího prostředí. Etologové tyto fenomény shrnují pod pojem „ritualizace“ a ukázali souvislost zvířecích rituálů s teritoriem. Ale toto slovo se příliš nehodí pro ony nepulsované motivy a nelokalizované kontrapunty, nevyjadřuje jejich variabilitu ani stabilitu. Neboť se tu nejedná o jedno nebo druhé, stabilitu nebo variabilitu. Určité motivy či body jsou stabilní, jen pokud jsou jiné variabilní, nebo jsou v jednom případě stabilní, aby byly variabilní v jiném.

Spíše by bylo třeba říct, že teritoriální motivy tvoří *rytmické tváře* či *postavy* a teritoriální kontrapunty *melodické krajiny*. Rytmiická postava tu je, jakmile se už nenacházíme v jednoduše situaci rytmu, který by byl spojen s postavou, subjektem nebo impulsem: nyní je rytmus sám celou postavou, a z tohoto titulu může zůstat stabilní, nebo také být zvětšen či zmenšen přidáním nebo ubráním zvuků, vlivem neustále rostoucích nebo zkracujících se dob, rozšířením nebo vyloučením přínášejícím smrt či oživení, objevení se a zmizení. Podobně melodická krajina již není melodií spojovanou s krajinou, je to melodie, která sama tvoří zvukovou krajinu a uvádí do kontrapuntku všechny vztahy k virtuální krajině. Tak opouštíme stadium transparentu: neboť i když je každá výrazová kvalita, každá látka výrazu uvažovaná o sobě, transparentem či plakátem, uvažování o ní je stále abstraktní. Výrazové kvality spolu navzájem vstupují do proměnlivých nebo konstantních vztahů (to *dělají* látky výrazu) a tvoří nikoli již transparenty označující teritorium, ale motivy a kontrapunty, které vyjadřují teritoriální vztah k vnitřním impulsům či vnějším okolnostem, byť tyto nejsou dané. Už nikoli signatury, ale styl. To, co objektivně odlišuje ptáka hudebníka od ptáka nehudebníka, je právě tato schopnost motivů a kontrapunků, které, ať jsou proměnlivé, nebo i konstantní, dělají z výrazových prostředků něco jiného než reklamu, a sice styl, protože artikuluji rytmus a harmonizují melodii. Můžeme pak říci, že pták hudebník přechází od smutku k radosti nebo že zdraví východ slunce nebo že se uvádí sám do nebezpečí, aby mohl zpívat, nebo že zpívá lépe než jiný atd. Žádné z těchto formulací nehrozí ani v nejmenším nebezpečí antropomorfismu a žádná naprosto neimplikuje interpretaci. Jednalo by se spíše o geomorfismus. Vztah k radosti a smutku, ke slunci, nebezpečí,

dokonalosti je dán v motivu a kontrapunktu, i když není dán člen každého z těchto vztahů. V motivu a kontrapunktu nabývají slunce, radost, smutek nebo nebezpečí zvuku, stávají se rytmickými či melodickými.<sup>1</sup>

Lidská hudba jde také touto cestou. Pro Swanna, mlíovníka umění, funguje krátká Vinteuilova věta často jako transparent spojený s krajinou Boulogneského lesíka, s tváří či postavou Odetty: jako by přinášela Swanovi jistotu, že Boulogneský lesík byl skutečně jeho teritoriem a Odetta jeho vlastnictvím. Již v tomto způsobu chápání hudby je hodně umění. Debussy kritizoval Wagnera přirovnávaje jeho leitmotivy k rozcestníkům signalizujícím okolnosti skryté v určité situaci, tajně impulsy postavy. A na určité rovině nebo v jistých okamžicích tomu tak je. Ale čím více se dilo rozvíjí, tím více motivů se stýká, o to více si vyadbývají svou vlastní rovinu a získávají nezávislost vzhledem k dramatickému jednání, impulsům a situacím, tím jsou nezávislejší na postavách a krajínách a samy se stávají melodickými krajínami, rytmickými postavami, které nepřestávají obobnacovat své vnitřní vztahy. Mohou tudíž zůstat relativně konstantní, nebo naopak růst či ubývat, zvětšovat se nebo zmenšovat, lišit se rychlostí, s jakou se rozvíjejí: v obou případech přestaly být pulsovány a lokalizovány, dokonce i konstanty slouží variaci a jsou o to tužší, že jsou provizorní a zdůrazňují neustálou variaci, vůči níž odolávají.<sup>2</sup> Právě Proust byl mezi prvními, kdo zdůraznili tento živoucí wagneriánský motiv: místo aby byl tento motiv svázán s objevující se postavou, konstituje rytmickou postavu každé objevení se motivu samo, a to s „plností hudby, naplněné tolika melodiiemi, z nichž každá je bytostí“. A ne náhodou dochází učení *Hledání ztraceného času* k objevu analogickému drobným Vinteuilovým větám: neodkazují ke krajíně, ale nesou v sobě a rozvíjejí krajiny, které mimo ně neexistují (blíží sonáta a červený septet...). Objevení čistě melodické krajiny a čistě rytmické postavy označuje moment, kdy umění přestává být němou malbou na štítku. Možná to není poslední slovo umění, ale umění prošlo touto cestou stejně jako prák, motivy a kontrapunty tvořícími autoevoluci, to znamená styl. Zvrtnutí zvukové či melodické krajiny lze najít v příkladné podobě u Liszta a rytmické postavy u Wagnera. Obecněji řečeno je píseň hudebním uměním krajiny, nejmálčíjší,

<sup>1</sup> K této bodům viz Claude Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, kap. IV, a k pojmu „rytmické postavy“ s. 70–74.

<sup>2</sup> Pierre Boulez, „Le temps recherche“, in: *Das Rheingold*, Bayreuth 1976, s. 5–15.

nejimpresionističtější formou hudby. Ale tyto dva póly jsou tak svázány, že se i v písní Příroda jeví jako rytmická postava procházející nekonečnými změnami.

Teritorium je předně kritickou distancí mezi dvěma bytostmi stejného druhu: vyznačit tyto distance. To, co je moje, je především moje distance, náleží mi pouze distance. Nechci, aby se mě někdo dotýkal, vrčím, když mi někdo vstoupí do teritoria, vyvěšuji cedule. Kritická distance je vztah plynoucí z výrazových látek. Jde o to, udržet v jisté vzdálenosti síly chaosu bušící na dveře. *Manýrismus: ethos* je zároveň obydlí a způsob, vlastí styl. Je to dobře vidět u takzvaných barokních či manýristických teritoriálních tanců, kde každá pozice, každý pohyb zakládá takovou distanci (sarrabandy, allemandy, bourrée, gavoty...).<sup>1</sup> Existuje celé umění pozic, držení těla, siluet, kroků a hlasů. Dva schizofrenici spolu hovoří nebo bloudí podle zákonů hranice a teritoria, jež nám mohou unikát. Do jaké míry je důležitá, když hrozí chaos, vytyčit přenosné a nafukovací teritorium. Je-li potřeba, přenesu své teritorium na své vlastní tělo, budu teritorializovat své tělo: želví domeček, samota koryše, ale také všechno tetování, které z těla činí teritorium. Kritická distance není měrou, ale rytmem. Ale právě rytmus je chycen ve stávání se, které stírá distance mezi postavami a dělá z nich rytmické postavy, jež jsou více či méně vzdálené, více či méně kombinovatelné (intervaly). Dvě zvířata stejného pohlaví se střetávají: rytmus jednoho roste s tím, jak se přibližuje svému teritoriu nebo centru tohoto teritoria, rytmus druhého klesá, když se vzdaluje od svého, a mezi nimi, na jejich hranicích, se utváří konstantní oslácce: aktivní rytmus, podrobený rytmus, rytmus svědecký?<sup>2</sup> Nebo zvíře otevírá své teritorium partnerovi opačného pohlaví: vzniká komplexní rytmická postava, v duetech, alternativních nebo antipolyfonních zpěvech, jako u strak afrických. Navíc musíme brát v úvahu dva aspekty teritoria: nejenže zajišťuje a reguluje koexistenci členů jednoho druhu tím, že je odděluje, ale umožňuje koexistenci maxima různých druhů v jednom prostředí tím, že je specializuje. Příslušníci stejného druhu vstupují do rytmických postav a zároveň různé druhy vstupují do melodických krajín, záladěných postavami pa-

<sup>1</sup> O manýrismu a chaosu, barokních tancích a také o vztahu schizofrenie k manýrismu a k tancům viz Evelynne Szzycey, „Droit de suite baroque“, in: *Schizophrenie et art*, Léo Navrátil (ed.), Complexe, Paris 1978.

<sup>2</sup> Konrad Lorenz, *Takzvané žito*, s. 39–40. – O třech rytmických postavách, definovaných jako aktivní, pasivní a svědecká, viz O. Messiaen a A. Goléa, *Rencontres*, s. 90–91.

třicími do těchto krajin. Odtud Messiaenova *Chronochromie* s osmnácti zpěvy pláků, tvořícími autonomní rytmické postavy a zároveň realizujícími vyjimečnou krajinu ve složitých kontrapunktech, s naznačenými nebo vymyšlenými akordy.

Nejenže umění nečeká se svým počátkem na člověka, ale můžeme se ptát, jestli se někdy umění u člověka objevuje jinak než za opožděných a umělých podmínek. Často bylo pozorováno, že lidské umění zůstávalo dlouho svázáno s pracemi a rituály jiného druhu. Toto povšimnutí však má možná pouze říct, že umění začíná s člověkem. Neboť je rozhodně pravda, že se v teritoriu dějí dvě věci: *reorganizace funkcí a přeskupení sil*. Na jednu stranu nejsou funkční aktivity teritorializovány, aniž by získaly novou rychlost (vytváření nových funkcí jako stavba obydlí, transformace starých funkcí, jako když agresivita mění povahu a stává se vnitrodruhovou). Je to jako rodící se téma specializace nebo profese: přechází-li teritoriální ritorinel často do ritorinelů profesionálních, je to proto, že profese předpokládají, že jsou různé funkční aktivity prováděny v jednom prostředí, ale také že taťáž aktivita nemá ve stejném teritoriu jiné činitele. Profesionální ritorinely se v prostředí křídí jako kritik obchodníků, ale každý označuje teritorium, kde nelze provádnout tutéž aktivitu, ani se nemůže ozyvat stejný kritik. U zvířete stejně jako u člověka existují takováto pravidla kritické distance pro konkurování: můj kus chodníku. Existuje zkrátka teritorializace funkcí, jež je předpokladem pro jejich objevení se coby „prací“ či „řemesel“. V tomto smyslu je vnitro-druhová nebo specializovaná agresivita nutně především agresivitou teritorializovanou, jež teritorium nevysvětluje, protože z něj vychází. Je okamžitě jasné, že v teritoriu získávají všechny aktivity novou praktickou rychlost. Ale z toho nevyplývá, že tu umění jako takové neexistuje, neboť je přítomné v teritorializujícím faktoru, který podmiňuje objevení se pracovní funkce.

A stejně tak tomu je, uvážíme-li jiný efekt teritorializace. Tento jiný efekt, který se už nevztahuje k činnosti, ale k rituálům nebo náboženstvím, spočívá v následujícím: teritorium spojuje všechny síly různých prostředí do jednoho svazku tvořeného silami země. K přisouzení všech rozptýlených sil zemi jako shromáždění nebo základu dochází jen nehlouběji v každém teritoriu. „Okolní prostředí je žité jako jednota, dokážeme jen stěží rozlišit v těchto primárních intuicích to, co patří zemi, od toho, co se pouze skrže ni manifestuje, hory, lesy, vody, vegetace.“ Síly vzduchu nebo vody, ptáci či ryby se tak stávají silami země. Navíc jest-

liže teritorium extenzivně odděluje vnitřní síly země a vnější síly chaosu, není tomu tak v „intenzi“, v hloubi, kde se tyto dva typy sil stýkají a spojují v boji, jehož jediným sítem je země, a ta je také jediná v sázce. V teritoriu je vždycky místo, strom či lesík, v němž se všechny síly sjednocují v boji energií těla na tělo. Země je tělo na tělo. Toto intenzivní centrum je zároveň v samotném teritoriu, ale také mimo různá teritoria, která se k němu sbíhají na konci ohromné pouti (odtud nejasnost „rodného“). V sobě nebo mimo sebe odkazuje teritorium k intenzivnímu centru, které je jako neznámá vlast, zemský zdroj všech sil, přátelských či nepřátelských, a kde se vše rozhoduje.<sup>1</sup> Takže musíme uznat, že náboženství, společně člověku a zvířeti, zaujímá teritorium jen proto, že závisí na primitivním estetickém, teritorializujícím faktoru jako na své podmince. Tento faktor organizuje funkce prostředí na činnosti a váže síly chaosu v rituálech a náboženstvích, síly země. *Teritorializující značky se zároveň vyvíjejí v motivy a kontrapunktury a reorganizují funkce, přeskupují síly*. Tím už ale teritorium uvolňuje cosi, co ho překročí.

Vždycky se vracíme k tomuto „momentu“: stávání se rytmu expresivním, objevení se vlastních expresivních kvalit, utvoření výrazových látek, které se vyvíjejí v motivy a kontrapunktury. K uchopení tohoto fiktivního a hrubého momentu by tudíž bylo potřeba pojmu, byt' zdánlivě negativního. Zásadní je konstatování posunu mezi kódem a teritoriem. Teritorium vzniká na hranici svobody kódu, nikoli neurčené, ale určené jinak. Je-li pravda, že má každé prostředí svůj kód a že mezi prostředními dochází neustále k transkódování, zdá se naopak, že teritorium vzniká na rovině jistého *dekódování*. Biologové zdůraznili důležitost vymezených hranic, které se však nemísí s mutacemi, to znamená se změnami uvnitř kódu: v tomto případě se jedná o zdvojené geny nebo extra chromozomy, které nejsou v genetickém kódu, jsou volné, co se týče funkce, a nabízejí volnou látku k variaci.<sup>2</sup> Ale zůstává velmi nepravděpodobné, že by taková

<sup>1</sup>Viz Mircea Eliade, *Pojednání o dějinách náboženství*, Argo, Praha 2004. O „primární intuici země jako formě náboženství“, s. 246n.; o centru teritoria, s. 370n. Eliade dobře zdůrazňuje, že centrum je zároveň mimo teritorium a velmi těžko dosažitelné, ale také uvnitř teritoria a nám na dosah.

