

směsí *de facto* a její smysl (je hladký prostor zachycený, zahrnutý v rýhovaném prostoru, rozpouští se rýhovaný prostor v hladkém prostoru a nechává ho se rozvinout?). Vyzvolává to řadu otázek: jednoduché protiklady mezi oběma story; složitě rozdíl; směsí *de facto* a přechody od jednoho k druhému; důvody směsí, které vůbec nejsou symetrické a způsobují, že někdy přecházíme z hladkého do rýhovaného, jindy z rýhovaného do hladkého, zcela odlišnými pohyby. Je tudíž třeba představit si jistý počet modelů, jež budou tvořit proměnlivé aspekty obou prostorů a jejich vztahů.

*Technologický model.* – Tkanina v zásadě vykazuje jisté rysy, díky nimž může být definována jako rýhovaný prostor. Za prvé je tvořena dvěma typy paralelních prvků: v nejjednodušším případě jsou jedny vertikální a druhé horizontální, oboje se kříží, přetínají se kolmo. Za druhé tyto dva typy prvků nemají tutéž funkci; jedny jsou pevné, druhé pohyblivé, procházející nad a pod těmi pevnými. Leroi-Gourhan tuto figuru „pevného a pružného“ analyzoval na případu košíkářství a tkání: tyčky a pruhy, osnova a útek.<sup>1</sup> Za třetí je takový rýhovaný prostor nutně omezený, alespoň z jedné strany uzavřený: tkanina může být nekonečně dlouhá, ale nikoli široká – její šíře je daná rámem osnovy; nutnost pohybu tam a zpět implikuje uzavřený prostor (a kruhové či valcové plochy jsou samy uzavřené). Konečně takový prostor nutně skýtá jak rub, tak líc; i když jsou vlákna osnovy a vlákna útku téže povahy, pokud jde o jejich počet i hustotu, tkání restituuje rub tím, že uzlíky převádí na jednu stranu. Neumožnily Plátónovi právě tyto rysy, aby použil model tkání jako paradigma „královské vědy“, tzn. umění vládnout lidem nebo provozovat státní aparát?

Ale mezi pevnými a pružnými výrobky je plst, která se chová úplně jinak, jako anti-tkanina. Plst neobsahuje žádné oddělené nitě, žádné křížení, je to jen splet slisovaných vláken (získaných například válením bloku vláken sem a tam). Dochází ke splétání mikro-šupin vláken. Takto spleťtý celek není vůbec *homogenní*: přesto je hladký a je přesným opakem prostoru tkaniny (je nekonečný co do délky, otevřený či neomezený všemi směry; nemá rub ani líc, ani centrum; nepoukazuje ke stabilním a pohyblivým prvkům, ale spíše rozvádí neustálou změnu). Dokonce i techno-

<sup>1</sup> André Leroi-Gourhan, *L'homme et la matière*, Albin Michel, Paris 1943, s. 244n. (a protiklad látky a plsti).

pracovních skupin (důležitost *quilting party*, dýchánku se šitím prošíváních příkrývek v Americe, a jeho role z hlediska ženského společenství). Hladký prostor *patchworku* dostatečně ukazuje, že „hladký“ neznamená homogenní, ale právě naopak: je to *amorfní*, neformální prostor, předjímací *op art*.

Z tohoto hlediska je historie prošívání příkrývky (*quiltu*) zvláště zajímavá. *Quilt* je tvořen dvěma sešitými vrstvami látek, mezi nimiž je často vložena vycpávka. Tak je možné, že *quilt* nemá ani rub, ani líc. Sledujeme-li jeho historii na krátké migrační sekvenci (osadníci opouštějící Evropu kvůli Novému Světu), vidíme, že tu dochází k přechodu od vzoru, jemuž vládne výšivka (tzv. „obyčejné“ *quilty*) k *patchworkovému* vzoru („aplikované *quilty*“, a především „*quilty* sestavené z kousků“). První osadníci s sebou v 17. století přinesli obyčejné *quilty*, nesmírně krásné vyšívané a rýhované prostory, ale na konci 17. století čím dál víc rozvíjejí techniku *patchworku*, počátku z důvodu nouze o textil (zbytky látek, kousky vystřížené z obnošených šatů, využívání nashromážděných odhozených ústřížků) a později díky popularitě indiánských barevně potištěných látek. Jako by se hladký prostor vynaňoval, vycházel z rýhovaného prostoru, ale nikoli bez vzájemné korelace, opětovného zachycení jednoho druhým, procházení jednoho napříč druhým. Přesto ale mezi nimi zůstává komplexní rozdíl. Ve shodě s migrací, se stupněm její příbuznosti s nomádstvím, neponese *patchwork* jen jména cest, ale bude „reprezentovat“ tyto cesty, bude neoddělitelný od rychlosti nebo pohybu v otevřeném prostoru.<sup>1</sup>

*Hudební model*. – Pierre Boulez jako první rozvinul soubor jednoduchých protikladů a složitých diferencí, ale také vzájemných nesymetrických korelací mezi hladkým a rýhovaným prostorem. Vytvořil na hudebním poli tyto pojmy a slova a definoval je na více rovinách právě proto, aby vyjádřil zároveň abstraktní rozdíl i konkrétní směsi. Boulez jednoduše říká,

<sup>1</sup> O historii *quiltu* a *patchworku* v americkém přístěhovalectví viz Jonathan Holstein, *American Pieced Quilts*, Viking, New York 1973 (s reprodukcemi a bibliografií). Holstein netvrdí, že *quilt* je hlavním zdrojem amerického umění, ale všimá si toho, do jaké míry mohly na jedné straně „bílá“ obyčejných *quiltu* a na straně druhé *patchworkové* kompozice inspirovat nebo oživovat jisté tendence v americkém malířství („můžeme v nich najít *op* efekty, sériové obrazy, používání barevných ploch, skutečné pochopení negativního prostoru, styl formální abstrakce atd.“, s. 13).

ve prospěch čistě rytmických hodnot, vytyčení diagonály napříč vertikálou a horizontálou.

