

Akordy jsou afekty. Akordy tónů či barev, souladné i nesouladné, jsou afekty hudby či malířství. Rameau tvrdil, že mezi akordem a afektem je identita. Umělec tvoří bloky perceptů a afektů, jediným zákonem tvorby je však to, že složené musí stát na vlastních nohou. Ale právě to, aby ho umělec přiměl stát na vlastních nohou, je nejmírně obřížné. Často je k tomu třeba to, co se z hlediska předpokládaného modelu, z hlediska prožívaných vjemů a afektů jeví jako značná geometrická nepravděpodobnost, fyzická nedokonalost či organická anomálie, ale tyto vznešené omyly se stávají uměleckou nutností, jsou-li to vnitřní prostředky, jak něco postavit na vlastní nohy (usadit anebo uložit). Existuje tedy cosi jako možnost obrazu, která nemá nic společného s fyzickou možností a která i těm nejakrobatičtějším postojům dává sílu stability. A naopak mnoho děl, která chtějí být uměleckými, nestojí ani na okamžik pevně na vlastních nohou. Stát na vlastních nohou znamená neznat ani nahore, ani dole, není to pouhá nepřiměřenost (i domy se mohou opile kýmáct a stát křivě), nýbrž je to akt, jímž se stvořená složenina počítá ků sama v sobě zachovává. Je to monument, ale monument může spočívat v několika tazích či řádcích jako báseň Emily Dickinsonové. Kresba starého unaveného osla: „jaký záraz! je to vytvořeno dvěma taly, ale stojí to na nehybných základech“, kde počíteš svědčí o spoustě let „vytrvalé, úporné, opovrhované práce“.<sup>94</sup> Mollová tónina v hudbě je velmi podstatnou zkouškou, protože hudebníka vybízí, aby ji vytrhl z jejích prehavých kombinací a učinil ji pevnou a trvalou, takovou, aby se sama uchovávala i v akrobatických pozicích. Zvuk musí trvat ve svém zanikání i ve svém tvoření a vývoji. Při svém obdivu k Pissarovi a Monetovi vytykal Cézanne impresionistům jejich optickou směs barev, která není s to vytvořit složeninu dostatečně „pevnou a trvalou, jako je umění v muzeích“, jako je Rubensovo „trvání krve“.<sup>95</sup> To jsou ale jen slova, protože Cézanne nepřipojuje nic, co by uchovávalo impresionismus, nýbrž hledá jinou pevnost, jiné opory a jiné bloky.

<sup>94</sup> E. Wharton, *Les metteurs en scène*, Paris 1986, str. 263. (Jde o akademického a módního malíře, který se vzdává malby, když objeví malý obraz jednoho ze svých zneuznaných současníků: „Já ale nevytvořil žádné ze svých děl, prostě jsem je převzal...“)

<sup>95</sup> *Conversations avec Cézanne*, vyd. P. M. Doran, Paris 1978, str. 121.

## 7. Percept, afekt a pojem

Mladík na plátně se bude usmívat tak dlouho, dokud bude plátno trvat. Krev tepe pod kůží této ženské tváře a vítr třese větvi, a když pinka lidí se chystá odejít. V románu nebo ve filmu se mladík ať přestane smát, ale znovu začne, jakmile se vrátíme k této stránce či k tomuto momentu. Umění uchovává, a je to na světě to jediné, co se uchovává. Uchovává a uchovává se v sobě (*quid juris?*), třebaže fakticky netrvá déle než jeho nositel a jeho materiály (*quid facti?*), kámen, plátno, chemická barva atd. Dívka zachovává postoj, který zaujala před pěti tisíci lety, je to gesto, které již nezavisí na tom, kdo je udělal. Vzduch podřazuje chvění, dech i světlo, které měl tento den loňského roku, a nezavisí už na tom, kdo jej toho jitra dýchal. Ještě že však umění uchovává, pak nikoli po způsobu průmyslu, který proto, aby dal věci trvání, přidává nějakou substanci. Vše se od samého počátku stala nezavislou na svém „modelu“, ale stejně tak je nezavislá na jiných případných osobách, jež samy jsou věcmi umění, malířskými osobami, jež dýchají tento vzduch malby. A stejně tak je nezavislá i na aktuálním diváku či posluchači, kteří ji mohou zakoušet až později, mají-li na to sílu. A co tvůrce? Je nezavislá na tvůrci, a to na základě sebe-kladení stvořeného, jež se uchovává samo v sobě. To, co se uchovává, věc či umělecké dílo, je *blok počítků, to jest složenina z perceptů a afektů*.

Percepty nejsou percepcie, vjemy, jsou totiž nezavislé na stavu těch, kdo je zakoušejí; afekty nejsou pocity či afekce, přesahují sílu těch, kdo je podstupují. Počítky, percepty a afekty, jsou *bytosti*, jež mají hodnotu samy v sobě a překračují každý prožitek. Lze říci, že existují v nepřítomnosti člověka, poněvadž i člověk, jak je zachycen v kámen, na plátně či v slovech, je sám složeninou perceptů a afektů. Umělecké dílo je bytost počítků a nic jiného: existuje v sobě.

Na otázku, zda drogy pomáhají umělci při tvorbě těchto počtů kovových bytostí, jsou-li součástí vnitřního instrumentáře, vedou-li skutečně k „brannému vnímání“ a odhalují percepty a afekty, je obecná odpověď asi taková, že složeniny vytvořené pod vlivem drog jsou velmi často mimořádně křehké, nejsou schopny se uchovávat, rozpadají se v okamžiku, kdy vznikají a kdy se na ně díváme. Stejně tak lze obdivovat i dětské kresby, dojímat se jimi; ale jen zřídka kdy strojí na vlastních nohou; Kleoovi či Miróovi se podobají jen tehdy, nepozorujeme-li je příliš dlouho. Malby šileneů jsou naopak často velmi soudržné, ale jen potud, pokud jsou přeplněné a nikde v nich nezbyvá prázdnota. Bloky však potřebují kapsy vzduchu a prázdnoty, protože i prázdno je počitek, každý počitek se slučuje s prázd- nem, jakmile se slučuje sám se sebou, všechno se opírá o zemi i o vzduch a zachovává prázdno, uchovává se v prázdnotě, jakmile se uchovává samo v sobě. Plátno může být plné, takže do něj už nepronikne ani vzduch, ale uměleckým dílem je pouze tehdy, když, jak říká jeden čínský malíř, uchovává dost prázdného prostoru, aby zde mohli skákat koně (třeba jen tím, že tu jsou různé roviny).<sup>96</sup>

Maluje se, sochá, skládá i píše pomocí počtů. Počítky se malují, sochají, skládají i píší. Počítky jakožto percepty nejsou percepcy, jež by odkazovaly k nějakému objektu (reference): podobají-li se ně- čemu, je to podobnost vytvořená jejich vlastními prostředky: úsměv na plátně je tvořen výhradně barvami, tahy, stínem a světlem. Jestli- že podobnost pronásleduje umělecké dílo, je to jen proto, že se počitek vztahuje ke své látce: je to percept či afekt látky samé, úsměv oleje, gesto vypálené hlíny, vzmach kovu, hřbet románského kamene a vznos kamene gotického. Ve všech těchto případech je látka tak rozmanitá (podklad plátna, působení štětce či štětky, barva v tubě), že je obtížné říci, kde počitek končí a kde začíná; součástí počítka je zjevně i příprava plátna či stopa vlasu štětce, a navíc i mnoho jiného. Jak by se také mohl počitek uchovávat bez látky schopné trvat. A až už je tento čas jakkoli krátký, je to čas, který se chápe jako trvání; uvidíme ještě, jak rovina látky nezadržitelně stoupá vzhůru a proniká do roviny kompozice počtů samých, tak že je nakonec její součástí a je od ní nerozeznatelná. V tomto smyslu

<sup>96</sup> Srv. F. Cheng, *Vide et plein: le langage pictural chinois*, Paris 1979, str. 63 (cituje malíře Hunga Pin-Hunga).

pak lze říci, že malíř je malířem, a ničím jiným než malířem, „je-li tu barva, která je uchopena tak, jak je právě vytažena z tuby, je-li tu otisk každého vlasu štětce“, a je-li tu tato modř, která není modří vody, ale „modří tekuté malby“. A přesto, přinejmenším de iure, není počitek totéž co látka. Neboť to, co se de iure uchovává, není látka, která je pouze faktickou podmínkou, nýbrž to, co se v sobě uchovává, je-li tato podmínka splněna (plátno, barva či kámen se nerozpadly v prach), je percept či afekt. I kdyby látka trvala jen několik vteřin, dala by počítku schopnost existovat a uchovávat se v sobě ve věčnosti, jež *koexistuje s tímto krátkým trváním*. Pokud látka trvá, počitek v těchto okamžicích zažívá věčnost. Počitek se uskutečňuje v látce zároveň s tím, jak látka plně vstupuje do počítka, do perceptu či afektu. Celá látka se stává expresivní. Afekt je kovový, krystalický, kamenný atd. a počitek není zabarvený, nýbrž je, jak říká Cézanne, „zabarvující“. Proto ten, kdo není než malířem, je také víc než malířem, poněvadž „nechává před námi, před nehybným plátnem“ vystupovat nikoli podobnost, nýbrž čistý počitek „trýzněné květiny, okleštěné, mučené a lisované krajiny“, takže „vodu malby vrací přírodě“.<sup>97</sup> Od jednoho materiálu k druhému, stejně jako od houslí ke klavíru, od jednoho druhu štětce k druhému, či od oleje k pastelu, se přechází jen potud, pokud to vyžaduje slo- ženina počtů. Ať už je umělcův zájem o vědu jakkoli silný, slo- ženina počtů nebude nikdy totéž co „směsí“ materiálu, které věda určuje ve stavech věcí, jak o tom velmi názorným způsobem svědčí „optická směs“ impresionistů.

Umění se prostřednictvím látky snaží vytrhnout percept z per- cepcí objektu a ze stavů vnímajícího subjektu, vytrhnout afekt z afekcí jakožto přechodu od jednoho stavu k druhému. Extrahovat blok počtů, čisté bytí počítka. K tomu je však zapotřebí metody, která je u každého autora jiná a která je součástí díla: stačí strovnat Prousta a Pessou, který při hledání počítka jakožto bytí vynalézá

<sup>97</sup> A. Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société*, Paris 1947, str. 74, 82: „Jako malíř a nic jiného než malíř užíval van Gogh čistě malířských pro- středků a nikdy se je nesnažil překročit... nejužasnější na tom však je, že tento malíř, který zůstává pouhým malířem, je přítomn na všech rozených malířů jediným, kdo nám dává zapomenout, že máme co do činění s ma- lířstvím.“ [in: *Texty*, I, Praha 1995, str. 279 a 284].

jiné postupy.<sup>98</sup> V tomto ohledu na tom spisovatelé nejsou jinak než malíři, hudebníci, architekti. Zvláštní látkou spisovatelů jsou slova a syntaxe, stvořená syntaxe, která nezadržitelně vstupuje do jejich díla a přechází do počítka. Na to, abychom mohli vystoupit z prožvaných vjemů, zjevně nestačí paměť, jež pouze vyvolává staré vjemy, ani paměť bezděčná, která přidává upomínku jako faktor uchovávací něco z přítomnosti. Pro paměť je v umění jen málo místa (dokonce a zejména u Prousta). Každé umělecké dílo je ale *moment*, ale moment zde není to, co připomíná minulost, nýbrž je to blok přítomných počítků, jež za své uchovávají v děči jen samy sobě a jež dávají události složeninu, která ji oslavuje. Vykonaním momentu není paměť, nýbrž fabulace. Spisovatel nepíše prostřednictvím vzpomínky z dětství, nýbrž pomocí bloků děství, jež jsou přítomným stáváním se dítětem. Hudba je toho plná. Na to není třeba paměti, nýbrž komplexní látky, kterou nenajdeme v paměti, ale ve slovech, ve zvucích: „Nenávídím tě, paměti.“ K perceptu i afektu dospíváme jen jako k autonomnímu a soběstačným bytostem, jež za nic nevdechují, kdo je zakoušejí či zakusili: Combray, jak nikdy nebylo, není a nebude prožito, Combray jako katedrála či jako monument.

