

Hledání zapomenutého jazyka I.

Text: **Jozef Cseres**

Kdykoli jsem četl nějakého autora, vždycky jsem pod slovy rychle vystihl nápěv, u každého autora jiný, a při čtení jsem se ho nevědomky držel, zrychloval jsem a zpomaloval melodii nebo ji i přerušoval, abych zachytil její rytmus a spád, tak jak to člověk dělá, když zpívá a podle rytmu nápěvu někdy dlouho čeká, než slovo dořekne. (Marcel Proust)

STROJE NA ZRUŠENÍ ČASU

„Není a nikde nebyla lidská pospolitost bez vyprávění; vyprávění je mezinárodní, nadčasové, transkulturní, vyprávění je prostě zde jako sám život,“ napsal kdysi známý semiolog Roland Barthes. (Barthes 2002: 9) Jeho neméně proslulý kolega, ortodoxně strukturalistický antropolog Claude Lévi-Strauss, rozvinul tuto zdánlivě lapidární tezi do pronikavé a komplexní analytiky mytologické narace, jejíž neodmyslitelnou součástí vždy byla hudební tvorba, která je také přítomná ve všech typech lidské společnosti. Mýtus i hudbu lze proto nahlížet jako antropologické konstanty. V Lévi-Straussově poetické formulaci jsou to „dvě sestry zplazené jazykem, které se odloučily a každá se vydala jiným směrem – tak jako se v mytologii jedna postava vydá na sever, druhá na jih, a již se nikdy nepotkají.“ Zatímco první sestra se ubírala do světa významů, druhá došla do světa zvuků.

Ze strukturálně-komunikačního hlediska přirovnal Lévi-Strauss mýtus i hudební dílo k dirigentovi orchestru, „jehož mlčenlivými účinkujícími jsou posluchači“ (Lévi-Strauss 2006: 30) Obě příbuzné formy, ačkoli u posluchačů „využívají společných duševních struktur“, (Lévi-Strauss 2006: 40), čehož si všimnul již Baudelaire, jsou však přece jen rozdílné. „Mýty nemají autora: jakmile začnou být vnímány jako mýty, bez ohledu na svůj skutečný původ, existují pouze vtěleny do tradice. Když se mýtus vypráví, individuální posluchači přijímají sdělení, které vlastně nepřichází odnikud; proto se mu také připisuje nadpřirozený původ. Je tedy pochopitelné, že jednota mýtu je promítána do virtuálního ohniska kdesi za vědomým vnímáním posluchače, a mýtus zatím posluchačem jen proniká, až do bodu, v němž energie, již vyzařuje, bude strávena úsilím vynaloženým na nevědomé přepracování, které předtím začal vyvíjet.“ (Lévi-Strauss 2006: 31) Mentální podmínky hudební tvorby jsou podle Lévi-Strausse mnohem hlubší a složitější. „Avšak skutečnost,“ píše, „že hudba je jazyk, pomocí něhož jsou vypracována sdělení, z nichž alespoň některá chápe velká většina, zatímco jenom nepatrná menšina je dokáže vyprodukovat, a že ze všech jazyků pouze tento spojuje protikladné vlastnosti spočívající v tom, že je zároveň srozumitelný i nepřeložitelný, činí z tvůrce hudby bytost podobnou bohům a z hudby samé nejhlubší tajemství humanitních věd, na něž tyto vědy narážejí, tajemství, jež střeží klíč k jejich pokroku.“ (Lévi-Strauss 2006: 31)

A třebaže proces naslouchání mýtickým příběhům v aliterárních společenstvích nelze ztotožňovat s procesem hudební komunikace v kultuře s konvencionalizovaným světem umění, u obou temporálně organizovaných symbolických forem jsme svědky „dvojího kontinua: jednoho vnějšího, jehož látka sestává v jednom případě z okolností historických nebo za historické považovaných, tvořících teoreticky nekonečnou řadu, z níž si každá společnost vybere jisté množství relevantních událostí, a vytváří tak své mýty; ve druhém případě z rov-