*Námořní model.* – Samozřejmě, že jsou v rýhovaném prostoru body, linie a plochy (také objemy, ale tuto otázku zatím necháme stranou) stejně jako v hladkém prostoru. V rýhovaném prostoru mají linie a dráhy tendenci být podřízeny bodům: postupuje se od jednoho bodu k druhému. V hladkém prostoru je to naopak: body jsou podřízeny dráze. To už byl případ vektoru šaty–stan–prostor vnějšku u nomádů. Obydli je podřízeno cestě, přizpůsobení prostoru uvnitř prostoru vně: stan, iglú, lod. V hladkém i rýhovaném jsou zastávky a cesty; ale v hladkém prostoru s sebou cesta unáší zastávku, interval zabírá všechno, interval je substancí (odtud rytmické hodnoty).<sup>1</sup>

V hladkém prostoru je tudíž linie vektorem, směrem, a nikoli dimenzí nebo metrickým určením. Je to prostor konstruovaný lokálními operacemi se změnami směru. Tyto změny směru lze přičítat samotné povaze dráhy, jako je tomu u souostrovních nomádů (případ „řízeného“ hladkého prostoru); ale ještě spíše proměnlivosti cíle nebo bodu, jehož je třeba dosáhnout, jako u pouštních nomádů, kteří jdou za lokální a dočasnou vgetací („neřízený“ hladký prostor). Ale ať už je řízený, nebo ne, a hlavně ve druhém případě, je hladký prostor směrový, nikoli dimenzionální nebo metrický. Hladký prostor obsahuje události či haecceity, mnohem spíše než zformované a vnímané věci. Je to prostor afektů spíše než vlastností. Je to *haptické* spíše než optické vnímání. Zatímco v rýhovaném organizují formy látku, v hladkém látky ohlašují síly nebo jim slouží jako symptomy. Jde o intenzivní spíše než extenzivní prostor, prostor vzdáleností, a nikoli měř. Intenzivní *Spatium* namísto *Extensio*. Tělo bez orgánů místo organismu a organizace. Vnímání tu tvoří symptomy a hodnocení, spíše než míry a vlastnosti. Proto hladký prostor obsahuje intenzity, větry, hluky, síly a vlastnosti, zvukové a taktální síly, jako je tomu v poušti, stepi nebo ledu.<sup>2</sup> Praskání ledu a zpěv písků. Rýhovaný prostor naopak pokrývá nebo jako míra a z něho vyplývající měřitelné vizuální kvality.

<sup>1</sup> O této indexaci vnitřku a vnějšku u pouštních nomádů viz Annie Milovanoff, „La seconde peau du nomade“, in: *Nouvelles littéraires*, 27, červenec, 1978. A o vztazích iglú a vnějšku u ledních nomádů, Edmund Carpenter, *Eskimo*, Toronto University Press, Toronto 1964.

<sup>2</sup> Dva podobné popisy prostoru ledu a prostoru písku: Edmund Carpenter, *Eskimo*; a Wilfred Thesiger, *Le désert des déserts*, Pocket 1999 (v obou případech nezájem o astronomii).

o „vertikálním pobřeží“ jako o změně směru). U moře byl hladký prostor poprvé ovládnut a u moře jsme našli model pro rozvržení a prosazení se rýhovaného, který poslouží jinde. To neodporuje jiné Viriliově hypotéze: na konci rýhování moře opět skýtá jistý hladký prostor, obsazený *loádstvem (fleet in being)* a neustálým pohybem strategické ponorky, pokračujícím veskeré čtvrcové rozdělení, vynalézajícím neo-nomádismus ve službách válečného stroje, který je ještě více zneklidňující než státy, jež ho rekonstruuji na konci svých rýhování. Ve velmi podivné změně úloho se pak moře, vzduch a stratosféra znovu stávají hladkými prostory, ale proto, aby lépe kontrolovaly rýhovanou zemi.<sup>1</sup> Hladké vždy disponuje větší schopností deterritorializace než rýhované. Zajímáme-li se o nové profese, a dokonce i nové třídy, musíme se zmínit o vojenských technicích, kteří ve dne v noci sledují obrazovky, dlouhodobě obývají nebo budou obývat strategické ponorky a družice, a o tom, jakýma se stávají apokalyptickáma očima a ušima, jež už nedokáží příliš rozlišit fyzický fenomén, let kobylek, a „nepřátelský“ útok přicházející z nějakého bodu? Tím chceme připomenout, že samo hladké může být vytvářováno a obsazováno silami *děabelské organizace*; ale předně ukázat nezávisle na hodnotových soudech, že tu existují dva nesymetrické pohyby, jeden, který rýhuje hladké, a druhý, který hladké rekonstruuje na základě rýhovaného. (Nejsou tu také nové hladké prostory nebo děravé prostory rodící se, aby čelily i hladkému prostoru světového uspořádání? Virilio se dovolává zčásti podzemního bydlení v „nerostné vrstvě“, jež může nabývat velmi rozdílných hodnot.)