Jakkoli se metody liší, a to nejen podle druhů umění, nýbrž i podle každého z autorů, přesto lze charakterizovat velké monumentální typy čili „variety“ složenin počítka: *vibrace* charakterizuje prostý počíteč (je však již trvalá či složená, protože vystupuje či klesá, implikuje rozdílné konstitutivní roviny, sleduje neviditelnou nit, která je spíš na straně nervů než mozku); *sevržení* či *zaklesnutí* (když dva na sebe narážejí jeden ve druhém a přitom se objímají tak těsně, že na sebe narážejí už jen „energie“); *ústup, dělení, distenze* (když ne naopak dva počítky od sebe vzdalují, uvolňují, takže je už spojuje jenom světlo, vzduch či prázdnota, jež mezi ně vnikají nebo se do nich zatloukají jako klín, který je zároveň tak hutný a tak lehký, že se roztahuje do všech stran, jakmile se zvětší distance, a vytváří blok, který už nepotřebuje žádnou oporu). Způsobit vibraci počítka – sdružit počíteč – rozevřít či rozlomit, vyprázdnit počíteč. So-

<sup>98</sup> J. Gil věnuje celou kapitolu právě těm postupům, jimiž Pessoa extrahuje percept na základě prožvaných vjemů, zejména v *L'ode maritime*, in *Fernando Pessoa ou la métaphysique des sensations*, Paris 1988, kap. 2.

chařství předvádí tyto typy téměř v čistém stavu pomocí počítků kamene, mramoru či kovu, jež vibrují podle silného či slabého rytmu, skoky a vřutěmi, v mocných zaklesnutích, která je provazují, rozprostírají velkých prázdnot mezi skupinami i uvnitř skupiny, kde si už nejsme jisti, zda to, co socha tvoří nebo to, z čeho se socha tvoří, není svého druhu světlo či vzduch.

K perceptu se často povznesl i román: nikoli vjem vřesoviště, nýbrž vřesoviště jako percept u Hardyho; oceánské perceptu Melvilloy; městské perceptu či perceptu zrcadla u Virginie Woolfové. Krajina *vidí*. Obecně řečeno: který velký spisovatel nebyl s to vytvořit tyto počítkové bytosti, jež v sobě uchovávají nějakou denní hodinu, okamžitou teplotu (Faulknerovy vrchy, step Tolstého či Čechova)? Percept je krajina před člověkem, krajina v nepřítomnosti člověka. Je ale vůbec možné takto mluvit, když přece krajina není nezávislá na předpokládaných vnímáních určitých osob a jejich prostřednictvím na vjemech a vzpomínkách autora? Jak by mohlo být město bez člověka či před člověkem, zrcadlo bez staré ženy, jež se v něm odráží, přestože se do něj nedívá? Právě to je (tak často komentovaná) záhada Cézannova: „člověk chybí, a přece je cele v krajině“. Osoby mohou existovat a autor je může tvořit jen proto, že nevnímají, ale proměnily se v krajinu a jsou samy součástí složeniny počítků. Ačab sice má vjemý moře, ale má je pouze proto, že se ocitl ve vztahu k Moby Dickovi, díky němuž se stává velrybou a vytváří počítkové kompozitum, které už nikoho nepotřebuje: to je Oceán. A je to také paní Dallowayová, která vnímá město jen díky tomu, že se ocitla ve městě jako „nuž procházející vším“, a sama se stává nevnímátnou. *Afekt* jsou právě tato *ne-lidská stávání se člověka*, zatímco perceptu (včetně města) jsou *ne-lidské krajiny přírody*. „Právě mjí jedna minuta světa“, říká Cézanne, a můžeme ji uchovat jen tehdy, staneme-li se „jí samou“.<sup>99</sup> Nejsme ve světě, nýbrž stáváme se současně se světem, stáváme se tím, že jej kon-

<sup>99</sup> *Conversations avec Cézanne*, vyd. P. M. Doran, Paris 1978, str. 113 [Krátké ukázky z Cézannových textů a rozhovorů v čes. překl. in: *Mýšlenky moderních malířů*, uspořádal M. Lamač, Praha 1968]. Srv. E. Strauss, *Du sens des sens*, Paris 1989, str. 519: „Všechny velké krajiny mají v sobě cosi vizionářského. Vize je to, co se stává viditelným z neviditelného... Krajina je neviditelná, protože čím víc do ní pronikáme, tím víc se v ní ztrácíme.

templujeme. Všechno je víze, nastávání. Stáváme se universem. Živočišná, rostlinná, molekulární nastávání, nulové dění. Zjevně nejvíce psal afekty Kleist, jenž jich používal jako kamení či zbraní, přičemž je uchopoval v pohybu náhlého zkamenění či nekonečného zrychlení, např. v tom, jak se Penthesilea stává psem a v jejích halucinačních percepcích. To ale platí o všech umělcích: jaká zvláštní dění například uvolňuje hudba svými „melodickými krajinami“ a „rytmickými osobami“, jak říká Messiaen, když skládá molekulární a kosmické, hvězdy, atomy i ptáky v jedinou počítkovou bytost? A jaká hrůza pronásleduje Van Goghovu hlavu, když se stává slunečnicí? V každém případě je zapotřebí stylu – spisovatelovy syntaxe, hudebníkových tónin a rytmě, čar a barev malířových –, aby se prožívané vjemy daly povýšit na percept a prožívané afekce na afekt.

Soustředíme se tu na umění románu, protože to je častým pramenem nedorozumění: řada lidí si myslí, že je možné napsat román z vlastních vjemů a vlastních afekcí, z vlastních vzpomínek a archívů, z vlastních cest a fantazmat, z vlastních dětí a rodičů, ze zajímavých postav, s nimiž má člověk možnost se setkat, a zejména ze zajímavé postavy, kterou je nevyhnutelně sám (ale kdo není?), a konečně z vlastních mínění, která to všechno propojí. Je-li třeba, připomínají se velcí autoři, jimž prý stačilo jen vyprávět vlastní život, Thomas Wolfe nebo Henry Miller. Obecně tak získáme složitá díla, v nichž je sice hodně pohybu, ale jen kvůli hledání otce, jehož každý umělecká práce zcela chybí, nejsme ušetřeni ničeho. Krutost toho, co jsme spatřili, zoufalství, jímž jsme prošli, nemusí být příliš změněny na to, aby vzniklo zase jen další mínění, které zcela obecně vzniká z obřížné komunikace. Rosselini v tom viděl důvod, proč se umění vůbec vzdát: umění připustilo, aby do něj vtrhl přílišný infan-

Chceme-li dospět do krajiny, musíme pokud možno obětovat všechna časová, prostorová, objektivní určení; toto odevzdání nezasaňuje jen cíl, nýbrž stejnou měrou *zasahuje nás samé*. V krajíně přestáváme být historickými bytostmi, to jest bytostmi, které se samy mohou objektivitovat. Pro krajinu *nemáme paměť*, ale v krajíně ji nemáme ani pro nás samé. Sníme s otevřenými očima uprostřed jasného dne. Jsme vytrženi z objektivního světa i z nás samých. To znamená pociťovat.“

tilismus a krutost, současně krutá i bolestná, uříkaná a uspokojená, takže je lépe umění opustit.<sup>100</sup> Ještě zajímavější je, že to samé pozoroval Rosselini i v malířství. Především je to však literatura, která stále setrvává v tomto dvojnásobném vztahu k prožitku. Je docela možné, že autor má skvělou pozorovací schopnost a dostatek imaginace, lze však psát pomocí vjemů, afekcí a mínění? Dokonce i v těch nejméně autobiografických románech se střetávají a kříží mínění spousty osob, přičemž každé mínění je sice funkcí vjemů a afekcí každé z nich a je v souladu s její sociální situací i s jejími individuálními osudy, ale celek je stržén mocným proudem názoru samotného autora; ten se však musí rozdělit, aby se mohl odrážet v postavách, nebo se musí skrýt, aby si čtenář mohl vytvořit názor vlastní: takto začíná i velká Bachtinova teorie románu (naštěstí však nežůstal zde; je to totiž „parodický“ základ románu...).

Tvůrčí fabulace nemá nic společného s rozvláčně vyprávěnou vzpomínkou, ani s žádným fantazmatem. Umělec většně románopisce totiž překračuje percepční stavy a afektivní přechody prožitku. Je to kdosi vidoucí, stávající se. Jak by mohl vyprávět, co se mu přihodilo nebo co si představuje, když je sám jen stínem? Viděl v životě cosi příliš velkého a také příliš nesnesitelného, viděl život obemknutý tím, co ho ohrožuje, takže se onen kus přírody, jež vnímá, či určité městské čtvrti a postavy v nich stávají vizí, která skrze ně komponuje percepty tohoto života, tohoto okamžiku: prožívané vjemy se po způsobu kubismu či simultaneismu lámou a ukazují se kruté světlo či soumrak, purpur či modř, které nemají jiný objekt či subjekt než samy sebe. „Stylem,“ říkal Giacometti, „se nazývají vidění, ustrnulá v čase a prostoru.“ Pokaždé je třeba osvo- bozovat život tam, kde je vězněn, nebo se o to alespoň v nejjistém zápase snažit. Smrt dikobraza u Lawrence, smrt krčka u Kafky jsou téměř nesnesitelné činy romanopisce; a často je třeba ulehnout na zem, jak to dělá i malíř, aby pronikl k „motivů“, to jest k perceptu. Percepty mohou být teleskopické či mikroskopické, postavám i krajinám dávají gigantické rozměry, jako by byly nadmuty životem, jež nemůže dosáhnout žádného žité vnímání. V tom je velikost Balzacova. Nezáleží na tom, *jsou-li* postavy prostřední či nikoli: *stávají se* obry jako Bouvard a Pécuchet, Bloom a Molly, Mercier a Ca-

<sup>100</sup> R. Rosselini, *Le cinéma révélé*, Paris 1984, str. 80–82.

mier, aniž by přestaly být tím, čím jsou. Právě díky prostřednosti, dokonce hlouposti či bezectnosti se mohou stávat nikoli jednoduchými (postavy nikdy nejsou jednoduché), nýbrž gigantickými. Dokonce i trpaslíci a neduživci: každá fabulace je konstrukcí obrů.<sup>101</sup> Ať průměrní, či velkolepí, v každém případě jsou příliš živí, než aby mohli být žiti či prožívání. Thomas Wolfe extrahoval ze svého otce obra a Miller z města temnou planetu. Wolfe popisuje lidi ze staré Catawha pomocí jejich stupidních názorů a jejich posedlosti spory; přitom však buduje skrytý monument jejich samoty, jejich pouště, jejich věčné země a jejich zapomenutých, nepovšimnutých životů. Podobně by mohl zvolat i Faulkner: „Ach, vy lidé z Yoknapatawphy...“ Říká se, že velký spisovatel „se inspiroje“ prožitkem, a je to jistě pravda; pan de Charlus se velmi podobá Montequiouovi, ale mezi Montesquiouem a panem de Charlus je nakonec, když se všechno sečte, zhruba stejný vztah jako mezi štěkajícím psem jakožto zvířetem a Psem jako souhvězdím na obloze.

Jak dát nějaké chvíli světa trvání a způsobit, aby existovala sama sebou? Virginia Woolfová dává odpověď, která platí jak pro literaturu, tak pro malířství a hudbu: „Nasytit každý atom“, „vyloučit vše zbytečné, mrtvé a povrchní“, vše, co lpí na našich obyčejných a žitých vjemech, všechnu tu potravu průměrného romanopisce a uchovávat jen to nasycení, jež nám dá percept, „zahmout do oka mžiku absurditu, fakta, špinavost, ale v průhledném stavu“; „snést sem prakticky vše, a přitom usilovat o jeho nasycení“.<sup>102</sup> Když romanopisec nebo malíř dosáhl perceptu jako „posvátného pramene“, když spatřili Život v živém či Živoucí v prožitém, vrací se bez dechu a s červenými očima. Jsou to atleti, nikoli však atleti, kteří formují svá těla a pěstují prožitek, třebaže mnoho spisovatelů nedokázalo sportům odolát a vidělo v nich způsob, jak umění a život

<sup>101</sup> Ve 2. kapitole *Le deux sources de la morale et de la religion*, Paris 1932, analyzuje H. Bergson fabulaci jako schopnost vidění odlišnou od imaginace, spočívající ve vytváření bohů a obrů, „zpola lidských mocí či silných přítomností“. Její místo je původně v náboženství, ale svobodně se rozvíjí v umění a literatuře [*Dvojí pramen mravnosti a náboženství*, Praha 1936].