něž nekonečné řady fyzicky realizovaných zvuků, z níž si každý hudební systém vybírá svou stupnici. Druhé kontinuum je povahy vnitřní. Nachází se v posluchačově psychofyzilogickém čase, jehož činitele jsou velmi složité: patří k nim periodicitu mozkových vln a organických rytmů, rozsah paměti a schopnost soustředění. Zejména aspekty neuropsychické nechává mytologie působit délkou vyprávění, opakovaním motivů a ostatními formami opakování a paralel, které – má-li v nich posluchač správně orientovat – vyžadují, aby jeho mysl takřka jíc procházela pole příběhu sem tam, jak se před ním příběh postupně rozvíjí. To vše platí rovněž o hudbě.“ (Lévi-Strauss 2006: 29) Zkrátka hudba a mýtus mají schopnost vytrhnout své posluchače z reálné přítomnosti ireversibilního časového rámce a vnutit jim zdání jiného, subjektivního plynutí času: „jako by hudba i mytologie potřebovaly čas, proto, aby jej popřely. Obě jsou totiž jakýmsi stroji na zrušení času.“ (Lévi-Strauss 2006: 28) Čas mýtu je cyklický, ahistorický, jeho mimochasovost je dána povahou příběhu, jež vypráví, i povahou svého jazyka nespoutaného lingvistickým základem, na němž se rozvíjí. Hudba ovlivňuje vnímání času především svou vnitřní metroritmickou strukturou.

VZPOMÍNÁNÍ NA HUDEBNÍ VĚTU

Není divu, že jeden z nejvýstižnějších opisů psychologického a estetického působení hudby nachází Lévi-Strauss v prvním dílu Proustova *Hledání ztraceného času*, v části nazvané *Swannova láska*. Vypravěč Marcel zde líčí, jak je jeho přítel Charles Swann okouzlen tóny sonáty pro klavír a housle od skladatele Vinteuila, který byl výplodem spisovatelovy fikce. Z hudebně-estetického hlediska je pronikavá Proustova analýza Swannovy percepce směsicí kategoriálních aparátů psychologicko-fenomenologické estetiky, tvarové psychologie, hanslickovského formalismu a sémantické interpretace:

„Ale v jisté chvíli, aniž mohl jasně rozeznat obraz a pojmenovat, co se mu líbí, snažil se, náhle okouzlen, zachytil hudební větu nebo harmonii – nevěděl to sám –, která prchala a otvírala mu šířeji duši, jako některé vůně růží, kolující ve vlhkém podvečerním vzduchu, mají schopnost rozšířit naše chřípí. Snad právě proto, že neměl hudební vzdělání, mohl zakoušet dojem tak zmatený, přesto však jeden z těch, které jsou možná jedině čistě hudební, bezrozměrné, zcela původní, nepřevoditelné do jiných rovin dojmů. Dojem toho druhu je na okamžik takřka jakýs sine materia. Tóny, které slyšíme, patrně už směřují k tomu, aby podle své výšky a kvantity pokryly před našima očima pláchy různých rozměrů, aby rýsovaly arabesky a dávaly nám pocity šířky útlosti, stálosti, rozmaru. Ale tóny zanikají, než se v nás tyto pocity dostatečně zformují, aby nebyly zatopeny novými pocity, vzbuzovanými mi tóny pozdějšími nebo i současnými. A ten dojem by i nadále zastíral svou splývavostí a mizením sotva rozeznatelné motivy, které se



Claude Lévi-Strauss

z něho vynořují, aby se okamžitě zas potopily a ztratily, známé jediné zvláštním požitkem, který přináší, nepopsatelné, nezapamatovatelné, nepojmenovatelné, nevyjádřitelné, nebýt toho, že paměť, podobná dělníku budujícímu uprostřed proudu pevné základy, zhotovuje pro nás faksimile těch prchavých vět, dovolující nám srovnávat je s těmi, jež po nich následují, a rozlišovat je.“ (Proust 1979: 199)