<sup>2</sup>Biologové často rozlišovali dva faktory transformace: jedny na způsob mutací, ale druhé jako procesy izolace či separace, které mohou být genetické, geografické, nebo dokonce psychické: teritorialita by byla faktorem druhého typu. Viz Lucien Cuénot, *Léspèce*, Doin, Paris 1936.



látka mohla vytvářet nové druhy nezávisle na mutacích, pakliže se nepřidají události jiného řádu, schopné zmnožit interakce organismu s jeho prostředím. Teritorializace je právě takovým faktorem, jenž se utváří na okrajích kódu tohož druhu a dává odděleným představitelům tohoto druhu možnost se diferencovat. Protože je teritorialita posunem vzhledem ke kódu druhu, může nepřímo uvést nové druhy. Vůde, kde se teritorialita objeví, ustavuje vnitro-druhovou *kritickou distanci* mezi příslušníky jednoho druhu; a díky tomuto rozdílu ve vztahu ke *druhovým diferencím* se stává prostředkem nepřímé diferenciacce. V každém případě vypadá dekódování jako „negativ“ teritoria; a nejzřejmějším rozdílem mezi teritorialními zvířaty a zvířaty bez teritoria je to, že ta první jsou mnohem méně kódovaná než ta druhá. Řekli jsme už o teritoriu dost špatného, abychom teď mohli hodnotit všechny tvory, kteří k němu tendují, zakládají se na něm nebo z něho vycházejí či budou vycházet.

Od sil chaosu jsme přešli k silám země. Od prostředí k teritoriu. Od funkčních rytmů ke stávání se rytmu expresivním. Od fenoménů transkódování k fenoménům dekódování. Od funkci prostředí k teritorializovaným funkcím. Jedná se tu spíše než o evoluci o přechod, mosty, tunely. Už prostředí neustále přecházejí jedna do druhých. Ale tady vidíme, jak prosředí přechází do teritoria. Expresivní kvality, kterým říkáme estetické, jistě nejsou kvality „čisté“, ani symbolické, ale charakteristické, to znamená přivlastňující kvality přechodů od částí prostředí k částem teritoria. Samo teritorium je přechod. Teritorium je prvním uspořádáním, první věcí, která tvoří uspořádání, uspořádání je hlavně teritorialní. Ale jak by už mohlo nebýt na cestě k něčemu jinému, k jinému uspořádání? Proto jsme nemohli mluvit o konstituci teritoria, aniž bychom už mluvili o jeho vnitřní organizaci. Nemohli jsme popsat infra-uspořádání (reklamy či plakáty), aniž bychom již byli v infra-uspořádání (motivy a kontrapunktů). Také nemůžeme o intra-uspořádání nic říct, aniž bychom už byli na cestě vedoucí nás k jinému uspořádání nebo jinam. Cesta Ritornelu. Ritornel jde směrem k teritorialnímu uspořádání, usazuje se v něm, nebo z něho odchází. Obecně nazýváme *ritornel* každé uskupení *výrazových látek* vyznačující *teritorium* a rozvíjející se v *teritorialní motivy* a *teritorialní krajiny* (existují ritornely motorické, gestikulací, optické atd.). V úzkém smyslu mluvíme o ritornelu, když je uspořádání sonorní nebo „pod vlivem“ zvuku – proč ale toto zjevné privilegium?

Nyní jsme v intra-uspořádání. Představuje velmi bohatou a komplexní organizaci. Nezahrnuje jen teritorialní uspořádání, ale také uspořádané, teritorializované funkce. Tak třeba střízlici, rod pěvců: sameček se zmocňuje svého teritoria a produkuje „ritornel hrací skříňky“ jako varování vůči možným vetřelcům; sám si staví v tomto teritoriu hnízda, někdy i tučet; jakmile přichází samička, postaví se před hnízdo, zve ji na návštěvu, svěší křídla, sniží intenzitu svého zpěvu, který se redukuje na pouhý trylek.<sup>1</sup> Zdá se, že funkce hnízdění je silně teritorializovaná, neboť hnízda jsou připravována samotným samečkem před příchodem samičky, která je pouze navštěvuje a dokončuje; i funkce „dvoření“ je teritorializovaná, ale v menším stupni, protože teritorialní ritornel mění intenzitu, aby se stal svůdným. V intra-uspořádání vstupují do hry všechny možné heterogenní komponenty: ne jenom značky uspořádání spojující látky, barvy, vůně, zvuky, postoje atd., ale různé elementy určitého uspořádaného chování, které vstupují do motivu. Například okázalé chování se skládá z tance, klepání zobákem, předvádění barev, z postoje s nataženým krkem, křiku, uhlazování per, uklánění ritornelu... První otázkou by bylo zjistit, co všechny tyto teritorializované značky, teritorialní motivy, teritorializované funkce drží pohromadě v jednom intra-uspořádání. Je to otázka *konzistence*: „držení pohromadě“ heterogenních elementů. Zpočátku tvoří jen neurčitý, nenápadný celek, který získá konzistenci...

Ale zdá se, že tu je jiná otázka, která přerušuje či protíná tu předchozí. Neboť v řadě případů uspořádaná, teritorializovaná funkce získává dost nezávislosti, aby na cestě k deterritorializaci sama vytvořila nové uspořádání, více méně deterritorializované. K této cestě není třeba skutečně opustit teritorium; ale to, co bylo před chvilí funkcí konstituovanou v teritorialním uspořádání, se nyní stalo elementem konstituujícím jiné uspořádání, elementem přechodu k jinému uspořádání. Jako ve dvorské lásce přestává být barva teritorialní a vstupuje do uspořádání „dvoření“. V teritorialním uspořádání dochází k otevření se vůči uspořádání dvoření nebo autonomnímu sociálnímu uspořádání. To se děje, jakmile je rozpoznán samotný sexuální partner nebo členové určité skupiny, spíše než teritorium: říká se tudíž, že partner je *Tier mit der Heimvalenz*, „zvíře s valencí domova“. V celku skupin či párů lze tedy rozlišovat skupiny a páry určitého prostředí bez individuálního rozpoznání, skupiny

<sup>1</sup> Paul Géroudet, *Les passereaux* II, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel 1953, s. 88–94.

a páry teritoriální, kde se rozpoznání děje jen v rámci teritoria, a dokonce sociální skupiny a zamilované páry, kde k rozpoznání dochází nezávisle na místě.<sup>1</sup> Dvoření nebo skupina už nejsou součástí teritoriálního uspořádání, uspořádání dvoření či skupiny se osamostatňují – být zůstávají uvnitř teritoria. Uvnitř nového uspořádání naopak dochází k reteritorializaci člena páru nebo členů skupiny, kteří mají tuto valenci. Takové otevření se teritoriálního uspořádání vůči jiným uspořádáním lze detailně analyzovat a velmi se liší. Například když sameček nestaví hnízdo, ale spokojí se s přenášením materiálu nebo napodobováním stavby (jako pěnkavy australské), buď se dvoří samičce se stěblem v zobáku (druh Bathilda), nebo používá jiný materiál než ten na stavbu hnízda (druh Neochmia), nebo stěblo používá jen v počátečních fázích dvoření, či dokonce před ním (druh Aidemosyne nebo Lonchura), nebo stěblo sebere, aniž ho nabízí (druh Emblemata).<sup>2</sup> Vždycky se dá říct, že tato zacházení se „stěblem“ jsou pouhými archaismy nebo pozůstatky chování při hnízdění. Ale představa chování se ve vztahu k tomuto uspořádání ukazuje jako nedostatečná. Neboť jakmile už hnízdo není stavěno samečkem, přestává být hnízdění součástí teritoriálního uspořádání, určitým způsobem se odpoutává od teritoria; navíc se samo dvoření předcházející nyní hnízdění stává relativně autonomním uspořádáním. A výrazová látka „stěblo“, se chová jako součást přechodu mezi teritoriálním uspořádáním a uspořádáním dvoření. To, že stěblo má u určitých druhů čím dál jednodušší funkci, že má tendenci v uvažované sérii mizet, nestačí k tomu, abychom z něj učinili pozůstatek, a tím méně symbol. Výrazová látka nikdy není pozůstatkem nebo symbolem. Stěblo je deterritorializovaným komponentem nebo komponentem na cestě k deterritorializaci. Není to archaismus ani dílčí či přechodný předmět. Je to operátor, vektor. Je to *měnitel uspořádání*. Stěblo mizí právě jakožto součást přechodu od jednoho uspořádání k druhému. A tento úhel pohledu potvrzuje to, že nemá tendenci mizet, aniž ho nahradí čerstvý komponent a získá čím dál větší důležitost: to jest ritornel, který už není pouze teritoriální, ale stává se mi-

<sup>1</sup>Ve své knize *Takzvané zlo* Lorenz jasně rozlišil „anonymní smečky“ typu hejna ryb tvořící bloky prostředí, „lokální skupiny“, kde k rozpoznání dochází pouze uvnitř teritoria a je nejsilnější u „sousedů“, a konečně společenství založená na autonomní „vazbě“.

<sup>2</sup>Klaus Immelmann, *Beiträge zu einer vergleichenden Biologie australischer Prachtfinken*, Zool. Jahrb. Syst., 90, 1962.

lostným i sociálním a konsekventně se mění.<sup>1</sup> Proč má hlasový komponent „ritornel“ při tvorbě nových uspořádání silnější valenci než gestikulaci komponent „stěblo“, je otázka, o které budeme moci uvažovat až později. V tuto chvíli je důležité konstatovat formování nových uspořádání v teritoriálním uspořádání, onen pohyb jdoucí od intra-uspořádání k inter-uspořádání, jehož součástmi jsou přechod a střídání. Novátorské otevření teritoria vůči samičce nebo vůči skupině. Selektivní tlak postupuje skrze inter-uspořádání. Jako by síly deterritorializace působily na samotné teritorium a nutily nás přejít od teritoriálního k jiným typům uspořádání, dvoření či sexuálnímu, skupinovému nebo společenskému uspořádání. Stěblo a ritornel jsou dva činitele těchto sil, dva činitele deterritorializace.

Teritoriální uspořádání neustále přechází v jiná uspořádání. Stejně jako je infra-uspořádání neoddelitelné od intra-uspořádání, je neoddelitelné intra-uspořádání od inter-uspořádání; přesto tyto přechody nejsou nutné a dějí se „případ od případu“. Důvod je prostý: intra-uspořádání, teritoriální uspořádání, teritorializuje funkce a síly, sexualitu, agresivitu, stádnost atd., a přitom je transformuje. Tyto teritorializované funkce a síly ale mohou náhle získat určitou autonomii, která je donutí přehoupnout se do jiných uspořádání, vytvořit jiná deterritorializovaná uspořádání. V intra-uspořádání může sexualita vypadat jako teritorializovaná funkce; ale stejně tak může rýsovat linii deterritorializace popisující jiné uspořádání; odtud velmi různorodé vztahy sexuality a teritoria, jako by si sexualita udržovala „distanční“... Profese, řemeslo, specializace zahrnují teritorializované aktivity; ale mohou se také od teritoria odtrhnout a vytvořit kolem sebe a mezi profesemi nové uspořádání. Teritoriální či teritorializovaný komponent může začít pučet, produkovat; to je případ ritornelu, kterým je možná třeba nazvat všechny takové případy. Tato nejasnost mezi teritorialitou a deterritorializací je nejasností Rodného. Lze jí rozumět mnohem lépe, uvážíme-li, že teritorium odkazuje ve své největší hloubce k centru intenzity; ale jak jsme viděli, toto centrum intenzity může ležet vně te-

<sup>1</sup>Trenaus Eibl-Eibesfeldt, *Ethologie*, s. 201): „Z přinášení materiálu na stavbu hnízda se u dvořícího se samečka vyvinuly činnosti využívající stěbel: u určitých druhů se tyto staly čím dál elementárnějšími; zároveň prodělal zpěv, který původně sloužil k vytyčení teritoria, změnu funkce spolu s tím, jak se tito ptáci stali společenskými. Samečkové nahradili dvoření s nabízeným stěblem něžným zpěvem blízko samičky.“ Eibl-Eibesfeldt nímčentě interpretuje stěblo jako „pozůstatek“.

ritoria, v bodě konvergence velmi různých a velmi vzdálených teritorií. Rodné je vně. Můžeme citovat jistý počet slavných a zneklidňujících příkladů, více či méně záhadných, které ilustrují četná odtržení se od teritoria a ukazují nám široký pohyb deterritorializace zmocňující se teritorií a pronikající je skrz naskrz: 1) pouť ke zdrojům jako u lososů; nadpočetná uspořádání jako u kobylek, pěnkav atd. (desítky milionů pěnkav u Thounu v letech 1950–1951); 3) magnetické nebo solární migrace; 4) dlouhé pochody jako u langust.<sup>1</sup>

Ať už jsou příčiny každého z těchto pohybů jakékoli, je zřejmé, že se povaha pohybu mění. Ani již nestačí říct, že tu existuje inter-uspořádání, přechod od jednoho teritoriálního uspořádání k jinému, spíše bychom řekli, že jde o opuštění všech uspořádání, překročení kapacity všech možných uspořádání za účelem vstoupit na jinou rovinnu. Už to není pohyb ani rytmus prostředí, ani pohyb či rytmus territorializující nebo deterritorializovaný, nyní je v těchto rozsáhlejších pohybech cosi z Kosmu. Mechanismy lokalizace zůstávají extrémně přesné, ale lokalizace se stala kosmickou. Už to nejsou territorializované síly spojené v síly země, ale znovu nalezené nebo osvobozené síly deterritorializovaného Kosmu. V migraci už slunce není pozemským sluncem vládnoucím teritoriu, byť vzdůšenému, je to nebeské slunce Kosmu jako ve dvou Jeruzalémech, v Apokalypse. Ale necháme-li stranou tyto velké případy, kde se uskutečňuje absolutní deterritorializace, aniž by ztrácela něco ze své přesnosti (protože se snoubí s kosmickými proměnnými), je už třeba konstatovat, že teritorium je neustále protínáno pohyby deterritorializace, která je relativní, a dokonce může probíhat na místě, kdy intra-uspořádání přechází v inter-uspořádání, aniž by

pro zasnoubení se s Kosmem muselo opustit teritorium nebo vyjít z uspořádání. Teritorium je vždycky na cestě k deterritorializaci, přinejmenším potenciální, na cestě přechodu k jiným uspořádáním, byť jiné uspořádání provádí reterritorializaci (cosi, co má „valenci“ domova)... Viděli jsme, že teritorium se konstitovalo na okraji dekadování ovlivňujícího prostředí; vidíme, že okraj deterritorializace má vliv na samo teritorium. Je to série opoutání se. Teritorium je neoddelitelné od jistých koeficientů deterritorializace, které jsou v každém případě odhadnutelné, způsobují variaci vztahů každé territorializované funkce k teritoriu, ale také vztahů teritoria ke každému deterritorializovanému uspořádání. Stejná „věc“ se zde jeví jako territorializovaná funkce zachycená v intra-uspořádání, a tam jako autonomní či deterritorializované uspořádání, inter-uspořádání.