<sup>102</sup> V. Woolf, *Journal d'un écrivain*, I, Paris 1984, str. 230 [*The Diary of Virginia Woolf*, London 1980, str. 209 nn.].

posílit, nýbrž daleko spíš bizarní atleti typu „umělce v hladovění“ či „velkého playce“, který neumí plavat. Je to atletismus, který nesouvisí s organismem a svaly, ale jeho neorganický dvojník, „afektivní atletismus“, atletismus nastávání, jenž odhaluje síly, které nepatří jemu, „tvárný příznak“.<sup>103</sup> Umělci jsou v tomto ohledu jako filosofové; ta trocha zdraví, kterou mají, je křehká, ale příčinou nejsou jejich nemoci či neurozy, nýbrž to, že v životě spatřili cosi, co je pro každého příliš velké, co je příliš velké i pro ně a co jim všicklo neznatelné znamená smrti. Ale toto něco je rovněž pramenem či dechem, z něhož v nemocech prožitku žijí (a právě to nazýval Nietzsche zdravím). „Možná jednou pochopíme, že to nebylo žádné umění, nýbrž jen a jen lékařství...“<sup>104</sup>

Afekt nepřesahuje afekce stejně jako percept nepřesahuje perceptce. Afekt není přechod z jednoho žitého stavu do jiného, nýbrž stávání se člověka ne-lidským. Achab nenapodobuje Moby Dicka a Penthesilea si „nehraje“ na fenu: není to nápodoba, prožívání sympatie ani imaginární identifikace. Není to podobnost, ačkoli jistá podobnost tu je. Ale je to podobnost vytvořená. Spíš extrémní přílehlost v sevření dvou počitků bez podobnosti nebo naopak v distanci světa, které zachycuje oba jediným odrazem. André Dhôtel dokázal zasadit své postavy do zvláštního vegetativního dění, stávají se stromem či astrou: to neznamená, jak říká, že jedno se mění v druhé, nýbrž cosi prochází od jednoho k druhému.<sup>105</sup> Toto něco nelze precizovat jinak než jako počitek. Je to oblast neurčitelnosti, nerozpoznatelnosti, jako by věci, zvířata a lidé (Achab a Moby Dick, Penthesilea a fena) stále dosahovali onoho bodu v nekonečnu, který bezprostředně předchází jejich přirozenému rozlišení. Právě to nazýváme afektem. V knize *Pierre čili dvojznačnost* dosahuje Pierre oblasti, v níž už není s to odlišit se od své nevlastní

<sup>103</sup> A. Artaud, *Le théâtre et son double*, in: *Œuvres complètes*, IV, Paris 1964, str. 154.

<sup>104</sup> J.-M. G. Le Clézio, *HAI*, Paris 1991, str. 7 („jsem indián..., i když neumím pěstovat kukurici ani vyrobit člun z jediného kmene...“). O „zdraví“, jež je vlastním umění, mluvil v jednom známém textu i H. Michaux: viz doslov k *Mes propriétés*, in: *La nuit remue*, Paris 1935, str. 193.

<sup>105</sup> A. Dhôtel, *Terres de mémoire*, Paris 1979, str. 225–226.

sestry Isabelly, a stává se ženou. Jenom život tvoří takové oblasti, v nichž víří živé bytosti, a jenom umění je s to jich dosáhnout a svou schopností spolutvořit jimi prostupovat. Jakmile totiž látka vejde do počítka, jak je tomu třeba v Rodinových sochách, umění samo žije z těchto oblastí neurčitosti. Jsou to bloky. Malířství potřebuje víc než jen obratnost kreslíře, který by zaznamenával podobnosti lidské a zvířecí formy a umožňoval nám pozorovat jejich proměny; naopak je třeba síly, která je zásadně schopna formy rozpouštět a zakládat existenci takové oblasti, v níž už nepoznáváme, co je zvířecí a co lidské, protože se tu rýsuje cosi jako triumf či monument jejich nerozlišitelnosti; tak je tomu u Goyi, a dokonce u Daumiera či Rodona. Umělec musí stvořit syntaktické postupy a tvárné látky, jež jsou nezbytné k tomuto velkému úkolu, totiž všude znovu vytvořit prvotní bažiny života (Goya používá kyseliny a akvatinty). Afekt ovšem není návratem k počátkům, v němž bychom, jako cosi podobného, znovu nalézali to, co pod civilizovaným človkem trvá z člověka zvířecího či primitivního. Právě v mírném prostředí naší civilizace se daří rovníkovým či ledovcovým pásmům, jež se vymykají rozlišení rodů, pohlaví, řádů a říší. Jde o nás, zde a nyní; ale najednou už není rozlišeno to, co je v nás zvířecího, rostlinného, minerálního či lidského – třebaže my sami právě zde nabýváme rozlišení. Maximální určení vzhází z tohoto bloku sousedství jako blesk.

Právě proto, že mínění jsou funkcemi prožitku, předstírají, že mají určitou znalost afekcí. Mínění převládají nad lidskými vášněmi a jejich věcností. Jak už ale konstatoval H. Bergson, máme dojem, že mínění nerozumí afektivním stavům, že je seskupuje či odděluje nesprávně.<sup>106</sup> A nestačí ani, jak je tomu v psychoanalýze, dávat registrovaným afekcím zakázané objekty či nahrazovat oblasti neurčitosti jednoduchými ambivalencemi. Velký romanopisec je především umělec vynalézající neznámé či zneuznané afekty; vynáší je na světlo jakožto dění svých postav: soumravné stavy rytířů v románech Chrétiens de Troyes (ve vztahu k existujícímu pojetí rytířství), stavy bezmála katatonického „spocinutí“, které podle paní de Lafayette splývají s povinností (ve vztahu k pojmu kvietismu)... až ke stavu beckettovskému, k afektům tím větším, čím více jim chybí

<sup>106</sup> H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris 1934, str. 1293–1294.

afekce. Když Zola upozorňuje své čtenáře: „pozor, mé postavy netrpí výčitkami svědomí“, neměli bychom v tom vidět výraz nějaké fyziologické teze, nýbrž záznam nového afektu, který v naturalismu vystupuje spolu s utvářením postav: Průměrnost, Zvrhlost, Animalita (a to, co Zola nazývá instinktem, se neliší od stávání se zvířetem). Když Emily Brontëová sleduje pouto mezi Heathcliffem a Catherine, vynalézá násliný afekt, cosi jako bratrství mezi dvěma vlky, který nesmíme zaměňovat s láskou. Když se zdá, že Proust nesmírně podrobně popisuje žárlivost, vynalézá afekt, protože neustále převrací řád, který mínění předpokládá v afekcích, řád, podle něhož by žárlivost měla být nešťastným důsledkem lásky; u Prousta je naopak žárlivost cílem, určením, takže je-li třeba milovat, pak proto, aby-chom mohli být žárliví, neboť žárlivost je smyslem znaků, je to afekt jakožto sémiologie. Když Claude Simon popisuje úžasně trpnou lásku ženy-země, hnete afekt z jilu a mže říci: „toto je má matka“, věříme mu, protože to říká, ale je to matka, jež se stala počítkem a již Simon staví pomník natolik originální, že tato matka již nemá žádný vztah ke svému skutečnému synovi, nýbrž vztahuje se na dálku k jiné stvořené postavě, k Faulknerově Eule. Takto, od jednoho spisovatele k druhému, mohou velké tvořivé afekty navazovat na sebe nebo se od sebe naopak rozbíhat ve složeninách počítků, jež se proměňují, vibrují, sdružují či naopak šepí: tyto počítkové bytosti vysvětlují vztah umělce k publiku, vztah mezi různými díly téhož umělce, nebo dokonce i případnou vzájemnou blízkost umělců.<sup>107</sup> Umělec vždy přidává ke světu nové odrůdy. Počítkové bytosti jsou *odrůdami* (variantami) stejně jako jsou pojmové bytosti variacemi a bytí funkcí proměnnými.

O umění vůbec tedy platí: umělec ukazuje afekty, vynalézá afekty a tvoří afekty ve vztahu k perceptům či viděním, jež nabízí. Netvoří je však pouze ve svém díle, nýbrž dává nám je, my se stáváme spolu s nimi, jsme součástí složeniny. Van Goghovy slunečnice jsou dění stejně jako Dürerovy bodláky nebo Bonnardovy mimózy. Redon nadepsal jednu litografii: „V květině je možná první pokus o vidění.“ Květina vidí. Čistá a jednoduchá hrůza: „Vidíš tu slunečnici,

<sup>107</sup> Tyto tři možnosti se často objevují u Prousta: zvl. *Le temps retrouvé*, III, Paris 1989, str. 895–896 (o životě, vidění a umění jako tvoření univerza).

sestry Isabelly, a stává se ženou. Jenom život tvoří takové oblasti, v nichž víří živé bytosti, a jenom umění je s to jich dosáhnout a svou schopností spolutvoření jimi prostupovat. Jakmile totiž látka vejde do počítka, jak je tomu třeba v Rodinových sochách, umění samo žije z těchto oblastí neurčitosti. Jsou to bloky. Malířství potřebuje víc než jen obratnost kreslíře, který by zaznamenával podobnosti lidské a zvířecí formy a umožňoval nám pozorovat jejich proměny; naopak je třeba síly, která je zásadně schopna formy rozpouštět a zakládat existenci takové oblasti, v níž už nepoznáváme, co je zvířecí a co lidské, protože se tu rýsuje cosi jako triumf či monument jejich nerozlišitelnosti; tak je tomu u Goyi, a dokonce u Daumiera či Rodona. Umělec musí stvořit syntaktické postupy a tvárné látky, jež jsou nezbytné k tomuto velkému úkolu, totiž všude znovu vytvořit prvotní bažiny života (Goya používá kyseliny a akvatinty). Afekt ovšem není návratem k počátkům, v němž bychom, jako cosi podobného, znovu nalézali to, co pod civilizovaným člověkem trvá z člověka zvířecího či primitivního. Právě v mírném prostředí naší civilizace se daří rovníkovým či ledovcovým pásmům, jež se vymykají rozlišení rodů, pohlaví, řádů a říší. Jde o nás, zde a nyní; ale najednou už není rozlišeno to, co je v nás zvířecího, rostlinného, minerálního či lidského – třebaže my sami právě zde nabýváme rozlišení. Maximální určení vzhází z tohoto bloku sousedství jako blesk.