Vrátme se k jednoduchému protikladu hladkého a rýhovaného, neboť ještě nejsme schopni uvažovat o konkrétních a asymetrických směsích. Hladké a rýhované se v první řadě liší opačným vztahem bodu a linie (v případě rýhovaného je linie mezi dvěma body, u hladkého je bod mezi dvěma liniemi). Potom také povahou linie (hladké–směrové, otevřené intervaly; rýhované–dimenzionální, uzavřené intervaly). A konečně je tu třetí rozdíl týkající se povrchu či prostoru. V rýhovaném prostoru povrch uzavíráme a „rozdělujeme“ ho podle určitých intervalů a stanovených přerušení; v hladkém prostoru se „rozvrhujeme“ v otevřeném pro-

<sup>1</sup> Paul Virilio, *L'insécurité du territoire*, Stock, Paris 1976; o způsobu, jak moře s *flotilou* rekonstruuje hladký prostor atd.; a o způsobu, jak se uvolňuje vertikální hladký prostor vzdušné a stratosférické nadvlády (zvláště kap. IV, „Vertikální pobřeží“).

k mnohem obtížnějším komplikacím, střídáním a vrstvením. Ale tyto komplikace předně potvrzují onen rozdíl právě proto, že využívají asymetrických pohybů. Zatím je pouze třeba říct, že existují dva druhy cest, které se liší rolí bodu, linie a prostoru. Cesta–Goethe a cesta–Kleist? Francouzská cesta a anglická (nebo americká) cesta? Cesta–strom a cesta–řícinom? Ale nic se zcela neshoduje a také se vše mísí nebo přechází z jednoho do druhého. Rozdílý nejsou objektivní: lze rýhovaně obývat pouště, stepiči moře; můžeme hladce obývat města, být nomádem ve městě (například Millerova procházka v Clichy nebo v Brooklynu je trasou nomáda v hladkém prostoru a působí, že město chrlí *patchwork*, diferenciály rychlosti, zpoždění a zrychlení, změny směru, kontinuální změny... Beatnici vděčí Millerovi za hodně, ale pak ještě navíc změni směr, nově využijí mimoměstský prostor). Kdysi dávno Fitzgerald řekl: nejde o to, odjet k jižním mořím, to není pro cestu rozhodující. Neexistují jen zvláštní cesty ve městě, ale i cesty na místě: nemyslíme tu na požívače drog, jejichž zkušenost je příliš nejasná, ale spíše na skutečné nomády. O těchto nomádech můžeme jako Toynbee říct: *nehýbou se*. Jsou nomády tím, že se nehýbou, nestěhují, drží si hladký prostor, jež odmítají opustit a který opouštějí jen proto, aby dobývali a zemřeli. Cestování na místě: tak se nazývají veškeré intenzity, i když se rozvíjejí také do šířky. Myslět znamená cestovat, a my jsme se prve snažili vypracovat teo-noologický model hladkých a rýhovaných prostorů. Zkrátka to, co tyto cesty charakterizuje, není ani objektivní kvalita míst, ani měřitelná kvantita pohybu – ani něco, co by bylo pouze v myslí – ale forma spacializace, způsob bytí v prostoru, bytí pro prostor. Cestovat hladce nebo rýhovaně, myslet stejně... Ale vždy jsou tu přechody od jednoho k druhému, přeměny jednoho ve druhé, přetrávení. Wenders ve filmu *V běhu času* kříží a vrství cesty dvou postav, z nichž jedna podniká ještě goetheovskou cestu – kulturní, vzpomínkovou, „vzdělávací“, která je skrz naskrz rýhovaná, a druhá už dobyla hladký prostor a jen experimentuje a ztrácí paměť v německé „poušti“. Bizarní je, že právě první z nich si otevírá prostor a provádí jistý druh zpětně působícího uhlazování, zatímco kolem druhé se znovu zformují rýhy a její prostor uzavrou. Cestovat hladce je veskrze stávání se, obtížné a nejisté. Nejde o návrat k pre-astronomické playbě, ani ke starým nomádům. Konfrontace hladkého a rýhovaného, přechody, střídání a vrstvení dnes probíhá, a to v nejrůznějších směrech.

činaje *Esejem o bezprostředních danostech* je trvání prezentováno jakožto typ multiplicity stojící proti metrické multiplicitě či multiplicitě velikosti. Trvání vůbec není nedělitelné, ale nedělí se beze změny povahy při každém dělení (Achillův běh se dělí na kroky, ale tyto kroky ho netvoří na způsob velikosti).<sup>1</sup> Zatímco u multiplicity, jako je homogenní rozsah, lze dělení provádět tak daleko, jak chceme, aniž by se ve stálém předmětu cokoli měnilo; nebo se velikosti mohou měnit s jediným efektem – zvětšení nebo zmenšení prostoru, jež rýhují. Bergson tudíž osvětlil „dva velmi odlišné druhy multiplicity“, jednu kvalitativní, fúzovou, kontinuální, a druhou numerickou a homogenní, nespojitou. Všimneme si, že se *hmoty* pohybují mezi oběma typy, někdy ještě zavinuta do kvalitativní multiplicity, jindy už rozvinuta do metrického „schématu“, které ji tlačí mimo ni samu. Konfrontace Bergsona a Einsteina co se týče Relativity je nepochopitelná, pakliže ji nevidíme v kontextu základní teorie riemannovských multiplicit, tak jak ji Bergson modifikuje.

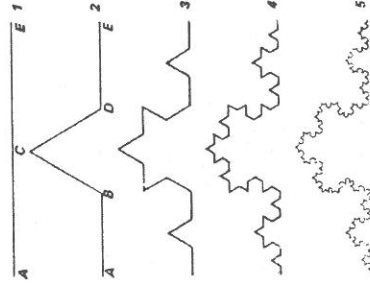
Často jsme se již setkali s mnoha různými rozdíly mezi těmito dvěma typy multiplicit: metrickými a nemetrickými, extenzivními a kvalitativními; centroványými a necentroványými; stromovitými a rhizomatickými; početními a plochými; dimenzionálními a smětovými; masovými a smečkovými; multiplicitami velikosti a vzdálenosti; přerušeni a frekvence; *rýhovanými a hladkými*. Nejenže je hladký prostor obýván multiplicitou, jejíž povaha se při dělení mění – jako v případě kmenů v poušti: neustále se měnící vzdálenosti, smečky, které se nepřestávají proměňovat – ale hladký prostor sám, poušť, step, moře nebo led, je tímto typem multiplicity, která je nemetrická, necentrovaná, smětová atd. Mohli bychom se tedy domnívat, že Číslo náleží výhradně *jiným multiplicitám* a že jim dává vědecký status, jehož se nemetrickým multiplicitám nedostává. Ale tak je tomu jen částečně. Je pravda, že číslo je korelátem metrického: velikosti rýhují prostor pouze ve vztahu k číslům, a naopak čísla dokáží vyjádřit čím dál komplikovanější vztahy mezi velikostmi, a utvářejí tak ideální prostory, zesilující rýhování a činící ho koextenzivním s veskerou hmotou. V jádru metrických multiplicit tudíž existuje korelace mezi geo-