Proto lze provést následující klasifikaci ritornelů: 1) teritoriální ritornel, které hledají, vytyčují, uspořádávají teritorium; 2) ritornel teritorializovaných funkcí, jež plní v uspořádání zvláštní funkci (Ukolébavka territorializující spánek a dítě, Milostný ritornel teritorializující sexualitu a milovaného, Profésní ritornel teritorializující řemeslo a práce, Kramářský ritornel teritorializující distribuci a výroby...); 3) ty samé, určující nyní nová uspořádání, přecházející deterritorializaci–reterritorializaci do nových uspořádání (velmi komplikovaným případem jsou rozpočítadla: jsou to teritoriální ritornel, které se nezpytují stejně v různých čtvrtích, někdy i v různých ulicích; rozdělují role a funkce ve hře v rámci teritoriálního uspořádání; ale také způsobují přechod teritoria v uspořádání hry, která má tendenci k autonomii);<sup>1</sup> 4) ritornel, které soustřeďují či sbírají síly, buď v jádru teritoria, nebo aby z něho vyšly ven (to jsou ritornely konfrontace nebo odchodu, které občas zahajují pohyb absolutní deterritorializace, „Sbohem, odcházím bez ohlednutí“. V nekončenu musí tyto ritornely dospět k písním Molekul, k novorozeneckému poplákávání fundamentálních Prvků, jak říká Millikan. Přestávají být pozemské a stávají se kosmickými: když náboženský Nomos kvete a rozpouští se v molekulárním panteistickém Kosmu; když zpěv ptáku uvolní místo kombinacím

<sup>1</sup> Viz *L'odyssée sous-marine de l'équipe Cousteau*, film č. 36 *La marche des langoustes* (L.R.A.), komentář Cousteau – Diolé; langusty osmaté občas opuštějí svá teritoria podél severního břehu Yucatánu. Shromáždí se nejprve v malých skupinách před první bouřkou, předtím, než stupnice lidských přístrojů dokáží odhalit jakékoli znamení. Pak, když přijde bouřka, vytvoří dlouhá procesí, husí pochod, s vůdcem, který je strídán, a zadní hlídka (rychlost pochodu 1 km/h na 100 km nebo víc). Zdá se, že tato migrace nesouvisí s kladením vajec, které se odehrává až o šest měsíců později. Herminkind, specialista na langusty, se domnívá, že se jedná o „pozůstatek“ poslední doby ledové (před více než 10 000 lety). Cousteau se kloní k aktuálnější interpretaci, dokonce se zmiňuje o možnosti, že jde o předzvěst nové doby ledové. Jde o to, že tu teritoriální uspořádání langust vyjimečně vede k sociálnímu uspořádání; a že toto sociální uspořádání je ve vztahu ke kosmickým silám nebo, jak říká Cousteau, k „tepu země“. Ale „tajemství zůstává nerozřešeno“: tím spíše, že toto procesí langust je příležitostí k masakru ze strany rybářů; a zároveň tato zvířata nemohou být označena kvůli shazování krunyříti.

<sup>1</sup> Nejlepší kniha dětských rozpočítadel a o dětských rozpočítadlech je zřejmě *Les compinches de langue française*, s komentáři Jeana Beaucomonta, Francka Guibata et al., Seghers, Paris 1970. Teritoriální charakter se objevuje ve výsadem případě jako „Pimpanicaille“, se dvěma různými verzemi v Gruyères podle „dvou stran ulice“ (s. 27–28); ale rozpočítadlo v pravém slova smyslu neexistuje, nedochází-li k rozdělení rolí ve hře a vytvoření autonomního uspořádání hry, reorganizujícího teritorium.

vody, vzduchu, mraků a mlh. „Venku vít, dešt...“ (Kosmos jako obrovský deterritorializovaný ritornel.)

Problém *konzistence* se týká způsobu, jakým drží pohromadě komponenty teritoriálního uspořádání. Ale týká se také způsobu, jakým drží pohromadě různá uspořádání, s komponenty přechodu a střídání. Může se dokonce stát, že konzistence nachází celek svých podmínek jen na čisté kosmické rovině, kde jsou shromažďeny všechny disparitní a heterogenní prvky. Nicméně pokždé, když heterogenní prvky drží pohromadě v nějakém uspořádání nebo v inter-uspořádání, už se klade problém konzistence ve smyslu koexistence nebo následnosti a obou zároveň. Dokonce i v teritoriálním uspořádání je to pravděpodobně ten nejdeteritorializovanější komponent, deterritorializující vektor, tedy ritornel, co zajišťuje konzistenci teritoria. Klademe-li obecnou otázku „Co drží věci pohromadě?“, zdá se, že nejjasnější, nejjednodušší odpověď dává *stromovitý* model, centralizovaný, hierarchizovaný, lineární, formalizující. Například Tiberge-novo schéma ukazující kódované řetězení časoprostorových forem v centrálním nervovém systému: vyšší funkční centrum se automaticky aktivuje a spouští apetitivní chování při hledání specifických stimulu (centrum migrace); stimulem je uvolněno druhé centrum až do té chvíle utlumené a spouští nové apetitivní chování (centrum teritoria); následují další podřízená centra, centra boje, hnízdní, dvoření... až po stimuly spouštějící odpovídající výkonné akty.<sup>1</sup> Takové znázornění je nicméně postaveno na příliš jednoduchých binárních opozicích: utlumení–spuštění, vrozený–získaný atd. Etologové mají nad etnologoy obrovskou výhodu: neupadli do strukturálního nebezpečí rozdělování „terén“ na formy přibuzenské, politické, ekonomické, mytické atd. Etologové udrželi celistvost jednoho určitého nerozděleného „terénu“. Ale jeho orientací podle os utlumení–spuštění, vrozené–získané riskují opětovně vnesení duši nebo center do každého místa a každé etapy řetězení. Proto i autoři, kteří hodně trvají na roli periferního a získaného na rovině stimulu spuštění, nepřevracují skutečné lineární stromovité schéma, byť obracíjí směr šipek.

Zdá se nám důležitější podtrhnout jistý počet faktorů schopných značovat zcela jiné schéma ve prospěch rhizomatického, a už nikoli stromovitého fungování, které by už nepracovalo s oněmi dualismy. V první řadě to, čemu říkáme funkční centrum, přivádí do hry nikoli lokalizaci,

ale rozložení populace neuronů vybraných v celém centrálním nervovém systému jako v „kabelové síti“. Tudiž uvažujeme-li o samotném tomto systému jako celku (o zkoušenostech, kde jsou původové cesty přetnuty), budeme spíše než o automatismu vyššího centra mluvit o koordinaci mezi centry a o buněčných seskupeních nebo molekulárních populacích provádějících tato spojení: neexistuje forma nebo správná struktura vnučující se z vnějšku či shora, ale spíše artikulace zevnitř, jako by oscilující molekuly, oscilátory, přecházely od jednoho heterogenního centra k jinému, byť pro stvrzení dominance jednoho z nich.<sup>1</sup> To jasně vylučuje lineární vztah jednoho centra k druhému ve prospěch paketů vztahů nastartovaných molekulami: interakce, koordinace, ať už pozitivní, nebo negativní (spuštění nebo utlumení), nikdy není přímá jako v lineárním nebo chemickém vztahu, vždy probíhá mezi molekulami s minimálně dvěma hlavami a u každého centra zvlášť.<sup>2</sup>

Cela biologicko-behaviorální „strojovost“ a molekulární inženýrství by nám měly umožnit lépe pochopit povahu problémů konzistence. Filozof Eugène Dupréel navrhl teorii *konsolidace*; ukázal, že život jde nikoli od centra do vnějšku, ale od vnějšku k vnitřku, či spíše od nejasného, nespojitěho uskupení k jeho konsolidaci. To implikuje tři věci: neexistuje tu začátek, z něhož by se odvozovala lineární sekvence, ale nahuštění, intenzifikace, nárazy, injekce, návaly, jako tolik vložených aktů („není růstu bez vložení“). Za druhé, a to není rozpor, je třeba, aby tu existovalo uspořádání intervalů, rozložení nerovnosti, takže je občas pro konsolidaci nutné

<sup>1</sup> Na jedné straně experimenty V. R. Hesse ukázaly, že neexistuje mozkové centrum, ale body, koncentrované v jedné zóně a řídce rozesté v jiné, schopné způsobit stejný efekt; naopak efekt se může měnit podle trvání a intenzity vzrušení téhož bodu. Na druhé straně experimenty Von Holsta s rybami „s absentií stimulací ze sociálního prostředí“ ukazují důležitost centrální nervové koordinace pro rytmus ploutvi: Tinbergenoovo schéma si těchto interakcí všimá až sekundárně. Hypotéza „populace oscilátorů“, „směčky oscilujících molekul“, tvořících systém artikulací zevnitř, nezávisle na společné míře, se nejvíce vnučuje u problému cirkadiálních rytmů. Viz Alain Reinberg, „La chronobiologie“, in: *Encyclopaedia Universalis*, sv. XIV, s. 572. „Nezdá se být možné redukovat mechanismus cirkadiální rytmičnosti na prostou sekvenci elementárních procesů.“

<sup>2</sup> Jacques Monod, *Le hasard et la nécessité*, Ed. du Seuil, Paris 1970: o nepřímých interakcích a jejich nelineárním charakteru, s. 84–85, 90–91; o odpovídajících molekulách, přinejmenším dvouhlavých, s. 83–84; o utlumeném a spouštěcím charakteru těchto interakcí, s. 78–81. Cirkadiální rytmy také závisí na těchto charakteristikách (viz tabulka v *Encyclopaedia Universalis*).

<sup>1</sup> Nikolaas Tinbergen, *The Study of Instinct*, The Clarendon Press, Oxford 1969.

vytvořit dír. Za třetí, vrstvení disparátních rytmů, artikulace z vnitřku inter-rytmičnosti, bez prosazování metra nebo kadence.<sup>1</sup> Konsolidace se nespokojuje s příchodem poté, je kreativní. Ide o to, že začátek začíná až mezi dvěma, jako intermezzo. Konsistence je právě konsolidací, aktem produkujícím konsolidované, z posloupnosti stejně jako z koexistence, třemi faktory: vložním, intervalem a vrstvením artikulací. Svedčí o tom architektura, jakožto umění přebytku a teritoria: existují-li následně konsolidace, jsou tu také konsolidace tvořící konstitutivní části celku, typu svorníku. Ale nedávno daly materiály jako tvrzový beton architektonickému celku možnost odpoutat se od stromovitých modelů, uplatňujících stromovité plíře, větrovitě nosníky, listovité klenby. Nejenže je beton heterogenní hmota, jejíž stupeň konsistence se mění s prvky směsí, ale že-lezo je vkládáno podle určitého rytmu, a navíc tvoří v *samonosných povrchích* složitou rytmickou osobnost, kde „tyče“ mají různé úseky a intervaly měnící se podle intenzity a směru zachycované síly (výztuž, a nikoli struktura). V tomto smyslu je také hudební nebo literární dílo architekturou: „saturovat atom“, řekla Virginia Woolfová; nebo podle Henryho Jamese je třeba „začít daleko, co nejdál to jde“, a pokračovat po „blocích zpracované látky“. Už nejde o to, vnutit látku formu, ale vytvořit čím dál bohatší a konzistentnější materiál, schopný tím pádem zachytit čím dál intenzivnější síly. To, co činí materiál čím dál bohatším, co drží pohromadě heterogenity, aniž by přestaly být heterogenitami; to, co takto drží, jsou oscilátory; vložené syntetizátory s nejméně dvěma hlavami; to jsou analyzátoři intervalů; synchronizátory rytmů (slovo „synchronizátor“ je nejasné, neboť tyto molekulární synchronizátory nepostupují rovnoměrně nebo homogenně, ale pracují zevnitř, mezi dvěma rytmy). Není konsolidace pozemským názvem pro konzistenci? Teritoriální uspořádání je konsolidací prostředí, konsolidací časoprostoru, koexistence a následnosti. A ritornel operuje s těmito třemi faktory.

Ale je třeba, aby výrazové látky samy prezentovaly vlastnosti, které toto zkonsolidování umožňují. Viděli jsme jejich schopnost vstupovat do vnitřních vztahů, formujících motivy a kontrapunktů: teritorializující značky

<sup>1</sup>Eugène Dupréel vypracoval soubor originálních pojmů, „konsistence“ (ve vztahu k „vrstvenímu posťavení“), „konsolidace“, „interval“, „inter-vložení“ viz *Théorie de la consolidation*, Bruxelles 1931; *La cause et l'intervalle*, Bruxelles 1933; *La consistance et la probabilité constructive*, Bruxelles 1961; *Esquisse d'une philosophie des valeurs*, Alcan, Paris 1939; Gaston Bachelard se jich dovolává v *Dialectique de la durée*, P.U.F., Paris 1950.

se stávají teritoriálními motivy nebo kontrapunktů, signatury a plakáty tvoří „styl“. Byly to elementy nejasného, nespojitého uskupení; ale konsolidují se, nabývají konsistence. To je také míra jejich účinku, totiž reorganizovat funkce a shromáždit síly. Abychom lépe uchopili mechanismus takové schopnosti, můžeme se soustředit na jisté podmínky homogenity a nejprve uvažovat o značkách či látkách stejného druhu: například o skupině zvukových značek, zpěvu pláka. Zpěv pěnkavy má normálně tři různé fráze: první, čtyři až čtrnáct not, crescendo a snížení frekvence; druhá, od dvou do osmi not, konstantní frekvence nižší než byla předchozí; třetí, která končí „foriturou“ či složitým „ornamentem“. Z hlédiska získávání předchází tomuto plnému zpěvu (*full song*) podzpev (*sub-song*), který za normálních okolností obsahuje osvojení si obecné tonality, celkového trvání a obsahu strof, a dokonce tendenci skončit o notu výše.<sup>1</sup> Ale uspořádání do tří strof, řád následnosti těchto strof, detail ornamentu nejsou dány; chybí právě artikulace zevnitř, intervaly, vložené noty, všechno, co tvoří motiv a kontrapunkt. Rozdíl podzpevu a plného zpěvu by tudíž mohl být prezentován takto: podzpev jako značka nebo plakát, plný zpěv jako styl či motiv a schopnost přecházet z jednoho do druhého, schopnost jednoho se konsolidovat v druhém. Je samozřejmé, že umělá izolace bude mít velmi rozdílné následky podle toho, jestli se odehrává před nebo po naučení se komponentům podzpevu.