Právě proto, že mínění jsou funkcemi prožitku, předstírají, že mají určitou znalost afekcí. Mínění převládají nad lidskými vášněmi a jejich věcností. Jak už ale konstatoval H. Bergson, máme dojem, že mínění nerozumí afektivním stavům, že je seskupuje či odděluje nesprávně.<sup>106</sup> A nestačí ani, jak je tomu v psychoanalýze, dávat registrovaným afekcím zakázané objekty či nahrazovat oblasti neurčitosti jednoduchými ambivalentními. Velký romanopisec je především umělec vynalézající neznámé či zneuznané afekty; vynášejí je na světlo jakožto dění svých postav: soumravné stavy rytířů v románech Chrétiens de Troyes (ve vztahu k existujícímu pojetí rytířství), stavy bezmála katatonického „spocínutí“, které podle paní de La Fayette splývají s povinností (ve vztahu k pojmu kvietismu)..., až ke stavu beckettovskému, k afektům tím větším, čím více jim chybí

<sup>106</sup> H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris 1934, str. 1293–1294.

afekce. Když Zola upozorňuje své čtenáře: „pozor, mé postavy netrpí výčitkami svědomí“, neměli bychom v tom vidět výraz nějaké fyziologické teze, nýbrž záznam nového afektu, který v naturalismu vystupuje spolu s utvářením postav: Průměrnost, Zvrhlost, Animalita (a to, co Zola nazývá instinktem, se neliší od stávání se zvířetherine, vynalézá násilný afekt, cosi jako bratrství mezi dvěma vlky, který nesmíme zaměňovat s láskou. Když se zdá, že Proust nesmírně podrobně popisuje žárlivost, vynalézá afekt, protože neustále převrací řád, který mínění předpokládá v afekcích, řád, podle něhož by žárlivost měla být nešťastným důsledkem lásky; u Prousta je naopak žárlivost cílem, určením, takže je-li třeba milovat, pak proto, aby-chom mohli být žárliví, neboť žárlivost je smyslem znaků, je to afekt jakožto sémiologie. Když Claude Simon popisuje úžasně trpnou lásku ženy-země, hněte afekt z jílů a může říci: „toto je má matka“, věříme mu, protože to říká, ale je to matka, jež se stala počátkem a již Simon staví pomník natolik originální, že tato matka již nemá žádný vztah ke svému skutečnému synovi, nýbrž vztahuje se na dálku k jiné stvořené postavě, k Faulknerově Eule. Taktó, od jednoho spisovatele k druhému, mohou velké tvořivé afekty navazovat na sebe nebo se od sebe naopak rozbíhat ve složeninách počítků, jež se proměňují, vibrují, sdrůžují či naopak štěpí: tyto počítkové bytosti vysvětlují vztah umělce k publiku, vztah mezi různými díly téhož umělce, nebo dokonce i případnou vzájemnou blízkost umělců.<sup>107</sup> Umělec vždy přidává ke světu nové odrůdy. Počítkové bytosti jsou *odrůdami* (varietami) stejně jako jsou pojmové bytosti variacemi a bytí funkcí proměnnými.

O umění vůbec tedy platí: umělec ukazuje afekty, vynalézá afekty a tvoří afekty ve vztahu k perceptům či viděním, jež nabízí. Netvoří je však pouze ve svém díle, nýbrž dává nám je, my se stáváme spolu s nimi, jsme součástí složeniny. Van Goghovy slunečnice jsou dění stejně jako Dürerovy bodláky nebo Bonnardovy mimózy. Redon nadepsal jednu litografii: „V květině je možná první pokus o vidění.“ Květina vidí. Čistá a jednoduchá hrůza: „Vidíš tu slunečnici,

<sup>107</sup> Tyto tři možnosti se často objevují u Prousta: zvl. *Le temps retrouvé*, III, Paris 1989, str. 895–896 (o životě, vidění a umění jako tvoření uni-versa).

kteřá se dívá dovnitř oknem ložnice? Pozoruje místnost celý den.<sup>108</sup> Florální dějiny malířství jsou jako neustále prodlužovaná, kontinuální tvorba afektů a perceptů květin. Umění je řeč počitků, ať pracuje slovy, barvami, zvuky, či kamenem. Umění nemá žádná mínění. Umění likviduje trojí organizaci vjemů, afekcí a mínění, kterou nahrazuje monumentem složeným z perceptů, afektů a perceptivních bloků, které zaujímají místo řeči. Spisovatel užívá slova, ale tak, že tvoří syntaxi, která slova převádí do počítka a která působí, že běžná řeč zadržává, chvěje se či křičí, nebo dokonce zpívá: to je styl, „tón“, řeč počitků neboli podivný jazyk v jazyce, jazyk, který volá příští lid: ó lidé staré Catawby, lidé Yoknapatawphy. Spisovatel řeč krouť, rozzechvívá ji, zmocňuje se jí a štěpí ji, aby mohl vytrhnout percept z percepce, afekt z afekce, počitek z mínění – a to, jak doufáme, pro onen lid, který tu ještě není. „Moje paměť není z lásky, nýbrž z nenávisťi, nechce minulost opakovat, nýbrž zbavit se jí... Co chtěla říci moje rodina? nevím. Od narození zadržovala v řeči, a přece chtěla něco říci. Mne i mnoho mých současníků tíží vrozená koktavost. Nenaucili jsme se mluvit, nýbrž koktat a jenom díky tomu, že jsme naslouchali rostoucím hlukům století a protože nás vyběhla pěna na hřebenu vln, naučili jsme se jazyku.“<sup>109</sup> Právě to je však úkol každého umění: stejně tak i malířství a hudba vytrhávají z barev a zvuků nové akordy, plastické či melodické krajiny, rytmické osoby, které povyšují barvy a zvuky na zpěv země či křik člověka, na to, co utváří tón, zdraví, stávání se, vizuální a znělý blok. Monument nepřipomíná, neoslavuje něco, co minulo, nýbrž světuje uchu budoucnosti trvalé počítky, které ztělesňují událost: stále se vracející utrpení člověka, jeho znovu a znovu vznášené protesty, jeho znovu a znovu zahajovaný boj. Bude toto vše marné, protože utrpení je věčné a revoluce nepřezívají okamžik, kdy vítězí? Úspěch revoluce však spočívá pouze v ní samé, ve vibracích, sevřeních a otevřeních, které poskytla lidem právě tehdy, když probíhala, a které jsou o sobě stále se dějícím monumentem jako ony mohyly, k nimž každý nový poutník přidává kámen. Vítěz-

<sup>108</sup> M. Lowry, *Au-dessous du volcan*, Paris 1959, str. 203 [*Under the Volcano*, Harmondsworth 1963].

<sup>109</sup> O. Mandelstam, *Le bruit du temps*, Paris 1972, str. 77.

ství revoluce je imanentní, spočívá v nových vazbách mezi lidmi, jež zakládá, třebaže tyto vazby netrvají déle než její splýnutá látka a záhy ustupují před dělením, zrazováním.

Estetické figury (a styl, který je vytváří) nemají nic společného s rétorikou. Jsou to počítky: percepty a afekty, krajiny a tváře, vize a dění. Ale nedefinujeme snad děním rovněž filosofický pojem, a to téměř stejným způsobem? Estetické figury však nejsou identické s pojmovými osobami. Možná do sebe tím či oním směrem navzájem přecházejí jako Igitur nebo jako Zarathustra, ale jenom potud, pokud lze mluvit o počítčích pojmu a pojmech počitků. Není to totéž dění. Smyslové dění je akt, jímž se něco či někdo neustále stává jiným (aniž by přestal být tím, čím je), slunečnice nebo Ahab, zatímco pojmové dění je akt, jímž obecná událost sama uniká tomu, čím je. Pojmové dění je heterogenita v absolutní formě; smyslové dění je jinakost zachycená v látce výrazu. Monument neaktualizuje virtuální událost, nýbrž ztělesňuje ji: dává jí tělo, život, universum. Proust definoval umění-monument právě tímto životem nadřazeným „prožitku“, jeho „kvalitativními diferencemi“ a „universy“, jež utvářejí své vlastní hranice, své dálky i své blízkosti, své konstelace a bloky počitků, jež uvádějí do pohybu, například universum-Rembrandt či universum-Debussy. Tato universa nejsou ani virtuální ani aktuální, jsou možná: možnost jakožto estetická kategorie („možnost, nebo se uduším“), existence možného, zatímco události jsou realitou virtuálního, jsou to formy myšlenky-Přírody přehlížející všechna možná universa. To ale neznamená, že pojem de iure předchází počítku: dokonce i počítkový pojem musí být vytvořen svými vlastními prostředky a počítelem existuje ve svém možném universu, aniž by pojem nutně existoval ve své absolutní formě.

Lze připodobnit počítelem původnímu mínění, *Urdoxa* jako základu světa, jeho nehybnému podkladu? Fenomenologie nachází počítelem v perceptivních a afektivních „materiálních a priori“, transcendentu- Cézannovy počítky. Viděli jsme však, že fenomenologie se musí stát fenomenologií umění, protože imanence prožitku vzhledem k transcendentálnímu subjektu se musí vyjadřovat v transcendentních funkcích, které neurčují pouze zkušenost vůbec, nýbrž zde a teď prostupují prožitkem samým, ztělesňují se v něm tvořice živé počítky. Bytí počítku, blok perceptu a afektu se bude jevit jako

jednota či zvrtnost citíciho a pocífovaného, jako jejich vnitřní provázanost na způsob rukou, které se navzájem tisknou: ze žitého těla, vnímaného světa a intencionálního vztahu mezi obojím, který je stále ještě příliš vázán na zkušenost, se osvobozuje *tělo z masa a kostí* – tělo, jež nám dává být počítku a nese původní mínění odlišné od zkušenostního soudu. Tělesná látka světa a tělesná látka těla jako koreláty, jež se směřují v ideální koincidence.<sup>110</sup> Zvláštní obrat k tělesnému inspiruje tuto poslední proměnu fenomenologie a vrhá ji do mystéria inkarnace; je to pojetí zároveň zbožné i smyslové, směs senzuality a náboženství, bez níž by tělo asi nemohlo stát na svých nohou (sklouzlo by po kostech jako na Baconových obrazech). Otázku, zda je tělo z masa a kostí vhodné pro umění, lze tedy formulovat následovně: je schopno nést percept a afekt, tvořit být počítku, nebo naopak musí být samo nesené a stát se součástí jiných potenciál života?

Tělo z masa a kostí není počítkem, přestože se podílí na jeho vyjevování. Mluvili jsme příliš zkratkovitě, když jsme řekli, že počíteč ztělesňuje. Malířství tvoří tělesnost těla buď tělovou barvou (převrstvení červené a bílé), nebo lomenými tóny (juxtapozice komplementárních barev v nestejných poměrech). Ale to, co ustavuje počíteč, je stávání se zvířetem, rostlinou atd., které jako zvíře stážené z kůže či oloupaný plod vystupuje pod povrchem tělové barvy v nejpůvabnější a jemné nahotě: Venuše před zrcadlem. Anebo které vystupuje ve splynutí, spečení, slití lomených tónů jako oblast nerozlišitelnosti zvířete a člověka. Možná by to byla změť a chaos,

<sup>110</sup> M. Dufrenne se v knize *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris 1967, 1953<sup>1</sup>, pokusil o analýzu perceptivních a afektivních apriori, jež jsou základem počítku jako vztahu těla a světa. Nevzdánil se zde příliš od E. Strausse. Existuje ale nějaké být počítku, které by se manifestovalo v těle z masa a kostí? Touto cestou se vydal M. Merleau-Ponty v knize *Le visible et l'invisible: suivi de notes travail*, Paris 1979 [Viditelné a neviditelné, Praha 1998]. M. Dufrenne uvedl řadu výhrad, které se týkají takové ontologie těla (*L'Oeil et l'oreille*, Montréal 1987). D. Franck se před časem vrátil k Merleau-Pontyho tématu a ukázal rozhodující význam těla u Heideggera, a dokonce již u Husserla, in: *Heidegger et le problème de l'espace, Chair et corps*, Paris 1986. Stejný problém hraje ústřední roli i ve fenomenologii umění. Je možné, že dosud nevydaná Foucaultova kniha *Les aveux de la chair* nám řekne něco o nejobecnějších počátcích pojetí těla a o jeho významu v patristice.

kdyby tu nebyl druhý moment, který drží tělesnost těla. Tělesné tělo je pouze teplotou dění. Tělo z masa a kostí je příliš křehké. Onen druhý moment není kost či kostra, je to spíš dům či lešení. Tělo se rozvíjí v domě (nebo v nějakém ekvivalentu, v prameni či háji). To, co definuje dům, jsou „stěny“, to jest kusy odlišné orientovaných rovin, které dávají tělesnosti její rámec: pozadí a popředí, horizontální, vertikální stěny, vpravo a vlevo, kolmé a šikmé, rovné a oblá...<sup>111</sup> Jsou to stěny zdí, ale také podlahy, dveře, okna, skleněné dveře, zrcadla, jež právě dávají počítku schopnost držet se na vlastních nohou v autonomních *ramctch*. To jsou strany bloku počítků. A génia, stejně jako pokoru velkých malířů, poznáme podle dvou znaků: na jedné straně je to úcta, téměř hrůza, s nimiž přistupují k barvě a vstupují do ní, a na straně druhé péče, s níž propojují stěny či roviny, na nichž závisí typ hloubky. Bez této úcty a péče je malba nicotná, je bez práce a bez myšlenky. Obřížné totiž není spojovat ruce, nýbrž skloubit roviny. Nechat skloubené roviny vycházet, nebo je naopak zanořit, oříznout. Často se směšují dva problémy: architektura rovin a režim barvy. Skloubení horizontálních a vertikálních rovin u Cézanna: „roviny v barvě, roviny! Barevné místo, v němž splývá duše rovin...“ Neexistují dva velcí malíři nebo dvě velká díla, která by postupovala stejným způsobem. Lze ovšem sledovat tendence u jediného malíře: například u Giacomettiho vybočují ustupující horizontální roviny doprava a doleva a zdá se, že se spojují ve věci (tělesnost malého jablka), ale jako klíšky, které by ji vialhy do pozadí a nechaly ji zmizet, kdyby ji v posledním okamžiku nezadržela vertikální rovina, z níž vidíme jenom vlákno bez tloušťky, a nedala jí trvalou existenci v podobě dlouhé jehlice, která jí prochází, a neucinila tak z ní nitku. Dům se účastní veškerého dění. Je to život, „neorganický život věcí“. To, co definuje dům-počíteč ve všech možných způsobech, je skloubení rovin, jež jsou orientovány tisícovým způsobem. Dům sám (nebo nějaký jeho ekvivalent) je konečné skloubení barevných rovin.