<sup>1</sup> Počínaje II. kapitolou *Eseje Bergson* opakovaně používá substantivum „multiplicita“ za podmínek, které by měly upoutat pozornost komentátorů: implicitní odkaz k Riemannovi se nám jeví nepochybný. Ve *Hmotě a paměti* vysvětluje, že Achillův běh či dokonce krok se dokonale dělí na „pod-násobky“, ale liší se svou povahou od toho, co dělí; a totéž platí pro krok želvy; a pod-násobky „se v obou případech“ samy povahově liší.

hému. Každé okolí je tudíž jako kousek eukleidovského prostoru, *ale spojení jednoho okolí s dalším definováno není a lze ho provést nekonečně mnoha způsoby. Riemannův prostor se tak obecně prezentuje jako amorfni soubor vedle sebe ležících, ale navzájem nespojených kousků*<sup>1</sup>; tuto multiplicitu lze definovat nezávisle na metrice, prostřednictvím podmínek frekvence nebo spíše „akumulace“, souborem blízkostí, a to jsou podmínky zcela odlišné od těch, jež určují metrické prostory a jejich přerušení (i když z toho vyplývá jistý vztah mezi oběma druhy prostorů).<sup>1</sup> Zkrátka podle tohoto pěkného Lautmannova popisu je riemannovský prostor čistým *patchworkem*. Jsou v něm spoje či taktilní vztahy. Má rytmické hodnoty, které jinde nenajdeme, ačkoli je lze převést do metrického prostoru. Jakožto heterogenní a podléhající neustálé změně je to hladký prostor, neboť ten je amorfni a nehomogenní. Můžeme tedy definovat dvojí pozitivní charakter obecného hladkého prostoru: jednak když určení, která jsou součástí sebe navzájem, odkazují nezávisle na velikosti k zavinitým vzdálenostem nebo uspořádaným diferencím; a když na straně druhé vystávají určení, jež nemohou být součástí sebe navzájem a k jejichž spojení dochází procesy frekvence či akumulace, nezávisle na metrice. To jsou dva aspekty *nomu* hladkého prostoru.

A přesto vždy znovu pocítujeme asymetrickou nutnost přejít z hladkého do rýhovaného a z rýhovaného do hladkého. Je-li pravda, že putující geometrie a nomádký počet hladkých prostorů neustále inspirují královskou vědu rýhovaného prostoru, pak naopak metrika rýhovaných prostorů (*metron*) je nutná k překladač podivných daností hladké multiplicity. Překládat není jednoduchá činnost: nestačí nahradit pohyb procházeným prostorem, je nutná série bohatých a složitých operací (a Bergson byl první, kdo to řekl). Ani to není sekundární činnost. Je to operace, jež bezpochyby spočívá v ovládnutí, překódování, *ochocení* hladkého prostoru, jde o to ho neutralizovat, ale také mu dát prostor pro šíření, růst, odraz, obnovu, vyvinout tlak, bez něhož by možná sám ze sebe zasel: jako maska, bez níž by nemohl dýchat, ani nalézt obecnou formu výrazu. Hlavní věda neustále potřebuje inspiraci od menšinového; ale menšinové by nebylo ničím, kdyby nečlenilo nejvyšším vědeckým požadavkům a nepřizpůsobovalo se jim. Vezměme si jen dva příklady bohatství a nutnosti překladač, které s sebou nesou stejné množství šanci otevření jako rizik uzavření či

<sup>1</sup> Albert Lautman, *Les schémas de structure*, Hermann, Paris 1938, s. 23, 34–35.



Von Kochova křivka: více než linie, méně než povrch. Úsečky AE (1) je odháná druhá třetina a je nahrazena trojúhelníkem BCD (2). V (3) tuto operaci opakujeme na každé z úseček AB, BC, CD a DE zvlášť. Výsledkem je lomená čára, jejíž všechny úsečky jsou stejné. Na každé z těchto úseček opakujeme potřetí (4) to, co bylo uděláno v (2) a (3); a tak dále, donekonečna. Nakonec získáme „křivku“ tvořenou nekonečným počtem bodů lomu, která nedovoluje narysovat tečnu v žádném z nich. Tato křivka je nekonečně dlouhá a její dimenze je větší než jedna: představuje prostor o dimenzi 1,281 859 (přesně  $\log 4/\log 3$ ).

### K „fraktálnímu objektům“ Benoíta Mandelbrota

dimenzí je známkou skutečně směřového prostoru (se stálou změnou směru, bez tečny); 4) hladký prostor je pak definován tím, že nemá vyšší dimenzi než tu, která jím prochází nebo je do něj vepsána: v tomto smyslu je to plochá multiplicita, např. linie, která jako taková vyplňuje rovinu; 5) prostor a to, co ho zaujímá, má tendenci se ztotožňovat a mít stejnou mocnost, v neexaktní, a přesto striktní formě čítajícího a nečísleho čísla (zaujímat bez počítání); 6) takový hladký, amorfni prostor se tvoří akumulací blízkostí a každá akumulace definuje zónu nerozlišenosti

Sierpenského houba: více než povrch, méně než objem. Pravidlo, podle něhož byla vydlabána tato krychle, lze intuitivně pochopit pouhým pohledem: každý čtvercový otvor je obklopen osmi otvory třetinové velikosti tohoto otvoru. Těchto osm otvorů je také obklopeno osmi otvory třetinové velikosti. A tak dále, donekonečna. Kreslič nemohl narysovat nekonečným čím dál tím menších děr za hranicemi čtvrtého řádu, ale je jasné, že tato krychle je nakonec nekonečně dutá, její celkový objem se blíží nule, zatímco celkový povrch jejích vyhloubenin donekonečna roste. Dimenze tohoto „prostoru“ je 2,7268. Leží tedy mezi povrchem (dvojozměrný) a objemem (trojrozměrný). „Sierpinského koberec“ je jednou ze stěn této krychle, vyhloubeniny jsou tudíž čtverce a dimenze tohoto „povrchu“ je 1,2618. (Převzato ze *Studies in Geometry* Leonarda Blumenthala a Karla Mayera, Freeman, San Francisco 1970.)



tropní aparát městského státu.<sup>1</sup> Geometrie se nachází na styku fyzikálního problému a státní záležitosti.