Ale nám jde spíše o to, co se děje, když jsou tyto komponenty skutečně rozvinuty do motivů a kontrapunktů plného zpěvu. Nutně tedy opouštíme podmínky kvalitativní homogenity, které jsme si stanovili. Neboť dokud zůstáváme u značek, značky jednoho druhu koexistují se značkami jiného druhu, a tečka: zvuky koexistují s barvami, gesty, figurami téhož zvířete; nebo zvuky určitého druhu koexistují se zvuky jiných druhů, někdy velmi rozdílných, ale sousedících místně. Uspořádání kvalifikovaných značek do motivů a kontrapunktů bude nutně zahrnovat převzetí konsistence, nebo zmocnění se značek jiné kvality, vzájemné připojení zvuků–barev–gest, nebo zvuků jiných živočišných druhů aťd. Konsistence se nutně tvoří mezi heterogenitami: ne proto, že by docházelo ke zrovnění diferenciací, ale protože heterogenity, které se spokojovaly s koexistencí nebo následovaly jedna po druhé, jsou spolu nyní svázány „konso-

<sup>1</sup>O zpěvu pěnkavy a rozdílu *sub-song* a *full song* viz William Thorpe, *Learning and Instinct in Animals*, s. 420–426.

lidací“ své koexistence a následnosti. Intervaly, vložení a artikulace, tvořící motivy a kontrapunktury v řádu expresivní kvality, zahrnují také jiné kvality jiného řádu, nebo kvality stejného řádu, ale jiného pohybu, nebo dokonce jiného živočišného druhu. Barva bude „odpovídat“ zvuku. Motiv a kontrapunktury určité kvality, rytmické postavy a melodické krajiny jistého řádu nejsou možné bez konstituce opravdové *strojové opery* sjevnoucí řády, druhy a heterogenní kvality. To, co nazýváme strojovostí, je právě tato syntéza heterogenit jako taková. Protože heterogenity jsou *výrazovými* látkami, říkáme, že sama jejich syntéza, konzistence nebo zachycení tvoří čisté strojovou „výpověď“, „vypovídání“. Různé vztahy, do nichž vstupuje barva, zvuk, gesto, pohyb, pozice v jednom druhu a v různých druzích, tvoří stejné množství strojových výpovědí.

Vrátíme se k Scenopoiétovi, magickému či opernímu ptákovu. Není jasné zbarvený (jako by tu existovaly zbarvy). Ale jeho píseň, jeho ritornel, je slyšet velmi daleko (je to kompenzace, nebo naopak primární faktor)? Zpívá na své zpívací tyčce (*singing stick*), láně nebo větvi, přesně nad scénou, kterou si připravil (*display ground*), vyznačenou útrženkami a převrácenými listy, jež kontrastují se zemí. Jak zpívá, odhaluje žlutý kořen některých per pod zobákem: dělá se zároveň viditelným i slyšitelným. Jeho píseň tvoří složitý a různorodý motiv, spleť jejího vlastní noty s notami jiných ptáků, které v určitých intervalech imituje.<sup>1</sup> To tvoří konsolidaci, „skládající se“ z charakteristických zvuků, zvuků jiných druhů, odstínů listů, barvy hrdla: Scenopoiétovo strojové vyjádření nebo uspořádání výpovědi. Spousta ptáků „napodobuje“ zpěv jiných. Ale není jisté, jestli je imitace dobrým pojmem pro fenomén, které se mění podle uspořádání, do něhož vstupují. *Sub-song* obsahuje prvky, které mohou vstupovat do rytmických a melodických uspořádání odlišných od uvažovaného druhu, a dodávat tak plnému zpěvu skutečné cizí nebo přidávané noty. Zdá-li se, že někteří ptáci jako pěnkava imitaci vzdorují, je to tím, že cizí zvuky objevují se eventuelně v jejich *sub-songu* jsou eliminovány z konzistence plného zpěvu. Naopak v případech, kdy jsou přidávané fráze zahrnuty do plného zpěvu, je tomu tak zřejmě proto, že je tu vnitro-druhové uspořádání parazitického typu, ale také protože samo uspořádání ptáka ovlivňuje kontrapunktury jeho melodie. Thorpe se nemylí, když říká, že je tu problém obsazení frekvencí jako u radiových stanic (zvukový aspekt te-

rioritativy).<sup>1</sup> Spíše než o imitaci písně jde o obsazení odpovídajících frekvencí; neboť může být výhodné se jednou držet pevně stanovené zóny, to když jsou kontrapunktury zajištěny z vnějšku, a jindy naopak zónu zvětšit či prohloubit, a zajistit si tak sám kontrapunktury a objevit akordy, které by zůstaly rozptýlené, jako v případě *děšného pralesa*, kde se právě setkáváme s největším počtem ptáků „imitátorů“.

Z pohledu konzistence nemusí být výrazové látky uvažovány jenom vzhledem ke schopnosti vytvářet motivy a kontrapunktury, ale ve vztahu k tlumičům a spouštěčům, které se na nich podílejí, a k mechanismům vrozené nebo učení, zděděným nebo osvojeným, jež je modulují. Jen je chybou etologie setrvávat u binárního rozdělení těchto faktorů, byť a především uznává-li se nutnost brát na vědomí oba zároveň a míchat je na všech rovinách „stromu chování“. Spíše by bylo třeba vycházet z pozitivního pojetí schopného vyrovnat se s velmi specifickým charakterem, jakého nabývá vrozené a osvojené v rhizomu a který je jakoby důvodem jejich směsi. Nelze ho najít v chování, ale v uspořádání. Někteří autoři akcentují autonomní vývoje zakódované v centrech (vrozenost); jiní osvojené řetězce regulované periferijními vjemy (učení). Ale již Raymond Ruyer ukázal, že zvíře je spíše kořisti „hudebních rytmiů“, „rytmických a melodických témat“, které nelze vysvětlit ani kódováním nahraného fonografického disku, ani pohyby provedení, které je realizují a přizpůsobují okolnostem.<sup>2</sup> Právě naopak: rytmická nebo melodická témata předcházejí svému provedení a nahrávání. Nejdříve je tu konzistence ritornelu, drobného nářevu, buď ve formě mnemonické melodie, která nepotřebuje být lokálně zapísaná v nějakém centru, nebo ve formě vágního motivu, který nepotřebuje být už pulsován nebo stimulován. Z poetické nebo hudební představy, jako je představa Rodného – v lied nebo u Hölderlina či Thomase Hardyho –, bychom se možná poučili víc než z poněkud vybledlých a mlhavých kategorií vrozeného a osvojeného. Neboť jakmile je tu teritoriální uspořádání, lze říct, že vrozené nabývá velmi specifické formy, protože je neoddelitelné od pohybu dekodování a pohybuje se na hranici kódu, narozdíl od vrozeného ve vnitřním prostředí; a osvojení také získává velmi specifickou formu, neboť je teritorializováno, to znamená

<sup>1</sup>William Thorpe, *Learning and Instinct in Animals*, s. 426. Písně v tomto smyslu kladou úplně jiný problém než kritky, které jsou často málo diferenciovány a jsou podobné u vícera druhů.

<sup>2</sup>Raymond Ruyer, *La genèse des formes vivantes*, Flammarion, Paris 1958, kap. VII.

<sup>1</sup>Alan John Marshall, *Bower birds*, The Clarendon Press, Oxford 1954.

regulováno výrazovými látkami, spíše než stimuly z vnějšího prostředí. Rodné je právě vrozené, ale dekodované vrozené, což je právě osvojené, ale teritorializované osvojené. Rodné je nová figura, jakou vrozené a osvojené získávají v teritoriálním uspořádání. Odtud vlastní počitek Rodného, jak ho slyšíme vlied, být vždy ztracen či znovu nalezen nebo tihnout k neznámé zemi. V Rodném má vrozené tendenci k posunu: jak říká Rayer, je vždy nějak více před, za aktem; spíše než aktu či chování se týká samotných výrazových látek, vnímání, které je rozlišuje a vybírá, gesta, které je ustavuje nebo samo konstituuje (proto existují „kritická období“, kdy zviře hodnotí objekt nebo situaci, „napouští se“ výrazovou látkou, než je schopno provádět odpovídající chování. To ovšem neznamená, že by bylo chování vydáno napospas učení: protože je tímto posunem predeterminováno a ve své vlastní teritorializaci nachází pravidla uspořádání. Rodné tudíž spočívá v dekodování vrozenosti a v teritorializaci učení, jedno na druhém a jedno s druhým. Rodné má konzistenci, kterou nelze vysvětlit směsí vrozeného a osvojeného, protože naopak svědčí o těchto směsích v jádru teritoriálního uspořádání a inter-uspořádáníh. Zkrátka, je to pojem chování, který se ukazuje jako nedostatečný, příliš lineární ve vztahu k pojmu uspořádání. Rodné jde od toho, co se děje v intra-uspořádání, až k centru, které se promítá vně, prochází inter-uspořádáními a sahá až k hranám Kosmu.

Teritoriální uspořádání je neoddelitelné od linií nebo koeficientů de-teritorializace, přechodů a střídání směrem k jiným uspořádáním. Často se studoval vliv umělých podmínek na zpěv ptáků; ale výsledky se liší jednak podle druhů, jednak podle rodu a okamžiku zkoumání. Mnoho ptáků je přístupných zpěvu jiných ptáků, jemuž jsou vystaveni během kritického období, a poté tyto cizí zpěvy reprodukuji. Nicméně se zdá, že pěnkava je mnohem oddanější vlastním výrazovým látkám, a dokonce i když je vystavena syntetickým zvukům, zachovává si vrozený smysl pro vlastní tonalitu. Všechno také závisí na okamžiku, kdy ptáky izolujeme, je-li to po kritickém období nebo před ním; neboť v prvním případě si vytvářejí pěnkavy téměř normální zpěv, zatímco ve druhém si subjeckt izolované skupiny, které mohou slyšet jen sebe navzájem, vytvářejí zpěv abnormální, nespécifický, a přesto společný dané skupině (viz Thorpe). Každopádně je třeba brát v potaz účinky deterritorializace, de-natalizace u určitého druhu a v určitém okamžiku. Kdykoli je teritoriální uspořádání zachváčeno pohybem, který je deterritorializuje (za takřkajíc přirozených

podmínek, nebo naopak za uměle vytvořených podmínek), říkáme, že se spouští stroji. To je vlastně onen rozdíl, který bychom chtěli učinit mezi *strojem a uspořádáním*: stroji je jako skupina ostří vpravujících se do uspořádání na cestě k deterritorializaci, aby načrtly jeho variace a mutace. Neboť neexistují mechanické účinky; účinky jsou vždycky strojové, to znamená závislé na stroji ovládajícím uspořádání a osvozeném od deterritorializace. To, čemu říkáme *strojové výpovědi*, jsou účinky stroje, definující konzistenci, kam vstupují výrazové látky. Takové účinky mohou být velmi různé, ale nikdy nejsou symbolické nebo imaginární, vždycky mají reálnou hodnotu přechodu a střídání.

Obecně platí, že se stroji zapojují do druhového teritoriálního uspořádání a otevírá ho vůči jiným uspořádáním, nutí ho projít inter-uspořádáními stejného druhu: například teritoriální uspořádání jednoho druhu ptáků se otevírá inter-uspořádáním dvoření nebo stádnosti, směrem k partnerovi nebo „socius“. Ale stroji může zrovna tak otevřít teritoriální uspořádání jednoho druhu uspořádáním mezidruhovým, jako v případě ptáků, kteří přejímají cizí písně, a zvláště pak v případě parazitismu.<sup>1</sup> Nebo může stroji přetvořit veškeré uspořádání a produkovat otevření se směrem do Kosmu. Nebo naopak místo otevření deterritorializovaného uspořádání něčemu jinému může produkovat účinek zavření se, jako by se celek propadl a proměnil se v jistý druh černé díry: to se děje v podmínkách předčasně a nečekaně deterritorializace a když jsou druhové, mezidruhové a kosmické cesty zahrazeny; stroji pak produkuje „individuální“ skupiny nové účinky, točící se v kruhu, jako v případě předčasně izolovaných pěnkav, jejichž zchudlý, zjednodušený zpěv už nevyjadřuje nic než ozvěnu černé díry, v níž jsou uvězněny. Je tu třeba znovu zmínit funkci „černé díry“, neboť nám může pomoci lépe pochopit fenomény útulmu, a naopak zpřetřhat příliš striktní dualismus tlumič–spouštěč. Černé díry jsou vlastně součástí uspořádání stejně jako linie deterritorializace: už předtím jsme viděli, že inter-uspořádání může obsahovat linie ochuzení a fixace, vedoucí k černé díře, i když mohou být také vystřídaný bohatší či pozitivní linií deterritorializace (viz komponent „stěblo“ u pěnkav australských padajících do černé díry vystřídaný komponentem „ritorne-

<sup>1</sup> Zvláště u vdovek (*Viduae*), parazitujících ptáků, kteří mají teritoriální písně typickou pro svůj druh a písně dvoření, již se učí od svého adoptivního hostitele: viz J. Nicolai, *Der Brutparasitismus der Viduae als ethologisches Problem*, Zeitschrift für Tierpsychologie, 21, 1964, s. 129–204.

lu“).<sup>1</sup> Tak je černá díra účinkem stroje v uspořádáních, který je ve složitějším vztahu k ostatním účinkům. Může se stát, že je pro spuštění inovací/inovativních procesů nutné spadnout do černé díry působící katalstrofu; stáze útlumu jsou spojeny se spuštěním chování–křizovatek. Na druhé straně, když spolu černé díry rezonují, nebo se útlumy slučují a odražejí se navzájem, jsme svědky uzavření se uspořádání, jakoby deterritorializovaného v prázdnotě namísto otevření se konzistenci: jako je tomu u izolované skupiny mladých pěnkav. *Stroje jsou vždycky zvláštní křiče, které otvírají nebo zavírají uspořádání, territorium.* Navíc nestačí přimět stroj zasáhnout v daném teritoriálním uspořádání; stroj zasahuje už s objevem se výrazových látek, to znamená v konstutaci tohoto uspořádání a ve vektorech deterritorializace, které ho okamžitě zpracovávají.