Literární fikce zde slovy artikuluje jedinečné pocity z toho, co lze obvykle slovy artikulovat jenom stěží a na úkor estetické účinnosti. Jeden druh uměleckého symbolismu nahrazuje jiný, protože diskursivní výpověď je zde omezená: „Tam, kde jsou slova nejasná,“ napsala kdysi Susanne K. Langerová, „zjevuje se hudba, protože nejenže může mít obsah, ale též sama může být pomínutelnou hrou obsahů. Dokáže artikulovat pocity bez toho, aby se na ně pevně vázala.“ (Langerová 1993: 243-4) Jedna z klíčových otázek pro naše úvahy tudíž zní: Může exaktní vědec svou verbální interpretací zážitků z poslouchání hudby adekvátně komunikovat estetická poselství tak, aby jeho čtenář nebyl ochuzen o dojmy, jež by prožíval jako (reálný nebo virtuální) posluchač, jak to dokázal spisovatel Proust? Etnolog Lévi-Strauss to dokázal a dokázali to též někteří další myslitelé – třeba již citovaní Roland Barthes a Susanne K. Langerová anebo později Gilles Deleuze s Félixem Guattarim – aniž by jejich sdělení upadla do povrchní deskripce, laciné ‘dojmologie’ či vyprázdněné frazeologie. Všichni jmenovaní totiž našli vyvážený ‘kompromis’ mezi diskursivním a nediskursivním typem symbolismu, máme-li použít Langerovo rozdělení symbolických forem. Jazyk, jež uvedení myslitelé použili k reflexi hudby, není rigidně teoretický nýbrž teoreticko-metaforic-

ký; jejich erudovaná pojednání jsou prostě „vyprávění jako sám život“. A taková byla vždy i hudební nebo hudbou podněcovaná narace.

Proustova hudební obsese je dobře známa, dílo skladatele Vinteuila mělo zřejmě svůj reálný prototyp v některém z děl jeho oblíbenců – Césara Francka, Camilla Saint-Saëns nebo Gabriela Faurého. Ať už byl ‘autorem’ Vinteuilovy *Sonáty pro housle a klavír*, jejíž jediná věta dokázala všemocně ovládnout Swannovo vědomí, kterýkoliv z nich, obdivuhodné je, že to dokázala dělat opakovaně, prostřednictvím vzpomínání. Swann, hudebně nevzdělán, dříve než zjistil jméno autora, si totiž dojímavé Andante nejenom pamatoval, ale úporně se snažil vybavit si po paměti jeho účinky:

„A tak jakmile pominula sladkost Swannova vjemu, paměť mu bez meškání dodala jeho stručný, provizorní přepis, na nějž se mohl podívat, zatímco skladba pokračovala, takže když se týž dojem náhle vrátil, nebyl již nepostižitelný. Představoval si jeho rozsah, symetrické rozvržení, písemný záznam, jeho výrazovou hodnotu: měl před sebou to, co už není čistou hudbou, co je nákresem, architekturou, myšlenkou a co dovoluje hudbu si pamatovat. Tentokrát jasně rozeznal větu zvedající se několik okamžiků nad zvukovými vlnami. Hned mu nabídla zvláštní rozkoše, o nichž neměl ani tušení, než ji uslyšel, než pochopil, že mimo ni by je nikde jinde nemohl poznat, a pocítil k ní jako by nepoznanou lásku. Vedla ho volným rytmem nejdřív sem, pak tam, potom jinam k ušlechtilému, nesrozumitelnému a přesnému štěstí. A pojednou v bodu, kam došla a odkud se jí chystal následovat, po chvilkové pauze změnila směr a novým tempem, rychlejším, drobným, melancholickým, stálým a mírným, ho s sebou unášela k neznámým výhledům. Pak zmizela.“ (Proust 1979: 199-200)

Zmizela, aby se posléze v salónu u Verdurinových vynořila v klavírní úpravě jako nějaké mytéma a s ní i Swannova ztracená stopa po silném dojmu, jež reprezentovala, jehož se stala symptomem. Z anonymity vyšel též její autor (Vinteuil) a jeho hudba se změnila na dějotvorný činitel; jako wagnerovský leitmotiv provází Swannovu zničující lásku ke přitažlivé kurtizáně, od které si pak inkriminovanou pasáž nechával opakovaně přehrávat na klavíru:

„Na jejím klavíru nalézal otevřené některé kousky, které měla ráda: Tagliaficův *Růžový valčík* nebo *Ubohého blázna* (podle její závěti se měl hrát při jejím pohřbu), žádal ji, aby zahrála místo toho onu krátkou větu z Vinteuilovy sonáty, třebaže hrála velmi špatně, ale nejkrásnější obraz, který v nás zanechal umělecké dílo, se často vznesl z falešných tónů, vylákaných neobratnými prsty z rozladěného klavíru. Ta věta byla pro Swanna stále ještě spojena s jeho láskou k Odettě. ...jakmile ji slyšel, dovedla v něm uvolnit prostor, jaký pro sebe potřebovala, a rozměry Swannovy duše se tím měnily; bylo tam volné místo vyhrazené slasti, která také neodpovídala žádnému vnějšímu objektu, přesto však, místo aby byla čistě individuální jako láska, vnucovala se mu jako skutečnost nadřazená konkrétním věcem. Žízeň po neznámém kouzlu, tu v něm ona hudební věta sice vzbuzovala, jenže mu nepřinášela nic jasného, aby ji ukojil. Tak ty části Swannovy mysli, kde jeho hudební větička smazala starost o hmotné zájmy, o lidské a pro každého platné ohledy, a nechala je prázdné, nevyplněné, do těch mohl vepsat jméno Odettino, a co snad bylo v její náklonnosti trochu povrchní a klamné, to ta hudební větička doplňovala a stmelovala svou tajemnou podstatou. Kdo by viděl Swannův obličej, když tu větu poslouchal, mýsl

by, že právě polyká anestetikum, které mu uvolňuje dech. Jeho požitek z hudby, který u něho brzy vytvoří skutečnou potřebu, se v takových chvílích skutečně podobal požitku, jaký by měl, kdyby zkoušel různé vůně, kdyby navázal styk se světem, pro nějž nejsme stvořeni a který se nám zdá bez tvaru, protože naše oči ho nevnímají, bez významu, protože uniká naší chápavosti, se světem, jehož dosahujeme jen jedním smyslem. ... Začínal si uvědomovat, kolik bolesti a snad i skryté neuspokojenosti tají sladkost oné hudební věty, ale nemohl tím trpět. ... Dával si ji od Odetty desetkrát, dvacetkrát přehrávat a požadoval, aby ho zároveň neustále líbala. (Proust 1979: 222-4)

Zcela jistě by stálo za to zrekonstruovat podle Proustova líčení působivý hudební motiv (je velice pravděpodobné, že existoval ve spisovatelově vědomí, ať už v reálně slyšené nebo fiktivní podobě) a podrobit jej hudebně-sémantické analýze. Spisovatelovy fascinující popisy hudebních procesů i asociací, které jejich poslouchání budí, k tomu skutečně podněcují:

„... pod vlněním houslových tremol, chránících ji o dvě oktávy výše svou chvějivou výdrž – a podobně, jako když se v horské krajině ukáže za zdánlivou a závratnou nehybností vodopádu o dvě stě stop níže drobounká podoba procházející se ženy –, zjevila se v té chvíli ona hudební věta, daleká, půvabná, chráněná dlouhým dmutím průhledně a trvalé zvukové clony.“ (Proust 1979: 247)

Ke konci posledního dílu čtyřsvazkových *Mythologic – Nahém člověku* – se Lévi-Strauss snažil najít vysvětlení pro to, co Proust mistrovsky opsal a dokonale analyzoval, ovšem nevyšvětlil, tj. „proč určitá melodická linie anebo kombinace harmonií poskytuje také 'zvláštní rozkoše', vyvolává 'vznešený a přesný' stav štěstí, který podle něho zůstává 'nesrozumitelný'.“ (Lévi-Strauss 1981: 656)

Jeho popisy účinků hudby na posluchače jsou sice exaktnější než Proustovy, ale rovněž literárně působivé:

„Hudba dokáže v relativně krátkém časovém úseku uskutečnit to, co sám život ne vždy dovede, a když ano, trvá to celé měsíce, roky nebo dokonce celý lidský život: jednotu záměru a jeho uskutečnění, která umožňuje v hudbě splnutí kategorií smyslového a inteligibilního, simulujíc v zkratce takovou blaženost z totálního naplnění, jakou možno dosáhnout jedině za o mnoho delší dobu úspěchy v práci, společnosti nebo lásce, co si vyžaduje aktivitu celé osobnosti, která se ve chvíli zdaru zbaví napětí a zažívá paradoxní pocit ochabnutí, pocit štěstí, jenž, ačkoli je odlišný od pocitu nezdaru, také vyvolává slzy, jenomže slzy radostí.“ (Lévi-Strauss 1981: 657)

Ačkoli se Lévi-Strauss snažil hudbu uchopit ve strukturalistických schématech, uvědomoval si, zcela jistě i pod vlivem čtení Prousta, že ji nelze oddělovat od emocí, jež její poslouchání budí. Přes paralely s mechanismy smíchu dochází k přesvědčení, že „radost z hudby je radostí duše, která je zde přizvaná poznat samu sebe v těle“, že i v ní jde o „jednotu záměru a jeho uskutečnění, které umožňuje v hudbě splnutí kategorií smyslového a inteligibilního“. (Lévi-Strauss 1981: 657) Důležitou roli v tomto procesu sehrává „zásoba symbolické aktivity“, již naše mysl disponuje, a ta se pohotově stimuluje nejenom ve stavech veselí či úzkosti, ale též při poslouchání hudby, která je schopna simulovaně reprezentovat různé psychické stavy posluchače v jakési katarzní očistě, podobně jako smích či pláč, které nakonec sama dokáže vyvolat. „Každá melodická fráze nebo harmonic-



ké rozvinutí nabízí dobrodružství. Posluchač přitom svěruje svoji mysl a sensibilitu iniciativě skladatele; a jestli na konci roní slzy, je to proto, že dobrodružství, prožívané od začátku do konce v o mnoho kratším časovém úseku než při skutečném dobrodružství, bylo též korunováno úspěchem a završené štěstím, jaké u skutečných dobrodružství bývají zřídka. Melodická fráze se považuje za krásnou a dojmavou, když se její forma zdá homologická s formou existenciální fáze života (nepochybně proto, že skladatel svým tvořivým aktem udělal stejnou projekci, avšak v opačném směru), přičemž se ukazuje, že je schopna s lehkostí a na své úrovni řešit těžkosti jež jsou homologické s těmi, s kterými musí život, na své úrovni, marně zápasit.“ (Lévi-Strauss 1981: 659)

Proto Lévi-Strauss připodobňuje funkci hudby k funkci mytologie. Hudba podle něj není nic jiného než mýtus kódovaný ve zvucích a je rovněž schopna artikulovat naši prožitou zkušenost, poskytnout nám místo ní „utěšující iluzi, že protirečení lze překonat a těžkosti vyřešit.“ (Lévi-Strauss 1981: 659) Hudba dokonce v dějinách západní civilizace převzala poslání mytologie, a to nejen její funkce, ale též struktury, což se snažil dokázat komparativní analýzou Ravelova *Bolera* (Lévi-Strauss 1981: 660-7), které zredukoval na „zúženou fugu“ aby tak dokázal oprávněnost své premisy a lépe obhájil strukturální analýzu symbolických forem člověka. Jejím prostřednictvím pak odhalil v mistrovském opusu, formálně vybudovaném na binárních a ternárních opozicích, naraci, odvjející se simultánně na několika úrovních – na úrovni reálného, symbolického a imaginárního. Hudební forma fugy měla podle něj svůj prototyp v mýtických strukturách. Není proto náhoda, že se historicky objevila zrovna když literární narace, zejména románová forma, začala rezignovat na struktury mýtického myšlení, které ji kdysi zrodily. „Hudba, která se, počínaje *Frescobaldim* a pak *Bachem*, stává moderní, převzala jeho [mýtu; pozn. J.C.] formu, zatímco román, který se zrodil přibližně ve stejné době, si přisvojil formy zbažené zbytků mýtu a takto zbažené omezené symetrie objevil volné vyprávění jako prostředek svého rozvoje.“ (Lévi-Strauss 1981: 653) Hudba a mýtus však sdílejí i další společnou funkci – obě se snaží rozlišovat protiklady. Mýtus se vyvíjí jako spirála, dokud