Je jasné, že takto konstituované rýhování má své hranice: nejen když se nechá vstoupit nekonečno, buď velké, nebo malé, ale také uvažuje-li se o více než dvou tělesech („problém tří těles“). Snažme se co nejjednodušeji zjistit, jak prostor uniká hranicím svého rýhování. Na jednom pólu jim uniká *odchylkou*, tzn. tím nejmenším rozdílem, nekonečně malým rozdílem vertikály gravitace a oblouku kružnice, jejíž je tato vertikála tečnou. Na druhém pólu se jim vymyká *spirálou nebo vírem*, tzn. figurou, zachycující simultánně všechny body prostoru podle zákonů frekvence či akumulace a distribuce, které stojí proti tzv. „laminárnímu“ rozdělení odpovídajícímu rýhování rovnoběžek. Mezi nejmenším rozdílem a vírem existuje platný a nutný vztah následnosti: od jednoho k druhému se táhne hladký prostor, jehož součástí je odchylka a je obýván spirálou. Hladký prostor je konstituován minimálním úhlem, odklánějším se od vertikály, a vírem zaplavujícím rýhování. Síla knihy Michela Serrese spočívá v tom, že ukázal spojitost mezi *clinnamen* jakožto tvořivým rozlišujícím prvkem a tvorbou vírů a turbulencí zabírajících vytvořený hladký prostor; Antický atom od Démokrita až po Lukretia byl vlastně vždycky neoddělitelný od hydrauliky či zobecněné teorie návalů a toků. Nevidět, že antickému atomu je vlastní plynout a téct, by znamenalo vůbec ho nepochopit. Na poli této teorie se objevila přísná souvztažnost archimédovské geometrie, velmi odlišná od Eukleidova homogenního a rýhovaného prostoru, a děmiokritovské fyziky, velmi odlišné od pevné či lamelární hmoty.<sup>2</sup> Stejná shoda okolností působí, že se tento celek již vůbec neváže ke státnímu aparátu, ale k válečnému stroji: fyzice smecěk, turbulencí, „katastrof“ a epidemií odpovídá geometrie války, válečné umění a jeho stroje. Serres vyslovuje to, co se mu jeví být nejhlubším Lukretiovým cílem: obejít se bez Marta a Venuše a dát válečný stroj do služeb míru.<sup>3</sup> Tato operace se neprovádí skrze státní aparát, ale naopak vyjadřuje konečnou proměnu válečného stroje a odehrává se v hladkém prostoru.

<sup>1</sup>O těchto dvou prostorech viz Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs I*, Maspero, Paris 1965, s. 174–175.

<sup>2</sup>Michel Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrece*, Ed. de Minuit, Paris 1977: „Fyzika se opírá o vektorový prostor spíše než o prostor metrický.“ (S. 79) A o hydraulickém problému, s. 104–107.

<sup>3</sup>Michel Serres, s. 35, 135n.

Protidůkaz: tam, kde není státní aparát ani práce navíc, není ani model Práce. Je tu naopak kontinuální variace svobodného jednání, vedoucí od slova k činu, od jedné činnosti ke druhé, od činnosti ke zpěvu, od zpěvu k řeči, od řeči k podniku, to vše ve zvláštním chromatismu s vyplatými momenty či okamžiky úsilí, jež vnější pozorovatel může „přeložit“ pouze ve smyslu intenzivní nebo nevšední práce. Je pravda, že se o černoších vždycky říkalo: „ti nepracují, nevědí, co to práce je“. Pravda je, že byli nuceni pracovat víc než všichni ostatní ve smyslu abstraktní kvantity. Také se zdá být pravdivé, že Indiáni dokonce ani nerozuměli jakékoli organizaci práce, byť otrokářské, a byli jí neschopní: Američané dovezli tolik černochoů jen proto, že nemohli využít Indiány, kteří raději umírali. Jisti významní etnologové položili zásadní otázku. Dokázali tento problém obhájit: takzvané primitivní společnosti nejsou společností nouze nebo životního minima z nedostatku práce, ale naopak společností svobodného jednání a hladkého prostoru, které vůbec nepotřebují faktor práce, ani nevytvářejí *zásoby*.<sup>1</sup> Tyto společnosti nejsou líné, ačkoli jejich odlišnost týkající se přístupu k práci by se dala nazvat „právem lenošit“. Nejsou to společnosti bez zákona, ačkoli tato odlišnost by se mohla jevit jako „anarchie“. Jejich zákonem je spíše *nomos*, který řídí kontinuální variaci činnosti s vlastní přisností a krutostí (zbavit se toho, co nelze transportovat, starců nebo dětí...).