Konzistence výrazových látek tudíž částečně odkazuje k jejich schopnosti formovat rytmická a melodická témata a částečně k moci Rodného. A konečně je tu jeden jiný aspekt, kterým je jejich velmi zvláštní vztah k molekulárnímu (stroj nás vede právě touto cestou). Samotná slova „výrazové látky“ implikují, že výraz má k látce původní vztah. S tím, jak postupně získávají konzistenci, vytvářejí výrazové látky sémiotiku: ale *sémiotické* komponenty jsou neoddelitelné od *materiálních* komponentů, a zvláště se uplatňují na molekulárních rovinách. Celá otázka spočívá v tom, zda zde vztah molární–molekulární neziskává novou podobu. Obecně bylo možné rozlišit kombinace „molární–molekulární“, které se hodně mění podle sledovaného směru. Za prvé: individuální fenomény atomu mohou vstoupovat do statistických či probablistických akumulací, jež mají tendenci vymazat jejich individualitu již v molekule a poté v molárním seskupení; ale mohou se také zkomplikovat v interakcích a zachovat si svou individualitu uvnitř molekuly, pak makromolekuly atd., vytvářejíce přímé komunikace mezi individuali různých řádů.<sup>2</sup> Za druhé: je jasné, že

<sup>1</sup>Způsob, jakým tvoří černá díra součást uspořádání, se objevuje v četných případech útlumu nebo extatické fascinace, a to zvláště v případě páva: „Samec roztlahuje ocas (...) poté je naklaní dopředu a s nataženým krkem ukazuje zobákem k zemi. Samička přiběhne a klobe hledající na zemi přesné místo ohníska, k němuž směřuje konkvání tvar roztaženého peří. Samec určitým způsobem vystavuje roztaženým ocasem imaginární potravu.“ (Irenäus Eibl-Eibesfeldt, s. 109) Ale ohnísko páva není imaginární, stejně jako stěblo pěnkavy není pozstatkem ani symbolem: je to konvertor uspořádání, přechod k uspořádání dvoření, zde provedený černou dírou.

<sup>2</sup>Raymond Ruyer, *La genèse des formes vivantes*, s. 54n.

rozdíl není mezi individuálním a statistickým; vlastně se vždy jedná o populace, statistika se týká individuálních fenoménů a antistatistická individualita funguje jen u molekulárních populací; rozdíl je mezi dvěma podobami skupiny, jako v Alembertově rovníci, kde jedna skupina tenduje ke stavům čím dál pravděpodobnějším, homogenním a vyváženým (divergentní vlna a retardovaný potenciál), ale jiná skupina k méně pravděpodobným stavům koncentrace (konvergentní vlna a anticipovaný potenciál).<sup>1</sup> Za třetí: vnitřní intramolekulární síly, které dávají uskupení jeho molární formu, mohou být dvojího typu, buď jde o vztahy lokalizovatelné, lineární, mechanické, stromové, kovalentní, podléhající chemickým podmínkám akce a reakce, řetězovým reakcím, nebo jde o vazby nelokalizovatelné, nelineární, strojové a nemechanické, nekovalentní, nepřímé, operující prostřednictvím stereospecifického rozlišení nebo *diskriminace* spíše než řetězové.<sup>2</sup>

Je více způsobů, jak formulovat stejný rozdíl, ale tento rozdíl se zdá být mnohem větší než ten, který hledáme: týká se vlastně látky a života, nebo dokonce, protože je tu jen jedna látka, dvou stavů, dvou tendencí atomické látky (například existují vazby, jež znehýbní jeden vázaný atom ve vztahu k druhému, a jiné vazby, jež dovolují volnou rotaci). Formulujeme-li onu diferenci co nejobecněji, řekneme, že se ustavuje mezi stratifikovanými systémy, systémy stratifikace na jedné straně, a konzistentními, auto-konzistentními uskupeními na straně druhé. Ale právě konzistence, daleka toho, aby se omezovala na složitě životní formy, se už plně týká atomu a nejelementárnějších částic. Kódovaný systém stratifikace existuje pokaždé, když tu existují horizontálně lineární kauzality mezi prvky; a vertikálně hierarchie řádu mezi seskupeními; a aby vše drželo v hloubi pohromadě sled rámcujících forem, z nichž každá formuje jednu substanci, a naopak slouží jako substance pro jinou. Tyto kauzality, tyto hierarchie, tato rámování konstituují jak stratum, tak přechod od jednoho strata k jinému a stratifikované kombinace molekulárního a molárního. Budeme mluvit naopak o uskupeních konzistence, kdy se nacházíme před syntézami velmi heterogenních komponentů, zkratky řádu, nebo dokonce převrácenými kauzality, zájětími mezi látkami a silami jiné povahy místo řízeného sledu forem–substancí: jako by *strojový kmen, destratifika-*

<sup>1</sup>Francois Meyer, *Problématique de l'évolution*, P.U.F., Paris 1954.

<sup>2</sup>Jacques Monod, *Le hasard et la nécessité*.



jší *transverzality* procházela napříč elementy, řády, formami a substance-mi, molárními a molekulárními, osvobozující látku a zmocňující se sil.

Zeptáme-li se, kde je v tomto rozlišení „místo pro život“, zajisté uvidíme, že přináší získání konzistence, to znamená nad-hodnotu (nad-hodnotu *destratifikace*). Například obsahuje větší počet auto-konzistentních uskupení, procesu konsolidace, a dává jim molární dosah. Je již destratifikující, protože jeho kód není distribuován po celém stratu, ale zabírá eminentně specializovanou genetickou linii. Ale tato otázka je téměř rozporná, protože ptát se, kde je místo pro život, znamená brát ho znovu jako zvláštní stratum, které má řád a dostává řádu, má své formy a své substance. A je pravda, že je obojím najednou: zvláště složitým systémem stratifikace a uskupením konzistence rozvracejícím řády, formy a substance. Tak jsme viděli, jak živé provádí transkodování prostředí, které lze považovat stejně za stratum konstituující jako převracující kauzality a provádějící transverzaly destratifikace. Stejná otázka může být zřejmě položena, když se život nespokojuje s míchaním prostředí, ale uspořádává teritoria. Teritoriální uspořádání obsahuje *dekódování* a samo je neoddelitelné od *deteritorializace*, jež ho ovlivňuje (dva nové typy nad-hodnoty). Chápeme tudíž, že „etologie“ je velmi privilegovanou molární doménou pro demonstraci toho, jak nejirůznější komponenty – biochemické, behaviorální, smyslové, dědičné, osvojené, improvizované, sociální atd. – mohou krystalizovat do uspořádání, která nerespektují ani rozlišení mezi řády, ani hierarchie forem. To, co drží všechny komponenty pohromadě, jsou *transverzaly*, a sama transverzala je pouhým komponentem, který na sebe bere specializovaný vektor deteritorializace. Ve skutečnosti uspořádání drží aktuálně či potenciálně pohromadě vlastně nikoli hrou rámu-jících forem nebo lineárních kauzalit, ale svým neideteritorializovanějším komponentem, špičkou deteritorializace: například ritornel je deteritorializovanější než stěblo, ale to mu nezabraňuje v tom, být „determinován“, to znamená svázán s biochemickými a molekulárními komponenty. Uspořádání drží pohromadě svým neideteritorializovanějším komponentem, ale to neznamená nedeterminovaným (ritornel může být úzce svázán se samčími hormony).<sup>1</sup> Takový komponent vstupující do

<sup>1</sup> Samičky ptáček, které normálně nezplivují, se dávají do zpěvu, když jsou jim dodány samčí pohlaňní hormony; a „reprodukcují píseň druhu, jímž byly ovlivněny“ (Trenius Eibl-Eibesfeldt, s. 241).

uspořádání může být velmi determinovaný, dokonce mechanizovaný, ale stejně vnese do toho, co tvoří, „hru“, podporuje vstup nových dimenzí prostředí, spouští procesy rozlišitelnosti, specializace, kontrakce, akcelerace, otevírající nové možnosti, otevírající teritoriální uspořádání inter-uspořádáním. Vraťme se ke Scenopöietovi: jeho akt, jeden z jeho aktů, spočívá v rozeznání a učinění rozeznatelnými dvou stran listu. Tento akt souvisí s determinismem ozubeného zobáku. To, co vlastně definuje uspořádání, jsou zároveň *výrazové látky*, které získávají konzistenci nezávisle na vztahu forma–substance; převrácené kauzality nebo „pokročilé“ determinismy, dekodované vrozenosti, svázané s *akty rozlišení* nebo výběru, spíše než s řetězovými reakcemi; *molekulární kombinace* postupující prostřednictvím nekovalentních vazeb, a nikoli prostřednictvím lineárních vztahů; zkratka nový „chod“ produkovaný přesahem *sémiotického a materiálního*. V tomto smyslu můžeme postavit konzistenci uspořádání do protikladu k tomu, co je ještě stratifikační prostředí. Ale je třeba zopakovat, že tento protiklad je jen relativní, zcela relativní. Prostředí oscilují mezi stavem strata a pohybem destratifikace, uspořádání stejně tak oscilují mezi teritoriálním uzavřením, které má tendenci je restratifikovat, a deteritorializující otevřeností, jež je naopak spojuje s Kosmem. Tudíž není překvapující, že difference, již jsme hledali, leží spíše než mezi uspořádáními a něčím jiným mezi dvěma hranicemi veškerého možného uspořádání, to jest mezi systémem strat a rovinou konzistence. A nesmíme zapomínat, že je to na rovině konzistence, kde strata tuhnou a organizují se, a ve stratech, kde rovina konzistence funguje a konstruuje se, obojí část po části, tah po tahu, činnost po činnosti.

Od stratifikovaných prostředí jsme přešli k teritorializovaným uspořádáním: a zároveň od sil chaosu, tak jak jsou rozdělovány, kódovány, transkodovány prostředními, až k silám země, tak jak jsou sdruženy v uspořádáních. Pak jsme postoupili od teritoriálních uspořádání k inter-uspořádáním, k otevřením uspořádání podle linií deteritorializace; a zároveň od sdružených sil země k silám deteritorializovaného či spíše deteritorializujícího Kosmu. Jak prezentuje tento poslední pohyb, který už není pozemským „chodem“, ale kosmickým „únikem“, Paul Klee? A proč používá tak ohromné slovo jako Kosmos, když mluvíme o činnosti, která musí být přesná? Klee říká, že se člověk „snaží prudkými pohyby odpoutat od země“, že se „nad ni pozvedá pod diktařem sil vzletu, jež triumfují

nad silami tíže". Dodává, že umělec začíná rozhlážením se kolem sebe, do všech prostředí, ale dělá to, aby uchopil stopu tvorby ve vytvořeném, *natura naturans* v *natura naturata*; a pak když se usadí „v rámci hranic země“, zajímá se o mikroskop, krystaly, molekuly, atomy a částice, nikoli pro podobnost s vědou, ale pro pohyb, nic než imanentní pohyb; umělec si říká, že tento svět měl různé aspekty a bude mít ještě další a že jiné už jsou na jiných planetách; a nakonec se otevírá Kosmu, aby zachytil v „dlíe“ jeho síly (bez toho by otevření se Kosmu bylo jen sněním neschopných rozšířit hranice země), a pro takové dílo je třeba velmi jednoduchých, velmi čistých, téměř infantilních prostředků, ale také je třeba síly *natura*, a to ještě chybí, „chybí nám tato poslední síla, hledáme podporu národa, začali jsme v Bauhausu, už nemůžeme dělat víc...“<sup>1</sup>

Mluvíme-li o klasicismu, rozumíme tím vztah forma-látka, či spíše forma-substance, přičemž substance je právě formovanou látkou. Následnost oddělených forem, centralizovaných, hierarchizovaných ve vztahu jedněch k druhým, organizuje látku, přičemž se každá ujímá více či méně důležité části. Každá forma je jako kód prostředí, a přechod od jedné formy k jiné je opravdovým transkódováním. Dokonce i roční období jsou prostředím. Prohlají tu dvě koexistující činnosti, jedna, prostřednictvím níž se forma diferencuje podle binárních rozdílů, druhá, kterou vstupují formované části látky, prostředí nebo roční období do řádu následnosti, a ten může být v obou směrech stejný. Ale pod tímto činnostmi riskuje klasičtý umělec extrémní a nebezpečně dobrodružství. Rozvrhne prostředí, odděluje je, harmonizuje, reguluje jejich směš, přechází od jednoho k druhému. Čemu tak čelí, je chaos, síly chaosu, síly hrubé nezkracené látky, kterým je třeba vnutit Formy, aby byly vytvořeny substance, Kódy, prostředí. Ohromná čílost. Právě v tomto smyslu nebylo nikdy možné vést jasnou hranici mezi barokním a klasičtým.<sup>2</sup> Celé baroko bu- ráci pod klasicismem; úkol klasičtého umělce je Božím úkolem, organizovat chaos, a jeho jediným výkřikem je Tvorba! Tvorba! Strom Stvoření! Prastará divěná píšťala organizuje chaos, ale chaos vládne jako Královna noci. Klasičtý umělec postupuje Jedna-Dvě: diferenciací jedna-dvě dě- lící se formy (žena-muž, rytmy mužské a ženské, hlasy, skupiny nástrojů,

<sup>1</sup>Šov. Paul Klee, „O moderním umění“, s. 83.