<sup>111</sup> Jak ukazuje G. Didi-Huberman, tělesnost plodí „pochybování“, má velmi blízko k chaosu; proto je nezbytná komplementarita „růžové“ a „stěny“, což je stěžejním tématem článku *La peinture incarnée*, který je přetištěn a rozvinut v jeho knize *Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990.

Třetím momentem je universum, kosmos. Neboť nejen otevřený dům komunikuje s krajinou prostřednictvím okna či zrcadla, nýbrž i dům zcela uzavřený je otevřen do určitého universa. Po Monetově domu se ustavičně sápu rostlinné síly nespoutané zahrady, kosmosů růží. Universum-kosmos není tělesná látka, ale nejsou to ani stěny, kusy spojujících se ploch, různě orientované roviny, i když jej může tvořit nekonečná harmonie všech rovin. Universum se však limitně zpřítomňuje jako barevná plocha, jediná velká rovina, barevné prázdno, monochromní nekonečno. Skleněné dveře u Matisse se například otvírají jen do černé plochy. Tělesná látka či figura neobývají místo, dům, nýbrž universum, které dům nese (dění). *Je to jako přechod z konečného do nekonečna*, ale stejně tak z teritoria k deteriorizaci. Moment nekonečna: donekonečna variovaná nekonečna. U Van Gogha, Gauguina nebo dnes u Bacona pozorujeme rodící se bezprostřední napětí tělesnosti a barevné plochy, toků lomených barev a nekonečného pásma homogenní, živé a nasycené čisté barvy („místo abych maloval banální zeď ubohého pokoje, maluji nekonečno, snažím se, aby jednoduché pozadí modře bylo co nejbohatší, nejintenzivnější...“).<sup>112</sup> Je pravda, že monochromní barevná plocha je něco jiného než pozadí. A chce-li malířství začínat v nulovém bodu buď tím, že konstruuje percept jako minimum před prázdňem, nebo tím, že jej vede až k maximu pojmu, využívá monochromie osvobozené od všech domů a vší tělesnosti. Zejména modrá se sytí nekonečnem a mění percept v „kosmickou senzibilitu“, v to, co je v přírodě nejpomněvší nebo co v ní má nejbližší k „výroku“: je to barva bez přítomnosti člověka, protože ten se stal

<sup>112</sup> V. Van Gogh, dopis Theovi, *Correspondance complète*, III, Paris 1990, str. 165. Lomené tóny ve vztahu k barevné ploše jsou častým tématem korespondence. Podobně mluví i Gauguin v dopise Schuffeneckerovi z 8. října 1888, in: *Letres*, Paris 1946, str. 140: „Udělal jsem Vincentovi autoportrét... Myslím, že je to jedna z mých nejlepších věcí: je absolutně nepochopitelný (například), natolik je abstraktní... Jeho kresba je úplně zvláštní, naprostá abstrakce... Barva je co nejméně přírodní: představí si neurčitou vzpomínku na hliněné nádoby zkroutené prudkým ohněm. Červené, fialové barvy rýhované ohnivými plameny jako pec žhnoucí do očí, místo myšlenkových zápasů malíře. To celé na chromovém pozadí posetém dětskými kvítky. Světlé čisté dívky.“ To je idea „arbitrárního kolorismu“ podle Van Gogha.

barvou; jestliže je modř (nebo černá či bílá) na obraze dokonale identická nebo je-li identická na různých obrazech, stává se malíř modrým – „monochromní Yves“ – v souladu s čistým afektem, který pohupuje universem v prázdnu tak, že vynikající malíř nemá co na práci.<sup>113</sup>

Barevné, lépe řečeno barvicí prázdno je už silou. Většina velkých monochromů moderního malířství už se nepotřebuje uchýlovat k malým nástěnným kvítkům, ale předvádí nepostřehnutelné jemné variace (které nicméně utvářejí percept). Je to proto, že jsou buď oddělené nebo na jedné straně lemované nějakým pásem, stužkou či stěnou jiné barvy nebo jiného tónu, které svou blízkostí či vzdáleností mění intenzitu barevné plochy, nebo proto, že sledem tónů předvádějí téměř virtuální lineární či kruhové figury, nebo proto, že jsou provrtané či potřhané: i zde se jedná o problém skloubení, byť je v tomto případě zvláštním způsobem rozšířený. Barevná plocha vibruje, svírá se nebo láme, protože nese tušené síly. Abstraktní malířství činí v prvé řadě toto: svolat síly, zabydlit barevnou plochu silami, které nese, ukázat v nich neviditelné síly, naznačit zdánlivě geometrické figury, jež jsou ale pouze silami, silami gravitace, tíže, rotace, víření, exploze, expanze, klíčení, silami času (tak, jako lze o hudbě říci, že umožňuje slyšet znělou sílu času, například u Messiaena, nebo o literatuře, například u Prousta, že umožňuje číst a chápat nečitelnou sílu času). Není právě toto definice perceptu samého: způsobit, že cítíme nepostřehnutelné síly, které obývají svět, působí na nás a vedou nás k dění? To, co Mondrian získává prostými rozdíly mezi stranami čtverce, Kandinsky lineárními „tenzemi“ či Kupka rovinami, jež se ohýbají kolem bodu. Z hloubky věků k nám přichází to, co Worringer nazval půlnoční, abstraktní a nekonečnou linií, linií universa utvářející stuhu a pruhy, kola a turbíny, celou „živoucí geometrii“ „povznášející k názoru mechanické síly“ tvořící mohutný neorganický život.<sup>114</sup> Věčný objekt malířství: malovat síly jako Tintoretto.

<sup>113</sup> Srv. *Monochromes*, in: *Artstudio*, 16, Paris 1990 (Kleinovi jsou věnovány články G. Monnier a D. Riouta; k „současným proměňám monochromu“ viz článek P. Sterckxe).

<sup>114</sup> W. Worringer, *L'art gothique*, Paris 1967 [*Formprobleme der Gothik*, München 1911].

Nacházíme tu snad opět dům, tělo? Nekonečná barevná plocha je často tím, do čeho se otevírá okno či dveře; nebo je to zeď' tělo domu či podlaha. Van Gogh i Gauguin rozhazují po barevné ploše malé kytice, aby z ní vytvořily tapetu, od níž se odráží tvář v lomených tónech. Dům nás totiž nechrání před kosmickými silami, na nejvyšší je filtruje a vybírá. Často je mění na síly příznivé: malířství nikdy neukázalo Archimédovu sílu, sílu tlaku vody na půvabné tělo koupající se doma ve vaně tak, jak se to podařilo Bonnardovi v ob-  
*Le Nu au bain*. Ale pootevřenými či zavřenými dveřmi mohou vstupovat také síly nepřívětivé: jsou to kosmické síly, jež tvoří pásma nerozlišitelnosti v lomených tónech tváře, které ji pohlavkují, drásají a všemi možnými způsoby rozpouštějí, pásma nerozlišitelnosti, jež odkrývají síly číhající v barevné ploše (Bacon). Sevření sil jakožto perceptů a dění jakožto afektů je naprosto komplemen-  
 tární. Podle Worringer je linie abstraktní síly bohatá na zvířecí motivy. Kosmickým či kosmogenetickým silám odpovídá stávání se zvířetem, rostlinou, stávání se molekulárním: až k bodu, kdy se tělo rozplývá v barevné ploše nebo vstupuje do zdi či naopak k bodu, kdy se barevná plocha kroutí a přehýbá do pásma nerozlišitelnosti od těla. Stručně řečeno: bytí počítka není tělesná látka, nýbrž slo-  
 ženina nelidských sil kosmu, různých lidských stávání se nelidským a dvojnásobnému domu, který je směňuje a vzájemně přizpůsobuje tak, že je nechává obíáčet se jako větry. Tělesná látka je jen vývoj-  
 kou, která mizí v tom, co vyvolala: ve složenině počítků. Abstraktní malba je, jako každá malba, počítec, nic než počítec. U Mondriana se místnost stává bytím počítků tak, že barevnými stěnami dělí ne-  
 konečnou prázdnou rovinu, jež mu naopak dává nekonečnou otevře-  
 nost.<sup>115</sup> U Kandinského jsou místnosti jedním z pramenů abstrakce, která nespočívá v geometrických figurách, ale v dynamických tra-  
 jektorích a bludných liniích, v „cestách na pochod“ okolím. Kup-  
 ka zprvu vytváří pruhy či barevné hrany na těle; do prázdna se pak

<sup>115</sup> P. Mondrian, *Réalité naturelle et réalité abstraite*, in: M. Seuphor, *Piet Mondrian, sa vie, son oeuvre*, Paris 1987: k místnosti a jejímu roz-  
 víjení. Rozprostrání místnosti pomocí čtverců a pravouhelníků, otevřenost  
 do vnitřního prázdného a bílého čtverce jako „příslib budoucí místnosti“  
 analyzoval M. Butor, *Le carré et son habitant*, in: *Répertoire*, III, Paris  
 1992, str. 307–309, 314–315.

dostávají zakřivené roviny, které jej zabydlují tím, že se stávají kosmogenetickými počítky. Je počítec duchovní, nebo je to už živý pojem: místnost, dům, universum? Abstraktní umění a po něm i umění konceptuální přímo kladou otázku, která pronásleduje veš-  
 keré malířství – otázku jeho vztahu k pojmu, k funkci.

Možná, že umění začíná u zvířete, u zvířete vytýčujícího teri-  
 torium a budujícího dům (obojí je korelativní, často dokonce splývá v tom, co se nazývá bydlíštěm). Systém teritorium-dům transfor-  
 muje řadu organických funkcí: sexualitu, rozmnožování, agresivitu, využívání, ale sama tato transformace ještě nevysvětluje vznik teritoria a domu, spíš naopak: teritorium implikuje, že se vynoří čisté smyslové kvality, sensibilia, jež přestanou být čisté funkcio-  
 nálními a stanou se rysy výrazu, což umožní transformaci funkcí.<sup>116</sup> Tato expresivita je už nepochybně rozptýlena v životě a lze říci, že prostá polní lilie oslavuje nádhernu nebe. Konstruktivní se však stává až s teritoriem a domem, zakládá rituální monumenty živočišné mše oslavující kvality ještě dřív, než z nich bude extrahovat nové kau-  
 zality a finality. Toto vynoření čisté smyslových kvalit už patří k umění, a to nejen pokud jde o zacházení s vnějšími materiály, ale i v postojích a barvách těla, ve zpěvu a křiku vyznačujícím teri-  
 torium. Je to tryskání črt, barev a zvuků, jež jsou neoddělitelné, jak-  
 mile se stávají expresivními (filosofický pojem teritoria). *Scenopietes denirostris*, pták z australských deštných pralesů, každé ráno shazuje ze stromu listí, které vyškubal, a převrací je, aby jeho vnitřní, světlejší strana kontrastovala s půdou; tímto způsobem si tvoří jeviště jako nějaký ready-made a přímo nad ním, na liáně nebo na větví, zpívá složitý zpěv složený z vlastních not i not jiných ptáků, které čas od času napodobuje, a přitom předvádí žluté kořín-  
 ky svých per pod zobákem: je to dokonalý umělec.<sup>117</sup> Nejsou to sy-  
 nestézie těla, nýbrž bloky počítků v teritoriu, barvy, postoje a zvuky, které jsou náctrem úplného uměleckého díla. Znělé bloky jsou ritornely; existují však rovněž ritornely postojů a barev; jak postoje,

<sup>116</sup> Zdá se nám, že se Lorenz mylí, chce-li vysvětlit teritorium vývojem  
 funkci: *L'aggression*, Paris 1969.