Konstituuje-li ale práce rýhovaný prostor-čas odpovídající státnímu aparátu, neplatí to především pro archaické či starověké formy? Neboť tam je nadpráce navíc izolována, rozlišena formou tributu nebo roboty. Tak se tu pojem práce může ukázat se vši jasností: například velké imperiální stavby, vodní, zemědělská nebo městská díla, u nichž je vodám vnutřen „laminární“ průtok předpokládanými rovnoběžnými vrstvami (rýhování). V kapitalistickém režimu se naopak zdá, že lze čím dál méně odlišit nadpráci od práce „jako takové“ a že jí zcela prosakuje. Moderní veřejné práce nemají stejný status jako velká imperiální díla. Jak bychom mohli

<sup>1</sup> Toto je místo běžné ve vyprávěních misionářů: nic tu neodpovídá kategorii práce, dokonce ani v zemědělství stěhujícím se za pastvou, kde je obdělávání panenské půdy obtížné. Marshall Sahlins se nespokojil s upozorněním na krátkost času věnovaného práci nutné pro obživu a reprodukci, ale zdůrazňuje kvalitativní faktory: kontinuální variaci řídicí tuto činnost, mobilitu či svobodu pohybu vylučující zásoby a měřící se „pohodností přepravy objektu“ („La premittre società d'abondance“, in: *Temps modernes*, říjen 1968, s. 654–656, 662–663, 672–673).

*Estetický model: nomádské umění.* – Nomádské umění a jeho následovníky (barbarské, gotické a moderní) lze definovat pomocí několika teoretických a praktických pojmů. Předně je to „pohled zblízka“ oproti pohledu zdálky; také to je „taktilní prostor“ nebo spíš „haptický prostor“ proti optickému prostoru. Haptický je lepší slovo než taktilní, protože proti sobě nestaví dva smyslové orgány, ale dovoluje předpoklad, že oko samo může mít tuto neoptickou funkci. Alois Riegl udělil na svých obdivuhodných stránkách dvojici *Pohled zblízka* – *Haptický prostor* status fundamentální estetiky. Ale přesto musíme provizorně nechat stranou kritéria předkládaná Rieglem (pak Worringerem a dnes Henri Maldineyem) a trochu riskovat tím, že s těmito pojmy budeme volně nakládat.<sup>1</sup> Zdá se nám, že Hladké je zároveň předmětem pohledu zblízka *par excellence* a prvkem haptického prostoru (který může být vizuální, sluchový i taktilní). Rýhované naopak odkazuje ke vzdálenějšímu pohledu a optičtějšímu prostoru – ačkoli oko zase není jediným orgánem majícím tuto schopnost). Vždy je třeba korigovat analýzu koeficientem změny, podle něhož jsou přechody mezi rýhovaným a hladkým zároveň nutné i nejisté a o to převratnější. Zákonem obrazu je, že je tvořen zblízka, ačkoli je pozorován relativně zdálky. Lze od věci odstoupit, ale malíř, který odstupuje od obrazu, jež tvoří, není dobrým malířem. A co se týče „věcí“: Cézanne mluvil o nutnosti *přestat vidět* pole obilí, být u něho příliš blízko, nepozorované zmizet v hladkém prostoru. Pak se může zrodit rýhování: kresba, strata, země, „tvrdohlavá geometrie“, „měřítko světa“, „geologické vrstvy“, „vše padá svíslé“... I když rýhované zase při „katastrofě“ mizí ve prospěch nového hladkého prostoru a jiného rýhovaného prostoru...

Obraz je tvořen zblízka, i když je pozorován zdálky. Stejně tak se říká, že skladatel neslyší: jeho poslech je poslechem zblízka, kdežto posluchač slyší zdálky. Spisovatel píše s krátkou pamětí, ale u čtenáře se předpokládá, že je obdařen dlouhou pamětí. Prvním aspektem hladkého, haptického prostoru a pohledu zblízka je kontinuální variace jeho orientací, značení a spoju; funguje krok za krokem. Příkladem je poušť, step, led nebo moře, čisté spojité lokální prostor. V rozporu s tím, co se občas říká, tam nevidíme zdálky, nevidíme tento prostor zdálky, nikdy mu nejsme

<sup>1</sup> Hlavní texty jsou: Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie* (Wien 1901); Wilhelm Worringer, *Abstrakce a vicitění: příspěvek k psychologii stylu* (Praha, Triáda 2001); Henri Maldiney, *Regard, parole, espace* (L'Âge d'Homme, Lausanne 1973), především „L'art et le pouvoir du fond“ a Maldineyho komentáře k Cézannovi.

prostor.<sup>1</sup> Úplně jinak a v jiném kontextu konstituuje arabská architektura prostor, který začíná velmi blízko a velmi nízko. Lehké a vzdušné staví dolů, zatímco pevné a těžké nahoru, a toto převrácení zákonů gravitace činí z *nedostatku směru* a negace objemu konstruktivní síly. Nomádské absolutno existuje jako lokální integrace postupující od jedné části k druhé a konstituující hladký prostor v nekonečném sledu spojů a změn směru. Je to absolutno stávání se nebo procesu. Je to absolutno přechodu, jež v nomádkém umění splyvá se svým projevem. Absolutno tu je lokální právě proto, že zdejší místo není vymezené. Oproti tomu, když se zaměříme na optický a rýhovaný prostor při pohledu z dálky, vidíme, že relativní globální, které tento prostor charakterizuje, také vyžaduje absolutno, ale zcela jinak. Toto absolutno je horizontem či pozadím, tzn. Zahrnucím elementem, bez něhož by nic nebylo globální ani zahrnuté. Na tomto pozadí vystupuje relativní obrys nebo forma. V Zahrnuceném se může objevit i absolutno, ale pouze na výsadním místě, vymezeném jako centrum, jež pak vytlačuje za hranice vše, co ohrožuje globální integraci. Jasně zde vidíme, jak hladký prostor trvá proto, aby dal vzniknout rýhovanému prostoru. Poušť nebo nebe, moře, Oceán, Nekonečno hrají přední roli zahrnujícího a mají tendenci stát se horizontem: tímto elementem je země obklopena, globalizována, „založena“ a držena v nehybné rovnováze umožňující Formu. A pokud se zahrnující objevuje v centru země, bere na sebe druhou roli, která tentokrát spočívá v tom, vytlačit do nezáviděného pozadí, do říše mrtvých vše, co ještě mohlo zbýt z hladkého nebo nezměrného.<sup>2</sup> Rýhování země obsahuje jako svou podmínku toto dvojí zacházení s hladkým. Na jedné straně je dováděno nebo redukováno na absolutní stav zahrnujícího horizontu, na straně druhé je vypuzováno z relativního zahrnutého. Velká imperiální náboženství tudíž po-