<sup>2</sup>Viz *Renaissance, maniérisme, baroque, Actes du Xle stage international de Tours*, Vrin, Paris 1972, I. část, o „periodizacích“.

veškeré binarity *Ars Nova*); distinkce jedna-dvě částí, tak jak si odpovídají (kouzelná flétna a magický zvoněk). Malý nápěv, plačí ritornel je binární jednotou tvorby, diferencující jednotou čistého začátku: „Nejprve zanají- kal osamělý klavír jako pláček opuštěný svou družkou; housle ho uslyšely a odpovíděly mu jako ze sousedního stromu. Bylo to jako na počátku světa, jako by byli dosud jen oni dva na té zemi *nebo spíš* na tomto světě, uzavřeném všemu ostatnímu, zbudovaném logikou stvořitele, kde nebudou nikdy než oni dva: tato sonáta.“<sup>1</sup>

Pokoušíme-li se stejně souhrnně definovat romantismus, dobře vídíme, že se všechno mění. Ozývá se nový výkřik: Země, territorium a Země! S romantismem umělec opouští ambice univerzality práva a svůj statut tvůrce: teritorializuje se, vstupuje do teritoriálního uspořádání. Roční období jsou nyní teritorializována. A země nepochybně není totéž, co teritorium. Země, to je omezen bod intenzity v největší hloubce teritoria, nebo projektovaný mimo ně jako ohnisko, v němž se sdružují všechny síly v těsném sepětí. Země už není jednou silou mezi jinými, ani formovanou substancí nebo kódovaným prostředím se svým pořadím a svým dílem. Země se stala těsným sepětím všech sil, sil země stejně jako sil jiných substancí, takže umělec se už nekonfrontuje s chaosem, ale s peklím a podzemím, bezdehem. Už neriskuje rozplynutí se v prostředích, ale ponoření se příliš hluboko do Země, Empedoklés. Už se neidentifikuje s Tvorbou, ale se základem a zakládáním, zakládání se stalo tvůrčím. Už není Bohem, ale Hrdinou, jenž vyzývá Boha na souboj: zakládejme, zakládejme a už netvoříme. Faust, zvláště druhý Faust je veden touto tendencí. Kriticismus, protestantismus země nahrazuje dogmatismus, katolicismus prostředí (Kód). A je jisté, že Země jako bod intenzity v hloubi či v projekci, jako *ratio essentiali*, je vždy odlišná od teritoria; a territorium jako podmiňka „vězení“, *ratio cognoscendi*, se vždy liší od Země. Territorium je německé, ale Země je řecká. A právě tento rozdíl tvoří statut romantického umělce, který už nečelí zejícímu chaosu, ale přitazlivosti Základu. Malý nápěv, plačí ritornel se změnil: už není počátkem světa, ale rýsuje na zemi teritoriální uspořádání. Najednou se už neskládá ze dvou konsonantních částí, které se hledají a odpovídají si, nýbrž obrací se k hlubšímu zpěvu, který ho zakládá, ale také na něj naráží, zmouchuje se ho a činí ho disonantním. Ritornel je nerozlučně tvořen teritoriální písní a písní země, která se

<sup>1</sup>Marcel Proust, *Hledání ztraceného času I, Svět Swannových*, Odeon, Praha 1979, s. 322.

zvedá, aby ji pokryla. Tak se objevují na konci *Pisně o Zemi* dva koexistující motivy, jedna melodie evokující ptáčí uspořádání, druhá rytmická, evokující hluboký, věčný dech země. Mahler říká, že zpěv ptáka, barva květin, vůně lesů nestačí k vytvoření Přírody, k tomu je třeba boha Dionysa nebo velkého Pana. Ur-ritornel země zachycuje všechny teritoriální či jiné ritornely a všechny ritornely prostředí. Ve *Vojáckovi* jsou ukolebavkový ritornel, vojenský ritornel, pijácký ritornel, lovecký ritornel, dětský ritornel na konci obdivuhodnými uspořádáními, unášenými mocným strojem země a jeho ostrými: hlas Vojčka, jímž se země rozezívá, smrtelný výkřik Marie nesoucí se nad rybníkem, dvojité *béčko*, když země zařvala... Tento rozdíl, toto dekodování způsobuje, že romantický umělec prožívá teritorium, ale prožívá ho nutně jako ztracené a sám se cítí být exultantem, cestovatelem, deterritorializovaným, *odmitaným v prostředí* jako bludný Holandán nebo král Waldemar (zatímco klasický umělec obýval prostředí). Ale zároveň je to pořád ještě Země, co řídí tento pohyb, a přitazlivost Země způsobuje vypuzování z teritoria. Rozcestník už ukazuje pouze cestu, z níž není návratu. Taková je ambigua Rodného, jak se objevuje v lied, ale také v symfonii a opeře: lied je zároveň teritoriem, ztraceným teritoriem, vektorovou zemí. Intermezzo získávalo stále větší důležitost, protože využívalo všech rozdílů mezi zemí a teritoriem, vkládalo se do nich a svým způsobem je vyplňovalo, „mezi dvěma hodinami“, „polednem–půlnocí“. Z tohoto úhlu pohledu lze říct, že základní nové postupy romantismu spočívaly v následujícím: už v něm nebyly substanciální části odpovídající formám, prostředí odpovídající kódům, látka ve stavu chaosu, řízená formami a kódy. Části byly spíše jako uspořádání, tvořily se a zanikaly na povrchu. Forma se stala *velkou formou v neustálém vývoji*, soustředěním sil země svazujícím dohromady všechny části. Látka už nebyla chaosem, který je třeba si podrobit a organizovat, ale *látkou v pohybu a neustále změně*. Univerzální se stalo vztahem, změnou. Neustálou změnou látky a neustálým vývojem formy. Uspořádáními tak látka a forma vstoupily do nového vztahu: látka přestala být látkou obsahovou a stala se látkou výrazovou, forma již nebyla kódem přemáhajícím síly chaosu a sama se stala silou, soustředěním sil země. Byl tu nový vztah k nebezpečí, k šlstenství, k hranicím: romantismus nešel dál než barokní klasicismus, ale šel jinam, s jinými danostmi a jinými vektory.

To, co chybí romantismu nejvíc, je národ. Teritorium straší osamělý hlas, s nímž hlas země spíše rezonuje a odráží ho, než aby mu odpoví-

dal. A i když tu je národ, je zprostředkován zemí, vyrůstá z lůna země a je hotov se tam vrátit: je to podzemní národ spíše než pozemský. Hrdina je hrdinou země, je mytický, není hrdinou národa, není historický. Německo, německý romantismus je geniální v prožívání rodného teritoria nikoli jako opuštěného, ale jako „osamělého“, bez ohledu na hustotu obyvatelstva; nebot toto obyvatelstvo je pouze emanací země a má hodnotu jednoho Osamělého. Teritorium se neotevírá národu, pootevírá se Příteli, Milované, ale Milovaná je už mrtva a Přítel nejistý a zneklidňující.<sup>1</sup> V teritoriu se všechno odehrává stejně jako v lied mezi Jedním–Osamělým duše a Jedním–Veškerým země. Proto na sebe romantismus bere jiný vzhled, a dokonce požaduje jiné jméno, jinou nálepku v latinských a slovanských zemích, kde se naopak všechno odehrává skrze téma národa a síly národa. Tentokrát je země zprostředkována národem a existuje jen skrze něj. Tentokrát může být země „opuštěná“, může to být suchá step nebo rozdělená, zpusťosená země, nikdy není osamělá, ale plná obyvatelstva, které kočuje, rozděluje se a znovu shlukuje, dožaduje se či lamentuje, nepadá nebo trpí. Tentokrát je hrdinou hrdina národa, a nikoli země; je ve vztahu k *Jednomu–Davni*, a nikoli k *Jednomu–Veškerému*. Jistě neřekneme, že je na jedné či na druhé straně více nebo méně nacionalismu, nebot ve figurách romantismu je nacionalismus všude, někdy jako hybná síla, jindy jako černá díra (a fašismus používal mnohem méně Verdiho než nacismus Wágenera). Problém je opravdu hudební, technický hudební, a o to víc politický. Romantický hrdina, romantický hlas hrdiny jedná jako subjekt, jako individuum účinné subjektem, mající „city“; ale tento subjektivní vokální element se odráží v instrumentálním a orchestrálním celku, jenž naopak mobilizuje nesubjektivní „afekty“ a který v romantismu nabývá na důležitosti. Nedá se tedy věřit tomu, že vokální element a orchestrálně-instrumentální element jsou jednoduše ve vnějším vztahu:

<sup>1</sup> Viz nejasná role přítele na konci *Das Lied von der Erde*. Nebo v Schumannově písni *Zwielicht* (in: Op. 39, viz Joseph von Eichendorff, *Věčný pouťník stesk*, Mladá fronta, Praha 1966, s. 9), v Eichendorffově básni:

*Přítele máš v světa šruž  
Nedávěruj mu v té chvíli:  
Do očí se tváří mlýj  
boj však snová v zrádném mrtvu.*

(O problému jednoho Osamělého nebo „osamělého Bytí“ v německém romantismu viz Friedrich Hölderlin, „Le cours et la destination de l'homme en général“, in: *Poésie*, 4, 1977).

orchestrace ukládá hlasu takovou a takovou roli a stejně tak hlas zahrnuje určitý způsob orchestrace. Orchestrace-instrumentace spojuje nebo rozděljuje, sdružuje nebo rozptyluje sonorní síly; ale mění se a role hlasu se mění také, podle toho, jestli jsou tyto síly silami Země nebo Národa, Jednoho-Veškerého nebo Jednoho-Davu. V jednom případě se jedná o to, zapůsobit na *seskupení síl*, tvořících právě tyto afekty; ve druhém případě jsou to *individuace skupiny*, jež konstituují afekt a jsou předmětem orchestrace. Seskupení síly jsou plně diverzifikovaná, ale jsou taková jakožto *vztahy vlastní Universálnímu*; zatímco u individuací skupiny je třeba použít jiného slova, *Dividuálního*, k označení onoho jiného typu hudebních vztahů a intra- či inter- skupinových přechodů. Subjektivní či sentimentální element hlasu má různou roli a pozici podle toho, zdali vnitřně čelí seskupením síly neucíněným subjektem, nebo individualizacím skupiny neucíněným subjektem, vztahům universálnímu nebo vztahům „dividuálnímu“. Debussy dobře formuloval problém Jednoho-Davu, když vytrýkal Wagnerovi, že neumí „udělat“ dav nebo lid: dav musí být plně individualuován, ale individualizací skupiny, které se neredukuje na individualitu subjektu, jež ji tvoří.<sup>1</sup> Lid se musí individualizovat nikoli podle osob, ale podle afektů, které simultánně a postupně zažívá. Kazíme tudíž jak koncept jednoho-Davu, tak Dividuálního, redukuje-li lid na juxtapozici a když ho redukuje na moc universálního. Zkrátka tu jsou dvě velmi rozdílné koncepcce orchestrace a vztahu hlas-instrument, podle toho, obrácíme-li se k silám Země, nebo k silám Lidu, abychom je ozvučili. Nejjednodušším příkladem této difference je bezesporu Wagner-Verdi, přičemž Verdi přikládá větší důležitost vztahům hlasu k instrumentaci a orchestraci. Dokonce ještě dnes vytvářejí Stockhausen a Berio novou verzi této difference, ačkoli čelí hudebnímu problému odlišnému od romantismu (u Berria jde o hledání mnohonásobného kritiku, kritiku populace, v dividuálním Jednoho-Davu, a nikoli o kritik země v universálním Jednoho-Veškerého).

<sup>1</sup> Lid v Musorgského *Borisovi* netvoří opravdový dav; jednou je to jedna skupina, která zpívá, jednou druhá, a pak třetí, každá když na ni přijde řada, a nečastěji jednotlivě. Pokud se týká lidu v *Mistrech pěvcích*, není to dav, ale armáda, po německu mocně organizovaná a kráčející v řadách. Já bych chtěl něco rozptýlenějšího, rozdělenějšího, uvolněnějšího, nedotknutelnějšího, něco zdanlivě anorganického, a přesto v základu uspořádaného“ (citováno Jeanem Barraqueem, *Debussy*, Seuil, Paris 1977, s. 159). Tento problém – jak udělat dav – se jasně ukazuje v jiných uměních, malířství, filmu... Vztahuje se především k Eizenštejnovým filmům, které se vyvíjejí tímto velmi zvláštním typem individualizací skupiny.

Idea světové Opery či kosmické hudby a role hlasu se obzvláště mění podle těchto dvou pólů orchestrace.<sup>1</sup> Abychom se nespokojili s jednoduchým protikladem Wagner-Verdi, bylo by třeba ukázat, jak uměl Bertioz geniálně přecházet od jednoho pólu ke druhému, sonorni Příroda, nebo sonorni Lid. Jak uměla taková hudba jako u Musorgského udělat dav (navzdory tomu, co o tom říká Debussy). Jak se uměla hudba jako ta Bartókova opřít o lidové písně nebo písně lidu a udělat z lidu samotného lid sonorní, instrumentální a orchestrální, což si vynucuje novou dividuální stupnici, nový ohromný chromatismus.<sup>2</sup> Soubor newagneriánských cest...

Existuje-li moderní doba, je to samozřejmě doba kosmická. Paul Klee se prohlásil za anti-faustovského, „nemilují zvířata a všechna ostatní stvoření s pozemskou srdečností, pozemské věci mě zajímají méně než věci kosmické“. Uspořádání už nečelí silám chaosu, už se neprohluje silami země nebo silami národa, ale otevírá se silám Kosmu. To všechno se zdá být extrémně obecné a jakoby hegelianské, svědčící o absolutním Duchu. A přesto je to, měla by být, otázka techniky, něčeho než techniky. Zásadní vztah už není mezi látkami a formami (nebo substancemi a atributy); ale nespočívá ani v neustalém vývoji formy a variaci látky. Prezentuje se tu jako přímý vztah *materiál-síly*. Materiál je molekularizovaná látka, která musí zachytit síly, jež již mohou být pouze silami Kosmu. Už tu není látka, která by nacházela ve formě svůj odpovídající princip inteligibility. Nyní jde o vytvoření materiálu, který má zachytit síly jiného řádu: vizuální materiál musí zachytit neviditelné síly. *Učinní viditelnyj*, říkal Klee, nikoli vyjádřit nebo reprodukovat viditelné. Z této perspektivy sleduje filosofie stejný pohyb jako jiné aktivity; zatímco romantická filosofie ještě evokovala formální syntetickou identitu zajišťující neustálou inteligibilitu látky (*syntéza a priori*), moderní filosofie má tendenci vytvářet materiál myšlení k zachycení samotných nemyšlitelných sil. Je to filosofie Kosmu, po způsobu Nietzscheho. Molekulární materiál je dokonce tak determinantně zván, že se už nedá mluvit o látkách výrazu jako u romantické teritoriality. *Látky výrazu uvolňují místo materiálu zachycení*. Zachycované síly už nejsou silami země, které ještě konstituují velkou výrazovou Formu, nyní

<sup>1</sup> O vztazích kritiku, hlasu, hudebního nástroje a hudby jako „divadla“, viz Bertiova prohlášení uvádějící jeho návrhky. – Vzpomeneme si na eminentně hudební nietszcheánské téma, *jednoho mnohonásobného kritiku všech vyšších lidí na konci Zarathustry*.