<sup>117</sup> A. J. Marshall, *Bowler Birds*, Oxford 1954; E. T. Gilliard, *Birds of Paradise and Bowler Birds*, Weidenfeld 1969.

tak i barvy vždy vstupují do ritornelů: úklony a napřimování, rouda a črty barev. Celý ritornel je bytí počítka. Monumenty jsou ritornely. V tomto ohledu umění vždy provází zvře. Kafkovo umění je velice hlubokou meditací o teritoriu a domu, o doupěti, postojích-portrétech (sklonená hlava obyvatele s bradou zabofenou do hrudi, nebo naopak „velký stydlivec“, jehož hranatá lebka prochází stropem), zvuky-hudba (psi, kteří jsou hudebníky už svými postoji, zpívající myš Josefina, o které nikdy nevíme, zda zpívá, Řehoř, který svým pištěním doprovází housle své sestry v komplexním vztahu pokoj-dům-teritorium). To je vše, čeho je k umění třeba: dům, postoj, barvy a zpěvy – pokud je ovšem toto vše otevřeno a našeno vsříc šílenému vektoru jako čarodějnickému koštěti, linii universa či deterritorializace a vznášející se nad nimi. „Perspektivní pohled na místnost s jejími obyvatelem“ (Klee).

Každé teritorium, každé bydlíště propojuje nejen své časoprostorové roviny či hrany, nýbrž i roviny a hrany kvalitativní: například postoj a zpěv, zpěv a barvu, percepty a efekty. A každé teritorium zahrnuje či přetíná teritoria jiných druhů nebo zachycuje trajektorie zvířat bez teritoria, takže tvoří mezidruhová propojení. V tomto smyslu pak Uexkühll rozvíjí nejprve pojetí melodické, polyfonické a kontrarpunktické přírody. Ptačí zpěv má nejen své vlastní kontrarpunktické vztahy, ale může tento kontrarpunkt nalézt i vzhledem ke zpěvu jiných druhů, může dokonce tyto jiné zpěvy napodobovat, jako by bylo třeba obsadit největší počet frekvencí. Pavučina obsahuje „velice jemný portrét mouchy“, který je jejím kontrarpunktem. Když zahyne měkkýš, jeho skořápka čili domek se stává kontrarpunktem kraba poustevníka, jenž z ní vytvoří vlastní bydlí díky svému ocásku, který neslouží plování, nýbrž je chápavý a umožňuje mu zachytit prázdnou skořápku. Klíště je organicky ustrojeno tak, aby se jeho kontrarpunktem mohl stát libovolný savec, který se pohybuje pod jeho větví, stejně jako dubové listí, které je uspořádáno jako tašky na střeše, má za svůj kontrarpunkt řinoucí se kapky deště. To není finalistické, nýbrž melodické pojetí; nelze říci, co patří k umění a co k přírodě („přirozená technika“); o kontrarpunktu lze mluvit tehdy, když určitá melodie zasahuje jako „motiv“ do jiné melodie jako při sňatku čmeláka a hledíku. Tyto kontrarpunktické vztahy propojují roviny, tvoří složeniny počítků, bloky a určují dělení. Přírodu však vytvoří jen tyto určité *melodické složeniny*, jak-

koli obecné, protože je právě tak třeba nekonečné roviny *symfonické kompozice*: od Domu až k universu. Od vnitřního počítka až k vnějším počítka. Neboť teritorium nejen izoluje a propojuje, nýbrž se také otvírá kosmickým silám, jež vystupují zevnitř nebo přicházejí zvnějšku, a dává pocítit jejich působení na obyvatele. Rovina kompozice dubu je tím, co nese či zahrnuje sílu rozvíjení žaludu a sílu utváření dešťových kapek, rovina kompozice klíštěte pak to, co nese sílu světla schopného přitáhnout zvře až ke konci větve v dostatečné výšce a sílu tíže, s níž padá na procházejícího savec – a mezi obojím není nic, děsivá prázdnota, která může trvat roky, dokud nepřijde nějaký savec.<sup>118</sup> Síly se jednou vzájemně zakládají v nezáporných přechodech, rozkládají se, sotva jsou postřehnuty, nebo se alternují a ocitají se ve vzájemném konfliktu. Jindy v nich teritorium provádí selekci a potom jsou do domu vpuštěny jen síly příznivé. Nebo vysílají záhadnou výzvu, která vytrhuje obyvatele z teritoria a strne jej k neodolatené cestě, jako je tomu v případě pěnkav, které se náhle v milionech shromáždí, nebo langust, které se po dně vydávají na nesmírnou pouť. Jindy vtrhnou do teritoria a obrátí je vzhůru nohama; to jsou síly zlé, jež obnovují chaos, z něhož se teritorium tak obtížně zrodilo. Je-li však příroda vždy jako umění, je tomu tak proto, že všemi způsoby vždy spojuje tyto dva živé prvky: Dům a Universum, *Heimliches* a *Unheimliches*, teritorium a deterritorializaci, konečné melodické složeniny a velkou rovinnou nekonečnou kompozice, malý a velký ritornel.

Umění nezačíná tělesností, nýbrž domem; proto je architektura prvním z umění. Když se Dubuffet pokouší poznat umění v jistém syrovém stavu, obrací se nejprve k domu a celé jeho dílo stojí mezi architekturou, sochařstvím a malířstvím. I nejvědeckější architektura, jež nepřekračuje formu, tvoří roviny a hrany, které stále propojuje. Proto ji můžeme definovat „rámcem“, zasouváním různě orientovaných rámců, což pak přechází i na jiná umění od malířství až po film. Prehistorie tabulového obrazu se obvykle vykládala tak, že prochází freskou v rámu zdi, vitráží v rámu okna a mozaikou v rámu podlahy. „Rám je pupek spojující obraz s monumentem,

<sup>118</sup> Srv. zásadní dílo J. von Uexkühla, *Mondes animaux et monde humain. Théorie de la signification*, Paris 1965, str. 137–142. „kontrapunkt jako motiv vývoje a morfogeneze“.

jehož je redukci“; takový je například gotický rámeček se sloupky, lomeným obloukem a prolamovanou fiálou.<sup>119</sup> Bernard Cache, u něhož je architektura prvotním uměním rámu, vypočítává několik rámujičích forem, které nepředurčují žádný konkrétní obsah ani funkce stavby: zeď, která izoluje, okno, které zachycuje či vybírá (v přímém styku s teritoriem), podlaha, která odvrací či zřetluje („zředit reliéf země, aby se otevřela cesta lidským trajektorím“), střecha, která obepíná singularitu místa („svažující se střecha uzavírá stavbu na kopec“). Zasuovat tyto rámce, skloubit všechny tyto roviny, stěnu zdi, stranu okna, stranu podlahy, svažující se stěnu je složený systém plný punktů a kontrapunktů. Rámce a jejich skloubení drží složeniny počítků, podepírají figury a splývají s jejich oporou, s jejich vlastním držením. To jsou strany kostky počítků. Rámce či hrany nejsou souřadnice, náležejí složeninám počítků, tvoří jejich stěny a rozhraní. Jakkoli však lze tento systém rozšiřovat, je stále třeba nesmírné roviny kompozice, která působí *odrámování* ve směru linii úniku, která prochází teritoriem jen proto, aby je otevřela do universa, postupuje od domu-teritoria k městu-kosmu, rozponuší identitu místa ve variacích Země, takže město už nemá místo, nýbrž vektory zavíjející abstraktní linii reliéfu. V této rovině kompozice, která je jakoby „abstraktním vektorovým prostorem“, se rýsují geometrické figury, kužel, hranol, klín, jednoduchá rovina, což jsou už jen kosmické síly schopné se slévat, přeměňovat, střetávat, alterovat, je to svět před člověkem, třebaže člověkem vytvořený.<sup>120</sup> Roviny je teď třeba oddělit, aby šly uvádět nikoli do vztahu k sobě navzájem, nýbrž ke svým interválům, a tvořit tak nové afekty.<sup>121</sup>

<sup>119</sup> H. van der Velde, *Déblaiement d'art*, in: *Archives d'architecture moderne*, Bruxelles 1979, str. 20.

<sup>120</sup> Ke všem těmto momentům, k analýze rámujičích forem a města kosmu (příkladem je Lausanne) srv. B. Cache, *L'ameublement du territoire*, 1991.

<sup>121</sup> Pojem odrámování vytvořil P. Bonitzer, když se snažil nový vztah mezi rovinami uplatnit ve filmu, v *Cahiers du cinéma*, 284, leden 1978: roviny „rozpojené, rozbité či fragmentované“, díky nimž se film stává uměním, protože se zbavuje nejběžnějších emocí bránících mu v estetickém vývoji a vytváří nové afekty, v *Le champ aveugle: essais sur le cinéma*, Paris 1982, „systém emocí“.

Viděli jsme však, že stejný pohyb sleduje i malířství. Rám či okraj obrazu je v prvé řadě vnějším obalem řady rámců či hran, které se spojují, vytvářejíce kontrapunktivity linií a barev a určující složeniny počítků. Ale obraz je rovněž prostupován silou odrámování, otevírající ho do roviny kompozice čili do pole nekonečných sil. Tyto postupy mohou být velmi rozmanité, dokonce i na rovině vnějšího rámce: nepravidelné formy, strany, jež na sebe nenavazují, rámy pomalované či poseté tečkami u Seurata, Mondrianovy čtverce na hrotu, všechno, co dává obrazu schopnost vystoupit z plátna. Malířovo gesto nikdy nezůstává v rámu, opouští jej a nezačíná od něj.

Nezdá se, že by literatura, a zvláště román byly v jiné situaci. To, oč jde, nejsou názory postav odpovídající jejich sociálním typům a jejich charakteru, jako je tomu ve špatných románech, nýbrž o kontrapunktické vztahy, v nichž se ocitají, o složeniny počítků, jež při svém dění a ve svých vizích tyto postavy zakoušejí nebo dávají zakusit. Kontrapunkt neslouží k tomu, aby přenašel skutečné či fiktivní rozhovory, nýbrž ukazuje šílenost každého rozhovoru, každého dialogu, dokonce i vnitřního. To vše musí romanopisec extrahovat z percepcí, afekcí a mínění svých psychosociálních „modelů“, jež se zcela mění v percepty a afekty, k nimž musí být postava povznesena, aniž by si podržovala nějaký jiný život. To ovšem implikuje nesmírnou rovinu kompozice, jež není předem abstraktně koncipována, nýbrž konstruuje se společně s postupem díla, přičemž otevírá, míchá, rozkládá a znovu skládá stále méně omezené složeniny ve shodě s pronikáním kosmických sil. Tímto směrem postupuje Bachtinova teorie románu, když od Rabelaise až k Dostojevskému ukazuje koexistenci kontrapunktických, polyfonních a vícehlasých složenin s architektonickou či symfonickou rovinou kompozice.<sup>122</sup> Takový romanopisec, jako je Dos Passos, dosahuje neslýchaného umění kontrapunktu ve složeninách, jež tvoří z postav, běžných událostí, životopisů a očí kamery, když zároveň s tím expanduje rovina kompozice do nekonečna, strhující všechno do Života a do Smrti: město-kosmos. A vracíme-li se k Proustovi, pak proto, že Proustovi se více než komukoli jinému podařilo, aby dva momenty téměř následovaly po sobě, třebaže jsou přítomné jeden v druhém; rovina kompozice (pro život, pro smrt) postupně vystu-

<sup>122</sup> M. Bachtin, *Esthétique et théorie du roman*, Paris 1978.

puje ze složenin počitků, které črtá během ztraceného času, až se nakonec s časem znovu nalezeným vyjeví v sobě samé, jakmile se stane pocitovatelnou síla či síly čistého času. Všechno začíná Domy, z nichž každý musí skloubit své stěny a držet složeniny, Combray, dům Guermantů, salón Verdurinových; domy se samy spojují podle rozhraní, ale vždy již je tu planetární Kosmos viditelný daleko-hledem, který je ničím nebo méně a pohlcuje je v nekonečnu barevné plochy. Všechno se začíná ritornely, z nichž se každý podobně jako krátká věta Vinteuilovy sonáty skládá nejen sám v sobě, nýbrž i spolu s jinými proměnnými počitky, například s počítkem neznámé kolemjdoucí, s počítkem tváře Odety, s počítkem listů v Bouloňském lesíku – a všechno končí v nekonečnu ve velkém Ritornelu, věta septetu v ustavičné metamorfóze, zpěv universa, svět před člověkem či po něm. Z každé konečné věci učiní Proust bytost počitku, jež se stále uchovává, ovšem tím, že uniká v rovině kompozice Bytí: „bytosti útěku“ ...