<sup>1</sup>Viz popis ledového prostoru a iglů v *Skúmo* Edmunda Carpentera: „Není to žádná přechodová vzdálenost, ani perspektiva nebo obrys, oko může zachytit jen tisíce vloček prachového sněhu. (...) Země beze dna či okraje (...) živoucí labyrint s pohyby davu lidí, oko či ucho nezastavují žádné ploché, statické zdi, oko může tékat sem a tam.“

<sup>2</sup>Tyto dva aspekty, Zahrnující a Centrum, nacházíme ve Vernantově analýze Anaximandrova prostoru (*Mythe et pensée chez les Grecs* I, 3. část). Z jiného hlediska je veškerá historie pouště taková: možnost stát se zahrnujícím a také být v obráceném pohybu vytlačen, odmitnut centrem. Ve fenomenologii náboženství, jak ji provozoval Van der Leeuw, se *nomos* jasně jeví jako zahrnující-hranice nebo pozadí, ale také jako odmitnutý, vyloučený v odstředivém pohybu.

upíráme „vůli“ k vlastnímu umění. Odmítáme, aby měl prostředník mezi Orientem a Severem svou absolutní specifčnost, aby prostředník, inter-val hrál tak podstatnou roli. Navíc tuto roli nehraje formou „chtění“, ale stávání se, vynalézá „stávání-se-umělcem“.

Když se dovoláváme prvopočáteční duality hladkého a rýhovaného, chceme tím říct, že difference „haptický–optický“, „pohled zblízka–pohled zdálky“ jsou samy tomuto rozlišení podřízeny. Nebudeme tudíž haptické definovat prostřednictvím nehybného pozadí, roviny a obrysu, protože v tomto případě se již jedná o smíšený stav, kde haptické slouží k rýhování a používá svých hladkých componentů pouze k jejich přeměně v jiný prostor. Haptická funkce a pohled zblízka předpokládají především hladké, které neobsahuje ani pozadí, ani rovinu, ani obrys, ale změny směru a spoje lokálních částí. Rozvinutá optická funkce se naopak nespojuje s tím, tlačit rýhování k novému bodu dokonalosti a přikládat mu imaginární univerzální hodnotu a dosah; je také schopna navrátit hladké tím, že osvobozuje světlo a moduluje barvu, obnovuje jistý vzdušný haptický prostor, který konstituuje nevymezené místo křížení rovin.<sup>1</sup> Zkrátka, hladké a rýhované musí být nejprve definovány samy pro sebe, než z nich vyplynou relativní rozdíly haptického a optického, blízkého a vzdáleného.

A tady zasahuje třetí dvojice: „abstraktní linie – konkrétní linie“ (vedle „haptické–optické“ a „blízké–vzdálené“. To Worringer přikládal ideji abstraktní linie zásadní důležitost a viděl v ní samotný počátek umění nebo první výraz umělecké vůle. Umění jako abstraktní stroj. A nepochybně tu budeme mít tendenci vznést stejné námitky jako prve: podle Worringera se abstraktní linie poprvé objevuje v krystalicky čisté či geometrické, nejprůchozejší imperiální egyptské formě. Teprve poté prochází zvláštním vtělením a tvoří „gotickou či severní linii“, chápáno v širokém smyslu.<sup>2</sup> Pro nás je abstraktní linie naopak v první řadě „gotická“, nebo spíše nomádská, a nikoli přímočará. Stejně tak nerozumíme estetické motivaci abstraktní linie, ani její identitě s počátkem umění. Zatímco egyptská pří-

<sup>1</sup> K otázce světla a barvy, jmenovitě v byzantském umění, viz Henri Maldiney, s. 203n., 239n.

<sup>2</sup> Již Alois Riegl navrhoval korelaci „haptické–blízké–abstraktní“. Ale toto téma abstraktní linie rozvíjí Worringer. A i když ji v podstatě pojímá v její egyptské formě, popisuje její druhou formu, kde abstraktno nabývá intenzivního života a expresionistické hodnoty a zůstává přitom anorganické: *Abstraction et Einfühlung*, kap. V, a zejména *Lart gothique*, Gallimard, Paris 1967.

dochází k vzájemné interakci, vlivu, konfrontaci s imperiálními liniemi usedlého umění.

Abstraktní není v přímém protikladu k figurativnímu: figurativní jako takové nikdy nepatří k „vůli k umění“; v umění tak nemůžeme proti sobě postavit figurativní linii a linii, která taková není. Figurativní nebo imitace, reprezentace jsou důsledkem, výsledkem jistých vlastností linie, když na sebe bere určitou formu. Je tedy třeba nejprve definovat tyto vlastnosti. Vezměme si systém, kde jsou transverzály podřízeny diagonálám, diagonály horizontálám a vertikálám, horizontály a vertikály bodům (dokonce i virtuálními bodům): takový přímočarý nebo unilineární systém (bez ohledu na počet linií) vyjadřuje formální podmínky, za jakých je prostor rýhován a linie tvoří obrys. Taková linie je sama o sobě, formálně, reprezentativní, i když nic nereprezentuje. Naopak *linie, která nic nevynezuje, nevytvýčuje žádný obrys*, která již nevede od bodu k bodu, ale prochází mezi body, neustále odklání horizontálu a vertikálu, odchyluje se od diagonály, přičemž pořád mění směr – tato proměnlivá linie bez vnějšíku a vnitřku, bez formy a pozadí, bez začátku a konce, která je živá jako kontinuální variace, je opravdu abstraktní linií a popisuje hladký prostor. Není bez výrazu. Ale je pravda, že nevytváří žádnou stabilní a symetrickou formu výrazu, založenou na rezonanci bodů, spojení linií. Nicméně má jisté *materiální výrazové rysy*, ty se přemísťují s ní a jejich efekt se postupně násobí. V tomto smyslu Worringger říká o gotické linii (pro nás je to nomádská linie využívající abstrakce): má sílu výrazu, a nikoli formy, má opakování jako síla, a nikoli symetrii jako forma. Právě symetrií omezuji přímočaré systémy opakování, zabraňuji mu v nekonečném postupu a udržuji *organickou* nadvládu centrálního bodu a paprscitých linií jako u zradlových nebo hvězdicových obrazů. Rozpoutat sílu opakování jakožto *strojovou* sílu, jež násobí svůj účinek a sleduje nekonečný pohyb, je vlastní svobodnému jednání, postupujícímu prostřednictvím posunu, decentrování nebo alespoň periferním pohybem: posunutý polytetismus spíše než symetrický antitetismus.<sup>1</sup> Nebudeme tudíž směšovat výrazové