<sup>2</sup> O Bartókově chromatismu viz studie Gisèle Brelet v *Histoire de la musique* II, „Piétiade“, Gallimard, Paris 1977, s. 1036–1072.

to jsou síly energetického, neformálního a nemateriálního Kosmu. Malir Millet řekl, že v malířství například není důležité, co venkovan nese, jestli posvátný předmět, nebo pytel brambor, ale přesná váha toho, co nese. To je postromantický obrat: hlavní věc už nejsou formy a látky, ani témata, ale síly, hustoty, intenzity. Sama země se převrací a směřuje k tomu, mít hodnotu čistého materiálu pro sílu gravitace či váhu. Možná až u Cézanna skály existují už pouze silami vrásnění, jež zachycují, krajiny magnetickými a termickými silami, jablka silami klíčení: nevizuálními silami, které byly přesto účinně viditelnými. Zároveň se síly nutně stávají kosmickými a materiál molekulárním: ohromná síla operuje v nepatrném prostoru. Problémem už není začátek, ani základ–příčina. Ide o problém konsistence či konsolidace: jak materiál konsolidovat, učinit konzistentním, aby mohl zachycovat ony nezvukové, neviditelné, nemyšlitelné síly? Dokonce i ritornel se stává zároveň molekulárním a kosmickým, Debussy... Hudba molekularizuje zvukovou látku, ale stává se tak schopnou zachytit nezvukové síly jako Trvání, Intenzitu.<sup>1</sup> *Učinit Trvání zvukovým*. Vzpomeňme si na Nietzscheho ideu věčného návratu jako staré známé písničky, jako ritornelu, který však zachycuje němé a nemyšlitelné síly Kosmu. Opouštíme tudíž uspořádání, abychom vstoupili do věku Stroje, ohromné mechanismy, roviny kosmizace sil k zachycení. Příkladem je Varèseho přístup na sklonku tohoto věku: hudební stroj konzistence, *stroj na zvuky* (nikoli na reprodukci zvuků), který molekularizuje a atomizuje, ionizuje sonorní látku a zachycuje energii Kosmu.<sup>2</sup> Musí-li mít tento stroj uspořádání, pak to bude syntetizátor. Spojováním modulů, elementů zdroje a zacházení, oscilatory, generatory a transformatory, upravováním mikro-interválů činí slyšitelným sám sonorní proces, produkci tohoto procesu, a staví nás do vztahu k ještě jiným elementům, které překračují sonorní látku.<sup>3</sup> Spojuje disparátní elementy v materiálu a transponuje parametry

jednoho vzorce do druhého. Syntetizátor svým prováděním konzistence zaujal místo základu v syntetickém soudu a priori: syntéza je syntézou molekulárního a kosmického, materiálu a síly, nikoli již formy a látky, *Grund*a teritoria. Filosofoe už není syntetickým soudem, ale je jako syntetizátor myšlení, má způsobit cestování myšlení, udělat ho mobilním, učinit z něj sílu Kosmu (stejně umožňujeme cestovat zvuku...).

Tato syntéza disparátních elementů není bez dvojnáčnosti. Možná je to stejná dvojnáčnost, jakou nacházíme v moderní valorizaci dětských kreseb, textů bláznů a koncertů hluků. Stává se, že to přeženeme, vkládáme do toho příliš moc, pracujeme se změtí čar a zvuků; ale pak namísto vytvoření kosmického stroje schopného „učinit zvukovým“ upadáme znovu do stroje reprodukce a končíme tak, že pouze reprodukuje čmáranici smazávající veškeré čáry, ruch stírající všechny zvuky. Máme v úmyslu otevřít hudbu veškerým událostem, veškerým vpádům, ale nakonec reprodukuje jen ruch bránící všem událostem. Máme jen zvukovou komoru na cestě k černé díře. Příliš bohatý materiál je materiál, který zůstává příliš „teritorializovaný“, co se týče zdrojů hluku, povahy objektů... (sem patří dokonce i Cageův preparovaný klavír). Činíme se skupení nejasným, místo abychom definovali nejasné skupení prostřednictvím operací konzistence či konsolidace, které se ho týkají. Protože podstatné je toto: *nejasné skupení, syntéza disparátních elementů je definována pouze stupněm konzistence, která právě umožňuje rozlišení disparátních elementů, jež toto skupení konstituují (rozlišitelnost)*.<sup>1</sup> Materiál musí

in: *Le Monde*, 21. července 1977. „Pracovat uvnitř velmi omezených materiálů a integrovat do nich universum prostřednictvím neustále transformace.“ Richard Pinhas vypracoval v tomto ohledu vynikající analýzu možnosti syntetizátorů ve vztahu k pop music: „Input, Output“, in: *Atem*, 10, 1977.

<sup>1</sup> Definice fuzzy množin s sebou přináší všemožné problémy, neboť se nelze odvolat ani na lokální určení: „Množina všelijakých předmětů jsoucích na tomto stole“ evidentně není fuzzy množinou. Proto matematické, již se o tuto otázku zajímají, mluví pouze o „fuzzy podmnožinách“, množina reference musí být normální (viz Arnold Kaufmann, *Introduction à la théorie des sous-ensembles flous*, Masson, Paris 1977; a Houyou Sinaceur, „Logique et mathématique du flou“, in: *Critique*, květen 1978). V uvažování o nejasnosti coby charakteru určitých množin jsme naopak vycházeli z funkcí, a nikoli lokální definice: množiny heterogenních prvků s teritorialní či spíše teritorializující funkcí. Ale to byla nominální definice, která nebrala v potaz „co se stalo“. Reálná definice se může objevit pouze na rovině procesu zasahujícího do fuzzy množiny; množina je nejasná, pokud jí její prvky náleží jen díky specifickým operacím konzistence či konsolidace, majícím zvláštní logiku.

<sup>1</sup> Jean Barraqué ve své knize o Debussyem analyzuje „dialog větru a moře“ nikoli již ve smyslu témat, ale sil: s. 153–154. Viz prohlášení Messiaena o vlastních dílech: „Zvuky už jsou jen hrubými zprostředkovateli určenými k tomu, učinit trvání vlninatelnými.“ (In: Antoine Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, s. 211.)

<sup>2</sup> Odle Vivier popisuje Varèseho postupy pro zacházení se zvukovou látkou: *Variésé*, Ed. du Seuil, Paris 1973; používání čistých zvuků fungujících jako prisma (s. 36), mechanismy projekce do roviny (s. 45, s. 50), neoktávové stupnice (s. 75), postup „ionizace“ (s. 98n.). Tema zvukových molekul, jejichž transformace jsou určeny silami nebo energiemi.

<sup>3</sup> Viz interview se Stockhausensem o roli syntetizátorů a skutečně „kosmické“ dimenze hudby

být dostatečně deterritorializován, aby byl molekularizován a otevřel se kosmickému, místo aby upadl do statistického shluku. Jenže tuto podmínku lze splnit, pouze je-li v neuniformním materiálu jistá jednoduhost: maximální vypočítaná střízlivost ve vztahu k disparátním elementům či parametrum. Právě střízlivost uspořádání umožňuje bohatost efektů Stroje. Často máme tendenci se reterritorializovat na dítěti, bláznovi, hluku. V tomto okamžiku *znejasňujeme*, místo abychom nechali spočívat nejasné seskupení nebo zachytili kosmické síly v deterritorializovaném materiálu. Proto se Paul Klee rozčilil, když se mluví o „infantilitě“ jeho kresby (stejně tak Varèse, mluví-li se o zvukové kulise atd.). Podle Kleea je k „učinění viditelným“ nebo k zachycení Kosmu třeba čisté a jednoduché čáry spojené s ideou předmětu a nic víc: zmmožujeme-li čáry a bereme-li celý předmět, nezískáme nic než čmáranici, vizuální zvukovou kulisu.<sup>1</sup> Podle Varèseho je k tomu, aby projekce poskytovala vysoce komplexní formu, to znamená kosmické uspořádání, třeba jednoduché figury v pohybu a roviny, která je sama mobilní; jinak je to zvuková kulisa. Střízlivost, střízlivost: to je společná podmínka deterritorializace látek, molekularizace materiálů, kosmizace sil. Dítěti se to možná daří. Ale tato střízlivost je střízlivostí stávání se-dítětem, které není nutně stáváním se *blázna*, naopak. Je jasné, že k tomu, aby zvuk cestoval, aby cestoval kolem zvuku (to se podařilo La Monte Youngovi), je třeba zvuku velmi čistého a jednoduchého, vysílání nebo vlny bez alikvótních tónů. Ve zřetěně atmosféře naleznete o to víc disparátních elementů. Vaše syntéza disparátních prvků bude o to *silnější*, budete-li operovat střízlivým gestem, aktem konzistence, zachycením či vynětím, které bude zpracovávat materiál nikoli stručný, ale značně zjednodušený, kreativně omezený, vybraný. Protože neexistuje imaginace mimo techniku. Moderní figura není figurou dítěte ani blázna, ještě méně pak umělce, je to figura kosmického řemeslníka: řemeslnář atomová bomba, ve skutečnosti je to velmi jednoduché, to je dokázáno, vykonáno. Být řemeslníkem, a nikoli už umělcem, tvůrcem či zakladatelem, to je jediný způsob, jak se stát kosmickým, opustit pro-

<sup>1</sup> Paul Klee, „O moderním umění“, s. 81. „Podnět k pověstem o infantilismu mých kreseb daly zřejmě ony lineární útvary, v nichž jsem se pokoušel spojit předmětovou představu, řekněme nějakého člověka, s čistým znázorněním lineárního prvku. Pokud bych chtěl tohoto člověka podat, takového, jaký je, potřeboval bych k tomu tak zavádějící změť linií, že by o nějakém čistém elementárním znázornění nemohlo být řeči: obraz by se k nepoznání zakáhal.“

středí, opustit zemi. Vyzvání Kosmu nefunguje jako metafora; naopak, operace je účinná, jakmile řemeslník spojí materiál se silami konzistence či konsolidace.

Material má tudíž tři zásadní charakteristiky: je to molekularizovaná látka; je ve vztahu k silám, jež mají být zachyceny; je určen operacemi konzistence, které se k němu vztahují. Konečně je jasné, že vztah k zemi, k národu se mění, a není to už vztah romantického typu. Země je nyní nejdeteritorializovanější: nejen jeden bod galaxie, ale jedna galaxie mezi jinými. Národ je teď nejmolekularizovanější: molekulární populace, národ oscilátorů jako tolik sil interakce. Umělec odkládá romantické figury, odmítá síly země i síly národa. Boj, pokud tu je, se přesunul jinam. Etablované moci obsadily zemi a vytvořily organizace lidu. Masová média, velké organizace lidu, typu strany nebo syndikátu, jsou stroje na reprodukci, stroje na vytváření nejasnosti, které efektivně provádějí rušení všech pozemských lidových sil. Etablované moci nás postavily do situace boje, který je zároveň atomový a kosmický, galaktický. Mnoho umělců si tuto situaci uvědomilo už dávno, dokonce ještě dřív, než byla nastolena (například Nietzsche). A mohli si ji uvědomit, protože stejný vektor procházel jejich vlastní doménou: molekularizace, atomizace materiálu spolu s kosmizací sil zachycených v tomto materiálu. Potom následovala otázka, jestli atomické či molekulární „populace“ všech povah (masová média, prostředky kontroly, počítače, nadzemské zbraně) budou pokračovat v bombardování existujícího lidstva, ať už aby ho vycvičily, nebo aby ho ovládly či zničily –, nebo jestli jsou možné jiné molekulární populace, jestli mohou proklouznout mezi ty první a vzkřísit budoucí lidstvo. Jak říká Virilio ve své přísné analýze vyliďňování lidstva a deterritorializace země, otázkou je: „Žít jako básník, nebo jako vrah?“<sup>1</sup> Vrah je někdo, kdo bombarduje existující lidstvo molekulárními populacemi, jež neustále uzavírají veškerá uspořádání a ženu je do stále širší a širší, hlubší a hlubší černé díry. Básník je naopak ten, kdo uvolňuje molekulární populace v naději, že zasejí, nebo dokonce zrodí budoucí lidstvo, že přejdou do budoucího lidstva, otevřou Kosmos. A opakují, nesmíme brát básníka tak, jako by hl-

<sup>1</sup> Paul Virilio, *L'insécurité du territoire*, Stock, Paris 1976, s. 49. Je to téma, které Henry Miller rozvinul v knize *The Time of Assassins: A Study of Rimbaud, J. Laughlin, Norfolk, Conn. 1956*, nebo v textu napsaném pro Varèseho, „Ztraceni Zachránění“, in: *Klimatizovaná nocní míra*, Votobia, Olomouc 1996. Miller dovedl bezpochyby nejdál moderní figuru spisovatele jakožto kosmického řemeslníka, především v knize *Sexus*.

tal metafory: není jisté, zda sonorní molekuly pop music nyní nerozšiřují sem tam lidstvo nového typu, indiferentní vůči příkazům rádia, počítačovým kontrolám, hrozbám atomové bomby. V tomto smyslu se vztah mezi umělci a lidstvem hodně změnil: umělec přestal být Jedním-Osamělým staženým do sebe, ale také se přestal obracet k lidstvu, dovolávat se lidstva jako konstituované síly. Nikdy lidstvo tolik nepotřeboval, ale konstatuje na vrcholu, že lidstvo chyblí, – lidstvo je tím, co chyblí nejvíc. Nejsou to populární nebo populističtí umělci, ale Mallarmé, kdo říká, že Kniha potřebuje lidstvo, a Kafka, že literatura je záležitostí lidstva, a Klee, že lidstvo je zásadní, a *přesto je tím, co chyblí*. Problém umělce spočívá tudíž v tom, že moderní vyliďňování lidstva ústí do otevřené země, a to prostředky umění nebo prostředky, k nimž umění přispívá. Místo aby bylo lidstvo a země bombardovány ze všech stran v kosmu, jenž je omezuje, je třeba, aby lidstvo a země byly jako vektory kosmu, který je unáší; pak bude sám kosmos uměním. Udělat z vyliďňování kosmické lidstvo a z deterritorializace kosmickou sílu je přáním umělce – řemeslníka, provést to tady nebo tam, lokálně. Jestliže naše vlády zacházejí s molekulárním a kosmickým, pak s nimi zachází i umění, se stejným vkladem, lidstvem a zemí, ale bohužel s nesrovnatelnými, byť konkurenčními prostředky. Není snad vytvářetům vlastní působit v tichosti, lokálně, hledat všude konsolidaci, postupovat od molekulárního k nejistému kosmu, zatímco procesy destrukce a konzervace pracují ve velkém, zaujmají přední místa na scéně, zabírají celý kosmos, aby si podmanily molekulární a daly ho do konzervárny nebo do bomby?