## Příklad 13

Nezdá se, že by hudba byla v jiné situaci, je dokonce možné, že ji ztělesňuje s ještě větší silou. Říká se však, že zvuk nemá rámec. Ale složeniny počitků, zvukové bloky také mají hrany či rámuji formy, jež se vždy musí skloubit a zajistit určité uzavření. Nej-jednodušší případy jsou melodický *nápěv*, který je monofonním ritornelem; *motiv*, který je již polyfonní a který je prvkem jedné melodie, jež zasahuje do vývoje jiné a tvoří kontrapunkt; a *téma* jakožto předmět harmonických modifikací v melodických linkách. Tyto tři elementární formy vytvářejí znělý dům a jeho teritorium. Odpovídají třem modalitám bytosti počitků, poněvadž nápěv je vibrace, motiv objekt, spojení, zatímco téma uzavírá a současně uvolňuje, rozráží a také odemyká. Neboť nejdůležitější hudební fenomén, který se vyjevuje úměrně tomu, jak se složeniny znělých počitků stávají složitějšími, je to, že jejich uzavřenost či závěr (skloubením rámců či hran) provází možnost otevření do stále neomezenější roviny kompozice. Hudební bytosti jsou jako živé bytosti u Bergsona, jež kompenzují svou individualizující uzavřenost otevřeností tvořenou modulací, opakováním, transpozicí a juxtapozicí... Zkoumáme-li sonátu, nalezneme v ní zvlášť přísnou rámuji formu, založenou tematickou podvojností, jejíž první pohyb vykazuje následující hrany: expozice prvního tématu, přechod, expozice druhého tématu, rozvíjení prvního či druhého tématu,

coda, rozvíjení prvního tématu s modulací atd. Je to celý dům se všemi jeho součástmi. Ale je to spíše první pohyb, jenž takto vytváří buňku a jen zřídka se velký hudebník přidružuje kanonické formy; mohou se otevřít i jiné pohyby, zejména druhý, který tvoří téma a variace, až nakonec Liszt vytváří v „symfonické básni“ fúzi pohybů. Sonáta se tedy spíše jeví jako forma-rozcestí, kde se ze skloubení hudebních hran, z uzavřenosti znělých složenin rodí otevřenost roviny kompozice.

V tomto ohledu pak starý postup založený na tématu a variaci, který podřizuje harmonický rám tématu, uvolňuje místo jistému druhu odrámování, jakmile klavír zplodí *kompoziční etudy* (Chopin, Schumann, Liszt): to je nový podstatný moment, protože tvůrčí práce se už netýká znělých složenin, motivů a témat, i kdyby z nich vymaňovala nějakou rovinu, nýbrž naopak přímo roviny kompozice samé, aby v ní přivedla na svět složeniny mnohem svobodnější a zbavené rámu, jakoby neúplné či přetížené agregace, které jsou ustavičně ve stavu nerovnováhy. Stále více váhy má „barva“ zvuku. Od Domu se přechází ke Kosmu (v souladu s formulí, kterou pak převezme ve svém díle Stockhausen). Práce roviny kompozice se rozvíjí dvěma směry, jejichž následkem bude rozrámování tonálního rámce: nesmírné plochy kontinuální variace u Wagnera, jimiž se obemykají a spojují rozeznělé síly, nebo lomené tóny u Debussyho, jež oddělují a rozptylují síly tím, že řídí jejich zvrátané přechody. Universum-Wagner, universum-Debussy. Všechny nápěvy, všechny malé rámuji či rámované dětské, domáci, profesionální, národní, teritoriální ritornely jsou strženy do velkého Ritornelu a u Mahlera, Berga či Bartóka se ozývá mohutný zpěv země – deterritorializované. Rovina kompozice sice vždy tvoří jakoby v řadě nové závěry, ale hudebníkové gesto spočívá v odrámování, v hledání otevřenosti a zmocňování se roviny kompozice, jak to vyjadřuje například poučka, kterou je posedlý Boulez: rysovat transverzálu neredukovatelnou na harmonickou vertikálu, stejně jako na melodickou horizontálu, jež strhuje znělé bloky do variabilní individualice, rozevřít je či rozšířit v časoprostoru, který určuje jejich hutnost a jejich cestu rovinou.<sup>123</sup> Velký ritornel se rodí

<sup>123</sup> P. Boulez, zvl. *Points de repère*, Paris 1985, str. 159 n. (*Pensez la musique aujourd'hui*, Paris 1964, str. 59–62). Extenze řady do trvání, intenzit a témbřů není aktem uzavírání, nýbrž je to naopak otevření toho, co se uzavřelo v řadě výšek.

tehdy, když se vzdalujeme od domu, a i tehdy, je-li naším úmyslem vrátit se zpátky, protože až se vrátíme, nikdo nás už nepozná.

Kompozice a zase kompozice: to je jediná definice umění. Kompozice je estetika a to, co není zkomponováno, není uměleckým dílem. Nesmíme však ztotožňovat technickou kompozici, práci s materiálem, do níž často zasahuje i věda (matematika, fyzika, chemie, anatomie), a kompozici estetickou, jež pracuje s počítkem. Pouze ta si plně zaslouží jméno kompozice, neboť umělecké dílo nikdy není vytvořeno technikou a pro techniku. Technika zajišťuje zahrnuje spoustu věcí, jež se podle umělce i díla individualizují: slova a syntaxe v literatuře; v malířství nejen plátno, nýbrž i jeho příprava, pigmenty, jejich směsi, metody perspektivy; nebo dvanáct tónů západní hudby, nástroje, stupnice, výšky... Historicky se mění i vztah mezi oběma rovinami, mezi rovinou technické kompozice a rovinou estetické kompozice. Představme si v olejomalbě dva stavy, jež lze stavět proti sobě: v prvním případě je obraz připraven bílým křídlovým podkladem, na který se črtá či lavíruje kresba (skica) a potom se na něj klade barva, stíny a světla. Ve druhém případě se podklad stává stále hutnějším, je neprůhledný a absorbuje, takže se barvy zředováním a pracuje se pastou ve všech odstínech hnědé, „úpravy“ nahrazují skicu: malíř maluje barvou, pak barvou vedle barvy, barvy jsou stále víc zdůrazňovány, přičemž architekturu zajišťuje „kontrast komplementárních barev a soulad barev analogických“ (Van Gogh); architektura se objevuje pomocí barvy a v barvě, přestože je třeba vzdát se akcentů, aby se daly obnovit velké barvící celky. Xavier de Langlais ovšem vidí v tomto druhém případě naprostý úpadek, sklouzávání do efemérnosti, kde už nelze znovu ustavit architekturu: obraz se zachmuřuje, tmavne nebo rychle šupinatí.<sup>124</sup> Tato poznámka zcela nepochybně klade – přinejmenším negativním způsobem – otázku pokroku v umění, neboť Langlais soudí, že úpadek začíná už po Van Eyckovi (stejně jako jimi končí dějiny hudby u gregoriánského chorálu a dějiny filosofie u svatého Tomáše). To je však technická poznámka, která se týká

<sup>124</sup> X. de Langlais, *La technique de la peinture à l'huile*, Paris 1988 (A. J. W. Goethe, *Traité des couleurs*, Paris 1973, § 902–909 [Zur *Farbenlehre*, Dortmund 1979]).

pouze materiálu: vedle toho, že trvání materiálu je velmi relativní, patří počíteč k jinému řádu a náleží mu existence o sobě, zatímco materiál trvá. Vztah počítka k materiálu je tedy třeba posuzovat v hranicích trvání materiálu, ať už je jakýkoli. Existuje-li v umění nějaký pokrok, je to proto, že umění může žít pouze tehdy, když tvoří nové percepty a nové afekty, podobně jako oklíky, návraty, dělicí čáry, proměny rovin a měřtek... Odtud nabývá rozlišení dvou stavů olejomalby jiné, estetické, a nikoli technické podoby – toto rozlišení zjevně nevede k otázce „reprezentuje či nikoli“, protože žádné umění, žádný počíteč nikdy nebyl reprezentativní povahy.

V prvním případě se počíteč realizuje v materiálu a mimo tuto realizaci neexistuje. Lze říci, že počíteč (počítkové kompozitum) se promítá do připravené roviny technické kompozice, takže rovina estetické kompozice ji pokrývá. Materiál sám proto musí obsahovat mechanizmy perspektivy, díky nimž se promítaný počíteč nereprezentuje pouze tím, že pokrývá obraz, nýbrž i tím, že směřuje do hloubky. Umění si tedy pohrává se zdáním transcendentce, jež se vyjadřuje nikoli v nějaké věci, která má být předvedena, nýbrž v paradigmatickém charakteru projekce a v „symbolickém“ rázu perspektivy. Figura je jako fabulace podle Bergsona: má počátek v náboženství. Jakmile se ale stává estetickou, ocitá se její senzitivní transcendentce v tlumeném či otevřeném protikladu k nadsmyslové transcendentci náboženství.

V druhém případě se počíteč nerealizuje v materiálu, nýbrž *materiál naopak přechází do počítka*. Počíteč zajišťuje vně tohoto přechodu a rovina technické kompozice nemá větší autonomii než v prvním případě: nikdy nemá hodnotu sama o sobě. Ale teď můžeme říci, že *vystupuje* do roviny estetické kompozice a dává jí vlastní hutnost, jak říká Damisch, která nezávisí ani na perspektivě, ani na hloubce. V tomto okamžiku se figury umění osvobozují od zdánlivé transcendentce a od paradigmatického modelu a přiznávají svůj nevinný atheismus, své pohanství. Mezi těmito oběma případy, mezi dvěma stavy počítka a dvěma póly techniky se nepochybně stále tvoří přechody, kombinace a koexistence (například pastózní barva u Tiziana či Rubense): jsou to abstraktní póly, a nikoli reálně odlišné pohyby. Je jisté, že moderní malířství se i tehdy, spokojuje-li se s olejem a médiem, stále více obrací k druhému pólu a nechává materiál vystupovat a přecházet do „hutnosti“ roviny estetické kom-

pozice. Proto je chybné definovat počíteč v moderním malířství tak, jako by vjem nabýval nějaké čisté vizuální plošnosti: tento omyl pochází možná z toho, že ona hutnost nemusí být silná či hluboká. O Mondrianovi bychom mohli říci, že byl malířem hutnosti; když Seurat definuje malířství jako „umění hloubení povrchu“, stačí mu, aby se opíral o prohlubně a plná místa papíru Canson. Je to malířství bez podkladu, protože „spodek“ vystupuje: povrch lze hloubit a rovina kompozice nabývá na hutnosti, jakmile materiál vystupuje vzhůru nezávisle na hloubce či perspektivě, nezávisle na stínech, a dokonce i na chromatickém řádu barvy (libovolný kolorista). Malíř nepokrývá, nýbrž nechává vystupovat, shromažďuje, vrší, umožňuje příčné vztahy, zdvihá a ohýbá. Je to povýšení půdy, sochařství se může stát plochým, protože rovina je rozvrstvena. Malíř nemaluje „na“, nýbrž „pod“. Tyto nové potenciality textury dovedl nejdále impressionismus, minimalismus, jenž pracuje pomocí smáčení, vláken, línkových struktur nebo užívá tarlatánu či tylu tak, že malíř může malovat za svým obrazem jakoby poslepu.<sup>125</sup> U Hantaie zakrývají záhyby umělcovu pohledu to, co odhalují oku diváka, jakmile jsou rozvinuty. Malířství je nejrůznějšími způsoby a ve všech svých stavech myšlením: vidění prochází myšlením a oko myslí víc, než slyší.