<sup>1</sup> Wilhelm Worringger proti sobě staví moc opakování, která je mechanická, násobící, bez fixní orientace, a sílu symetrie, organickou, aditivní, orientovanou a centrovanou. V tom vidí fundamentální odlišnost gotické a řecké či klasické ornamentiky: *L'art gothique*, s. 83–87 („nekonečná melodie severní linie“). Ve vynikající knize *Esthétiques d'Orient et d'Occident*, Leroux, Paris 1937, rozvíjí Laure Morgensternová zvláštní příklad a rozlišuje „symetrický antitetismus“ sassanidského perského umění a „posunutý antitetismus“ íránských

mezi organismy („jakmile byly prolomeny přirozené hranice organické aktivity, už žádné meze neexistují...“). Mnoho autorů chtělo v nomádském umění vyznačit jistou dualitu mezi abstraktní ornamentální linií a zvířecími motivy; nebo jemněji mezi rychlostí, s jakou linie integruje a nese expresivní rysy, a pomalostí nebo strnulostí takto pronikané zvířecí látky, mezi linií úniku bez začátku a konce a téměř nehybným vířením. Ale všichni se nakonec shodují v tom, že se jedná o tutéž vůli, totéž stávání se.<sup>1</sup> Není to proto, že by abstraktno náhodně nebo asociací plodilo organické motivy. Je to proto, že je tu čistá animalita prožívána jako anorganická nebo supra-organická, a může se tudíž kombinovat s abstrakcí, může dokonce kombinovat pomalost a tíži hmoty s extrémní rychlostí linie, jež už je pouze spirituální. Tato pomalost je součástí stejného světa jako extrémní rychlost: vztahy rychlosti a pomalosti mezi prvky, které ve všem přesahují pohyb organické formy a determinaci orgánů. Zároveň se ona linie vymyká unikavou mobilitou geometrií a život se odtrhává od organického vírem permutujícím na místě. Tato vitální síla vlastní Abstrakci rýsuje hladký prostor. Abstraktní linie je efektem hladkého prostoru, tak jako byla organická reprezentace pocitem řídicím rýhovaný prostor. Rozdíl dříly haptické–optické, blízké–vzdálené musejí být tudíž podřízeny rozdílu abstraktní a organické linie, najít svůj princip v obecné konfrontaci prostorů. Abstraktní linie nemůže být definována jako geometrická a přímočará. Z toho plyne otázka: co máme v moderním umění nazývat *abstraktním*? Linií s proměnlivým směrem, nerýsující žádný obrys a nevymezující žádnou formu...<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Ke všem těmto bodům viz velmi intuitivní kniha Georgese Charriéra, *L'art barbare*, Cercle d'art, Paris 1971, kde nacházíme velké množství reprodukcí. Je to nepochybně René Grouset, kdo nejvíce trval na „pomalosti“ jako dramatickém pólu nomádského umění: *L'empire des steppes*, s. 45.

<sup>2</sup>Dora Vallier ve své předmluvě k *Abstraction et Einfühlung* správně zaznamenala vzájemnou nezávislost Worringera a Kandinského a rozdíl v problémech, které kladl. Tvrdí ale, že mezi nimi může existovat sblížení a rezonance. Jistým způsobem je všechno umění abstraktní a figurativno pouze vyplývá z určitých typů abstrakce. Ale existuje-li zároveň tolik zcela odlišných typů linie (egyptská–geometrická, řecká–organická, gotická–vitální atd.), pak je třeba určit, která z nich zůstává abstraktní nebo uskutečňuje abstrakci jako takovou. Pochybujeme, že by to byla geometrická linie, protože ta ještě stále zobrazuje, byť je zobrazení abstraktní či nereprezentativní. Abstraktní linie bude spíše ta, již Michael Fried definuje na základě určitých Pollockových děl: linie mnoha směrů, bez vnitřku a vnějšku, bez formy a pozadí, nic nevymezující, neopisující obrys, procházející mezi skvrnami a body, zaplňující hladký prostor, vířící blízko ležící haptickou vizuální hmotu, která „přitahuje oko

## ZÁVĚR: KONKRÉTNÍ PRAVIDLA A ABSTRAKTNÍ STROJE



*Počítačový Einstein*

### S

*Strata, stratifikace.*

Strata jsou fenomény zhuštění na Těle země, zároveň molekulární a molární: nakupeniny, sraženiny, usazeniny, vrásky. Jsou to Pásky, Kleště nebo Artikulace. Sumárně a tradičně rozlišujeme tři velká strata: fyzikálně-chemické, organické, antropomorfické (nebo „aloplastické“). Každé stratum či artikulace se skládá z kódovaných prostředí a formovaných substancí. *Formy a substance, kódy a prostředí* nejsou reálně odlišné. Jsou to abstraktní složky veškeré artikulace.