Tři „doby“, klasická, romantická a moderní (z nedostatku jiného jména) by neměly být interpretovány jako evoluce, ani jako struktury s významnými předěly. Jsou to uspořádání zahrnující různé stroje, nebo různé vztahy ke Strojím. V jistém smyslu všechno, co přisuzujeme jedné době, bylo už přitomno v době předcházející. U sil například: vzdychky šlo o síly, označené jako síly chaosu nebo jako síly země. Stejně tak si malířství vzdychky kladlo za cíl činit viditelným místo reprodukovat viditelné a huda činit sonorním místo reprodukovat sonorní. Nejasná seskupení se nepřestala konstituovat a vymýšlet svoje procesy konsolidace. A *osvození molekulárního* už nacházíme u látek klasického obsahu, operujících prostřednictvím destrukce, a u romantických výrazových látek pracujících s dekodáží. Lze k tomu jen říct, že pokud se ony síly objevují jako síly země či chaosu, nejsou uchopeny přímo jako síly, ale jsou uvažovány

ve vztazích k látce a formě. Jedná se tedy spíše o prahy vnímání, prahy rozlišitelnosti, patřící tomu kterému uspořádání. Pouze když je látka dostatečně deterritorializována, povstává sama jako molekulární a působí vynoření čistých sil, které již mohou být přisuzovány pouze Kosmu. To už tu bylo „ve všech dobách“, ale za jiných podmínek vnímání. Je třeba nových podmínek, aby to, co bylo zakopáno nebo skryto, vyvozeno, uzavřeno, vyšlo nyní na povrch. To, co bylo složené v uspořádání, co bylo ještě pouze složené, se stává složkou nového uspořádání. V tomto smyslu neexistuje jiná historie než historie vnímání, a to, z čeho tvoříme historii, je spíše látka stávání se, nikoli příběh. Stávání se je jako stroj, je různé přitomno v každém uspořádání, ale přechází z jednoho do druhého, vede jedno k druhému, nezávisle na fixním řádu či určité posloupnosti.

Můžeme se tedy vrátit k ritornelu. Můžeme předložit jinou klasifikaci: ritornelny prostředí, s nejméně dvěma částmi, kde jedna odpovídá druhé (Klavír a housle); ritornelny Rodného, teritoria, kde je část ve vztahu k celku, k obrovskému ritornelu země, podle variabilních vztahů, jež polkadé označují rozdlí země a teritoria (ukolébavka, píjáčká píseň, lovecká, pracovní, vojenská atd.); populární a folklórní ritornelny, které se váží k obrovskému zpěvu lidu podle různých vztahů individuací davu, hrajících zároveň roli atěktů a národů (poloneza, auvergneská, allemande, maďarská, rumunská, ale také patetická, panická, mstičí atd.); molekularizované ritornelny (moře, vítr) ve vztahu ke kosmickým silám, ke Kosmickému ritornelu. Neboť Kosmos sám je ritornelem a ucho také (všechno, co bylo považováno za labyrinty, byly ritornelny). Ale právě, proč je ritornel eminentně zvukový? Odkud pochází privilegium ucha, když už zvířata, ptáci, nám nabízejí tolik gestikulacních, postojových, chromatických, vizuálních ritornelů? Má malíř méně ritornelů než hudebník? Je méně ritornelů u Cézanna či Kleea, než u Mozarta, Schumannna nebo Debussyho? Vezměme si Proustovy příklady: tvoří Vermeerova malá plocha žluté zdi nebo malířovy květiny, Elstirovy růže, „ritornel“ méně než malá Vinteuilova fráze? Jisté se tu nejedná o udělení převahy danému umění na základě formální hierarchie a absolutních kritérií. Skromnějším problémem je srovnat síly nebo koeficienty deterritorializace sonorních složek a vizuálních složek. Zdá se, že když se zvuk deterritorializuje, je čím dál tím vyříbenější, specifikuje se a stává se autonomním. Zatímco barva se více váže nikoli nutně k předmětu, ale k teritorialitě. Když se deterritorializuje, má tendenci se rozpouštět, nechat se řídit jinými složkami. Vidíme to dobře

na fenoménech synestézie, které se neredukují na jednoduchou korespondenci barva–zvuk, ale zvuky mají řídicí roli a uvádějí barvy, jež se *kladou* na viděné barvy a předávají jim sonorní rytmus a pohyb.<sup>1</sup> Zvuk nevdechí za tuto svou moc signifikantním nebo „komunikáčním“ hodnotám (které ho naopak předpokládají), ani fyzickým vlastnostem (které by daly přednost spíše světlu). Zvukem prochází fylogenetická linie, stroje *phylum*, které z něj dělá bod deterritorializace. A k tomu nedochází bez velkých nejasností: zvuk nás zachvacuje, tlačí, táhne, prochází námi. Opouští zemi, ale jak proto, aby nás přiměl spadnout do černé díry, tak proto, aby nás otevřel vůči kosmu. Dává nám touhu zemřít. Má největší sílu deterritorializace, ale také působí nejmásvnější, nejvíce otupující, nejrozvleklejší reterritorializace. Exházi a hypnózu. Barvy s lidem nepohnou. Prapory nezmoňou nic bez trumpet, lasery se modulují podle zvuku. Ritornel je sonorní *par excellence*, ale rozvíjí svou sílu stejně dobře v lechtivém popěvku jako v nečistším motivu či malé Vinteuilově frázi. A někdy jedno v druhém: jako se stal Beethoven „znelkou“. Potenciální fásismus hudby. Obecně lze říci, že hudba je připojena ke strojevému *phylu* nekonečně mocnějším než malířství: linie selektivního tlaku. Proto hudebník nemá s lidmi, stroji, s etablovanými mocenskými silami stejný vztah jako malíř. Zvlášť síly moci zakoušejí živou potřebu kontrolovat v tomto *phylu* zvuků rozložení černých děr a linií deterritorializace, aby zabránily nebo se přizpůsobily vlivům hudební strojovosti. Malíř, alespoň v představě, jakou si o něm děláme, může být sociálně mnohem otevřenější, mnohem političtější a mnohem méně kontrolovaný z vnějšku i z vnitřku. Je to proto, že pokazuje musí sám vytvořit či znovuvytvořit *phylum*, a musí tak učinit na základě kvalít světa a barvy, které produkuje, zatímco hudebník má naopak k dispozici jistý druh zárodečné, byť latentní a nepřímé kontinuity, na jejímž základě vytváří sonorní kvality. Není to stejný tvůrčí postup: jeden jde od *soma* k *germen* a druhý od *germen* k *soma*. Ritornel malíře je jakoby rubem ritornelu hudebníka, negativem hudby.

Ale co je vlastně ritornel? *Glass harmonica*: ritornel je prizmatem, krytalem časoprostoru. Pracuje na tom, co ho obklopuje, ať je to zvuk, nebo světlo, aby z toho vytáhl různé vibrace, dekompozice, projekce a trans-

<sup>1</sup> O vztahu barev a zvuku viz Claude Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, s. 36–38. Messiaen vychází požívačům drog, že příliš zjednodušují tento vztah na vztah odehrávající se mezi hlukem a barvou, místo aby do něho nechali vstoupit komplexy zvuků–trvání a komplexy barev.

formace. Ritornel má také katalytickou funkci: ne jenom zvyšovat rychlost výměn a reakcí v tom, co ho obklopuje, ale zajistit nepřímé interakce mezi elementy zbavenými řekněme přirozené afinity, a tímto vytvořit organizované hmoty. Ritornel je tudíž typu kryystalu nebo proteinu. V zárodku či vnitřní struktuře jsou dva zásadní aspekty: zvyšování a snižování, přidávání a ubírání, zesilování a eliminace nerovnými hodnotami, ale také přítomnost zpětného pohybu, prohlubujícího v obou směrech, jako „bočních okrech pohybující se tramvaje“. Zvláštní zpětný pohyb *Žertu*. K ritornelu patří, že se eliminaci koncentruje do extrémně krátkého okamžiku, jako koncové části do centra, nebo se naopak vyvíjí přídatky postupujícími od centra ke koncovým částem, ale také že tyto trasy absolvuje v obou směrech.<sup>1</sup> Ritornel vytváří čas. Je to „implikovaný čas“, o němž mluvil lingvista Guillaume. Ambiguita ritornelu tak vypadá lépe: neboť tvoří-li zpětný pohyb pouze uzavřený kruh, dochází-li ke zvyšování a snižování pouze prostřednictvím pravidelných hodnot, například zdvojených nebo polovičních, pak falešná časoprostorová přesnost nechává vnější seskupení v tím větší nejasnosti, toto seskupení nyní má se zárodkem pouze asociativní, indikativní nebo deskriptivní vztahy – „skladně neutentických elementů pro vznik nečistých kryсталů“ –, namísto čistého kryystalu zachycujícího kosmické síly. Ritornel zůstává ve stavu vzorce evokujícího postavu nebo krajinnu, místo aby sám tvořil rytmickou postavu, melodickou krajinnu. Jsou tu tudíž jakoby dva póly ritornelu. A tyto dva póly nezavírá jen na vnitřní kvalitě, ale také na stavu síly toho, kdo poslouchá: tak malá fráze Vinteuilovy sonáty zůstává dlouho asociací ke Swannově lásce, postavě Odette a krajinně Boulogneského lesíka, než se obrátí k sobě samé, otevře se sobě samé, aby odhalila doposud neslychané možnosti a vstoupila do jiných spojení, unášela lásku směrem k jiným uspořádáním. Čas už tu není jako forma *a priori*, ale ritornel je formou *a priori* času, která pokazuje produkuje jiné časy.

Je zvláštní, jak hudba neeliminuje průměrný či špatný ritornel, nebo špatné užití ritornelu, ale naopak ho unáší s sebou nebo ho využívá jako odrazového můstku. „Ah vous dirai-je maman...“ (Ach, řeknu vám matinko), „Elle avait une jambe de bois...“ (Měla dřevěnou nohu), „Frère Jac-

<sup>1</sup> O kryystalu nebo kryystalovém typu, přidaných a odháných hodnotách, zpětném pohybu viz jak Messiaenovy texty v jeho *Entretiens*, tak texty Paula Klea v *Deníčkách*, Obelisk, Praha 1969.



ques...“ (Bratře Kubo). Dětský nebo ptačí ritornel, folklórní píseň, píjáčká píseň, vídeňský valčík, kravské zvonce, hudba využívá všechno a všechno bere s sebou. Neznamená to, že se dětská, ptačí nebo folklórní redukuje na asociativní a uzavřený vzorec, o němž jsme se právě zmínili. Spíše by bylo třeba ukázat, jak hudebník potěbuje *první typ* ritornelu, ritornel teritoriální či ritornel uspořádání, aby ho zevnitř přetvořil, deterritorializoval, a nakonec vytvořil *druhý typ*, jakožto konečný cíl hudby, kosmický ritornel zvukového stroje. Gisele Brelet dobře nastolila tento problém dvou typů ve vztahu k Bartókovi: jak z teritoriálních a populárních *melodií*, autonomních, dostatečných, uzavřených do sebe jako mody, zkonstruovat nový chromatismus, který by je přiměl komunikovat, a vytvořit tak „*témata*“ zajišťující rozvinutí Formy či spíše stávání se Síř? Problém je obecný, protože v mnoha směrech budou ritornely osety novým zárodkem, jenž znovu nalézá mody a činí je komunikativními, oslabuje temperament, zakládá hlavní a vedlejší, uvolňuje tonální systém, prochází jeho oky spíše než aby s ním skoncoval.<sup>1</sup> Můžeme říct: ať žije Chabrier proti Schoenbergovi, jak říkal Nietzsche, ať žije Bizet, a ze stejných důvodů, ve stejné hudební a technické intenci. Postupujeme od modálního k rozšířenému, netemperovanému chromatismu. Nepotřebujeme potlačit tonální, potřebujeme ho uvolnit. Postupujeme od uspořádaných ritornelů (teritoriálních, populárních, zamilovaných atd.) k velkému strojovému kosmickému ritornelu. Ale tvůrčí práce probíhá už u těch prvních, je tam cele přítomná. V malé formě ritornelu či v rondu už se objevují deformace, které nabudou na velké síle. Scény z dětství, dětské hry: vycházíme z dětského ritornelu, ale dítě už má křídla, stává se nebeským. Hudebníkovo stávání-se-dítětem je doprovázeno stáváním-se-vzdušným dítětem v nedělitelném bloku. Paměť anděla, nebo spíše stávání se kosmu. Krystal:

<sup>1</sup> V *L'Histoire de la musique* II, Gallimard, Paris 1977, viz článek Rolanda-Manuela o „vývoji harmonie ve Francii a obnově 1880“ (s. 867–879) a Delageův článek o Chabrierovi (s. 831–840). A především studie Gisele Breletové o Bartókovi: „Nepocházejí těžkosti, jež má učena hudba s používáním populární hudby, z této animomie melodie a tématu? Populární hudba, to je melodie v plném smyslu, melodie přesvědčující nás, že si vyrábí a že je hudbou samou. Jak by neodmítala podíídit se učenému vývoji hudebního díla oživeného jejími vlastními zájmy? Mnoho symbolů inspirovaných folklórem jsou pouze symboly na populární téma, vůči němuž zůstává učený vývoj cizí a vnější. Populární melodie by nedokázala být opravdovými tématy; a proto v populární hudbě tvoří celé dílo, a jakmile jednou skončí, už se může jen opakovat. Ale nemůže se melodie transformovat v téma? Bartók vyřešil tento problém, o němž se myslelo, že je neřešitelný.“ (S. 1056)

Mozartovo stávání-se-plátkem je neoddelitelné od stávání-se-zasvěceným pláka a tvoří s ním jeden blok.<sup>1</sup> Extrémně hluboká práce na prvním typu ritornelů vytvoří druhý typ, to znamená malou frázi Kosmu. V jednom koncertu potěbuje Schumann veškerá uspořádání orchestru, aby violoncello bloudilo jako vzdalující se nebo pohasínající světlo. U Schumanna veškerá učena práce s melodií, harmonií a rytmem vede k jednoduchému a střizlivému výsledku, *deterritorializovat ritornel*.<sup>2</sup> Vytvořit deterritorializovaný ritornel jako konečný cíl hudby, vypustit ho do Kosmu, je důležitější než vytvořit nový systém. Otevřít uspořádání kosmické síle. Na cestě od jednoho k druhému, od uspořádání zvuků ke Stroji čínicímu sonorním – od hudebníkova stávání-se-dítětem ke stávání-se-kosmickým dílčím – se objevuje mnoho nebezpečí: černé díry, zavírání, prstové paralyzy a sluchové halucinace, Schumannovo šlensství, kosmická síla, která se *zvrhla*, nota, jež vás pronásleduje, zvuk, jenž vás probodává. A přesto již bylo jedno ve druhém, kosmická síla byla v materiálu, velký ritornel v materiálu, velký manévru. Jen si nikdy nejsme jisti, že jsme dost silní, neboť nemáme systém, máme jen linie a pohyby: Schumann.

<sup>1</sup> Marcel Moré, *Le dieu Mozart et le monde des oiseaux*, Gallimard, Paris 1971, s. 168. A o krystatu, s. 83–89.

<sup>2</sup> Viz slavná Bergova analýza „Réverie“, in: *Écrits*, Ed. Rocher, Paris 1957, s. 44–64.