Hubert Damisch učinil z hutnosti roviny skutečný pojem, když ukázal, že „spleť by v budoucím malířství mohla plnit úkol analogický tomu, který kdysi měla perspektiva“. To ovšem není vlastní jen malířství, protože Damisch nalézá stejné rozlišení také v architektonické rovině, např. když Scarpa odmítá pohyb projekce a perspektivních mechanismů a zaznamenává objemy v hutnosti roviny.<sup>126</sup> Od literatury až k hudbě se prosazuje tloušťka materiálu, již

<sup>125</sup> Srv. *Christian Bonnefoi, interviewé et commenté par Yves-Alain Bois, in: Macula, 5-6, Paris 1979.*

<sup>126</sup> H. Damisch, *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture, Paris 1984, str. 275-305* (a str. 80, hutnost roviny u Pollocka). Damisch je autor, který kladl největší důraz právě na vztah umění a myšlení, malířství a myšlení, který chtěl prosadit Dubuffet. Mallarmé vytvořil z hutné „tloušťky“ knihy dimenzi odlišnou od hloubky: srv. J. Schérer, *Le livre de Mallarmé, Paris 1978, str. 55* – téma, které přejímá v hudbě P. Boulez, *Points de repère, Paris 1985, str. 161.*

nelze redukovat na žádnou formální hloubku. Je to charakteristický rys moderní literatury: slova a syntaxe vystupují do roviny kompozice a místo toho, aby zde profilovala perspektivu, tuto rovinu hloubí. A platí to i o hudbě, jakmile se vzdává projekce stejně jako perspektiv, které vytvářejí hloubku, temperování i chromatismus, a místo toho dává rovině znění zvláštní hutnost, o níž svědčí velmi odlišné prvky: vývoj etud pro klavír, jež ztrácí pouze technický ráz a stávají se „kompozičními etudami“ (takto je rozšiřuje Debussy); u Berliozce nabývá rozhodujícího významu orchestrace; růst téměrů u Stravinského a Bouleze; bujení afektů kovových, kožených a dřevěných perkusí a jejich smíšení s dechovými nástroji, které vytváří bloky, neoddělitelné od materiálu (Varèse); nová definice perceptu jakožto funkce hluku, syrového a komplexního zvuku (Cage); rozšíření chromatismu na jiné složky, než je výška a zároveň tendence k ne-chromatickému vyjevování zvuku v nekonečném kontinuu (elektronická či elektronicko-akustická hudba).

Existuje tedy pouze jedna rovina v tom smyslu, v němž umění neznačí jinou rovinu, než je rovina estetické kompozice: technická rovina je totiž nutně překryta či absorbována rovinou estetické kompozice. Pod touto podmínkou se látka sama stává expresivní: složenina počítků se realizuje v materiálu nebo materiál přechází do složeniny, ale vždy jsou situovány v rovině estetické kompozice ve vlastním smyslu. V umění sice existují i technické problémy a věda může napomáhat jejich řešení, ale kladou se jen jako funkce problémů estetické kompozice, týkajících se složenin počítků a roviny, na niž vstupují do nutných vztahů ke svým materiálům. Počíteč je otázkou i tehdy, odpovídá-li na něj pouze míčení. Problém umění vždy spočívá v nalezení toho, jaký monument vzičít v dané rovině nebo jakou rovinou podložit daný monument nebo obojí současně:

tak je tomu u Paula Klee, který mluví o „monumentu na hranici plodné země“ a o „monumentu v plodné zemi“. Neexistuje právě tolik různých rovin, kolik je světů, autorů, či dokonce děl? Ve skutečnosti se universa náležející tomu či onomu umění, dokonce i umění jedinému, mohou odvozovat ze sebe navzájem nebo se navzájem uchycovat a tvořit nezávisle na odvozování konstelace světů, ale mohou se rovněž rozptylovat v mlhovinách či různých hvězdných soustavách v kvalitativních vzdálenostech, jež nejsou vzdálenostmi času a prostoru. Universa se propojují či oddělují

svými liniemi úniku, takže rovina může být jediná, třebaže universa jsou mnohá a navzájem neredukovatelná.

Všechno (včetně techniky) se tedy odehrává mezi složeninami počítků a rovinou estetické kompozice. Ta ale nepředchází, protože není záležitostí vůle či apriorního uvažování a nemá nic společného s programem; stejně tak ale nepřichází až potom, třebaže její uvědomování je postupné a vynořuje se často až dodatečně. Město nepřichází po domu a kosmos po teritoriu. Universum se neobjevuje až po figuře, protože rovina je *schopnost universa*. Postupovali jsme sice od složeného počítku k rovině kompozice, ale čínilí jsme tak jen proto, abychom si uvědomili jejich přísnou koexistenci či komplementaritu, v níž jedno postupuje jen prostřednictvím druhého. Složený počíteč tvořený percepy a afekty deterioralizuje systém mívání, který sjednocoval percepcie a afekce dominující v přirozeném, historickém a sociálním prostředí. Složený počíteč se však reteritorializuje v rovině kompozice, protože tu buduje své domy, protože se tu prezentuje ve skloubených rámech či spojených stěnách obklopujících její složky, krajiny, jež se staly čistými percepy, osoby, jež se staly čistými afekty. A rovina kompozice současně s tím strhuje počíteč do vyšší deterioralizace, nechává jej projít jistým odramováním, které jej otevírá a rozštěpuje do nekonečného kosmu. U Fernanda Pessoa nezaujímá počíteč v rovině místo, aniž by ho rozestíral, napínal přes celou Zemi, takže osvobozuje všechny počítky, jež jsou tu obsaženy: rozštěpit či otevřít, *vyrovnat se nekonečnu*. Možná, že právě to je umění vlastní: procházet konečným a nalézat, vracet nekonečné.

Myšlení, tři velké formy myšlení – umění, vědu a filosofii –, tedy vždy definuje to, že čelí chaosu, rozvrhují rovinu, že chaos protínají rovinou. Filosofie však dokáže zachránit nekonečno tím, že mu dává konzistenci: rýsuje rovinu imanence, která působením pojmových osob otevírá konzistentní události či pojmy pro nekonečno. Věda se naopak nekonečna vzdává, aby získala referenci: rozvrhuje rovinu alespoň neurčitých souřadnic, která působením částečných pozorovatelů vždy definuje stavy věcí, funkce či referenční výroky. Umění chce tvořit konečnost, která vrací nekonečno: vytyčuje rovinu kompozice, jež působením estetických figur nese monumenty či složené počítky. Damisch velmi přesně analyzoval Kleeův obraz „Výrovnej se nekonečnu“. Není to nějaká alegorie, nýbrž malířské

gesto, které se prezentuje jako malba. Zdá se nám, že hnědé skvrny, které tančí na okraji a procházejí plátnem, jsou nekonečné cesty chaosu; konečný složený počíteč jsou rozseté body na plátně dělené tyčkami, přitom se však otevírá do roviny kompozice, která navrácí nekonečno, = ∞. To ale neznamená, že by umění bylo nějakou syntézou vědy a filosofie, cesty konečné a cesty nekonečné. Tyto tři cesty jsou specifické, každá z nich je stejně přímá; liší se povahou roviny a toho, co ji zaujímá. Myslet znamená myslet pomocí pojmů nebo funkcí nebo počítků, žádná myšlenka není lepší než jiná, žádná není plněji, úplněji, syntetičtější „myšlenkou“. Rámce umění nejsou vědecké souřadnice, stejně jako počítky nejsou pojmy a naopak. V současnosti se objevily dva pokusy, jak přiblížit umění k filosofii: abstraktní a konceptuální umění; nenahrazují však počítetek pojmem, tvoří počítky, nikoli pojmy. Abstraktní umění se pouze snaží počíteč tříbit, odhmotit jej, a to tím, že rozvrhuje rovinu architektonické kompozice, kde by se mohl stát čistě spirituálním jsouncem, myslící a myšlenou zářivou látkou, nikoli už počítkem moře či stromu, nýbrž počítkem pojmu moře či pojmu stromu. Konceptuální umění se snaží o opačné odhmotnění, pracuje zobecněním, zakládá dostatečně neutralizovanou rovinu kompozice (katalog shromažďující díla, jež nejsou ukazována, zem překrytá svou vlastní mapou, prostory bez afektů i architektury, rovina „flatbed“), aby zde vše nabylo hodnoty do nekonečna opakovatelného počítku: věci, obrazy či šablony, výroky – nějaká věc, její fotografie ve stejném měřítku a na stejném místě, její slovníková definice. Není ovšem jisté, zda se tímto způsobem (v posledním případě) dosahuje počítku či pojmu, protože rovina kompozice se utváří „informativně“ a počítetek závisí na prostém „mínění“ diváka, jež případně může či nemusí „zhmotnit“, to jest rozhodnout, zda to je či není umění. To vše je pouze snaha najít pro nekonečno běžné percepcie a afekce, převést pojem na mínění určité sociality nebo amerického velkoměsta.

Toto trojí myšlení se kříží, propojuje, ale nikdy neutvoří syntézu a neztotožní se. Filosofie svými pojmy dává vyvstat událostem, uměním svými počítky staví monumenty, věda svými funkcemi konstruuje stavy věcí. Mezi rovinami se může ustavovat bohatá tkáň korespondencí. Ale tato síť má své kulminací body tam, kde se počíteč sám stává počítkem pojmu či funkce, kde se pojem stává pojmem funkce či počítku a funkce funkcí počítku či pojmu. Nikdy

se tu neobjevuje jeden prvek bez toho, aby mohl přistoupit druhý, jakkoli ještě neznámý a neurčený. Každý prvek vytvořený v určité rovině se dovolává ostatních heterogenních prvků, které je třeba tvořit na jiných rovinách: myšlení je heterogeneze. Tyto kulminační body ovšem skrývají dvě krajní nebezpečí: buď že nás přivedou zpátky k minění, které jsme chtěli opustit, nebo že nás uvrhnou do chaosu, jemuž jsme chtěli čelit.

## Závěr Od chaosu k mozku

Co požadujeme, je alespoň trocha řádu nezbytná k tomu, abychom se mohli chránit před chaosem. Není nic bolestnějšího, nic nevzbuzuje větší úzkost než myšlení, jež se samo sobě vymyká, myšlenky, které unikají a mizí, sotva se označily, myšlenky, které jsou již stravovány zapomněním nebo se již sedimentovaly v jiných, které už nejsou v naší moci. Jsou to nekonečné *proměnlivosti*, u nichž mizení a vyjevování spadá vjedno. Jsou to nekonečné rychlosti identické s nehybností bezbarvé a mlčící nicoty, jíž procházejí a která je bez myšlenky i přirozenosti. Okamžik, kdy nevíme, je-li dost, anebo málo času. Přijímáme rány bičem, které tepou jako tepny. Stále ztrácíme myšlenky. Proto se tolik chceme zachytit pevných mínění. Chceme jen, aby se naše myšlenky řadily za sebou podle minimálního počtu stálých pravidel; asociace myšlenek neměla nikdy jiný smysl, než aby nám poskytla tato ochranná pravidla, podobnost, příbuznost, kauzalitu, jež nám dovolují vnést trochu pořádku do myšlenek, přecházet od jedné k druhé podle řádu prostoru a času a zabránit naší „fantazii“ (šílenství, bláznovství) procházet v jediném okamžiku celým universem a plodit v něm okřídlené koně či ohnivě draky. Nebylo by však řádu v myšlenkách, kdyby již nebyl také ve věcech či stavech věcí jako nějaký objektivní anti-chaos: „Kdyby byla rumělká jednou rudá a jindy černá, jednou lehká a jindy těžká...“, neměla by moje empirická představivost při představě červené barvy jedinou příležitost pomyslet na těžkou rumělkou.“<sup>127</sup> Při setkávání věcí a myšlení je třeba, aby se počíteck

<sup>127</sup> I. Kant, *Critique de la Raison pure, Analytique*, „De la synthèse de la reproduction dans l'imagination“, Paris 1997 [*Kritika čistého rozumu*,