jeho původní intelektuální impuls úplně nevyčerpá. Právě z tohoto pohledu analyzuje Lévi-Strauss Ravelovo *Bolero*. Jeho jakoby po spirále se vyvíjející crescendo přirovnává ke struktuře konkrétních mýtů, jelikož ho determinují protiklady vyjádřené v kompozici. V partituře *Bolera* objevil několik takových kontrastů, například mezi do sebe vklíněnými dvojitými a trojitými rytmy, mezi klikatou melodií a v podstatě monotónním rytmem, a pod. I proto vidí v Ravelově *Bolero* fugu stlačenou do jedné roviny. Fugami dokonce nazývá i některé formy indiánských mýtů, protože též vytvářejí jakési fugy, s tématy, respozemi, kontratématy a variacemi.

Strukturální příbuznost hudby a mýtu se promítá i do interpretační roviny. Jelikož se mytémata (vyšší konstituční jednotky mýtického diskursu) nekryjí se žádnými z konstitučních jednotek jazyka, musíme je hledat na úrovni vět. Aby nám neunikl celkový smysl analyzovaného mýtu, Lévi-Strauss ho doporučuje číst jako orchestrální partituru – horizontálně a zároveň i vertikálně, tudíž diachronně i synchronně. K tomuto návrhu ho inspiroval Wagnerův objev, že struktura mýtů se může odhalit prostřednictvím hudební partitury. V Lévi-Straussově případě má však analogie s hudební partiturou i další důvod a ten vyplývá z jeho přesvědčení o cyklické povaze mytologického diskursu, kde časově i prostorově izolovaní vypravěči vyprávějí vždy jenom fragment z jeho celkového obsahu, podobně jako hudebníci orchestru hrají jenom svůj dílčí part z partitury díla. Ani jedni ani druzí neovládají party přidělené jiným hudebníkům/vypravěčům, a tak jim pochopitelně uniká celkový smysl hudební kompozice/mýtu. Důslednější analýzu struktury mýtu i hudby podal Lévi-Strauss později v kratičké práci *Mýtus a význam* (1993), kde je porovnává s jazykem, rozkládajíc všechny tři formy na jejich elementární složky. Zatímco jazykový projev lze rozložit na věty, slova a fonémy, mýtus a hudba jsou o jednu z rovin ochuzeny – mýtus o fonémy (resp. sonémy) a hudba o slova. Jazyk se mu proto jeví jako východisková báze pro mytologii i hudbu – „dvě sestry zplozené jazykem“. Jedině lidská řeč je nositelkou současně obou atributů – zvuku i významu. Skutečnost, že řeč hudby postrádá význam, potom snadno vysvětluje, proč posluchač cítí potřebu vyplnit tuto mezeru vlastními významy. Analogickým způsobem se mýty mohou oddělit od svého verbálního základu, ke kterému nejsou připojovány tak těsně jako obyčejné zprávy. Proto můžeme hudbu i mýtus z hlediska jejich struktury považovat za navzájem velmi příbuzné diskursy.

Hudební strukturování si Lévi-Strauss bere za vzor nejen jako metodologický aspekt při objasňování povahy mytologického diskursu, ale též ho inspirovalo k formálnímu uspořádání tetralogie *Mythologica*, která začíná *Předehrou* a končí *Finále*. Jednotlivé kapitoly nazval a koncipoval podle evropských hudebních forem. Jeho postřehy dokonce podnítily některé skladatele aplikovat je přímo v kompozičním procesu. Prvním byl jeho přítel René Leibowitz, se kterým etnolog hudební problematiku svých výzkumů často konzultoval. Když pro některé mýtické struktury nenacházel hudební ekvivalenty, obrátil se na Leibowitze, aby mu poradil, a ten pak zkomponoval skladbu podle strukturního vzorce navrhnutého Lévi-Straussem. Jiná kompozice však vznikla už bez jeho přímé asistence. Luciano Berio zužitkoval ve známé *Sinfonii* pro 8 hlasů a orchestr (1968–69) textové fragmenty z Lévi-Strausovy knihy *Syrové a vařené*. Pocházejí z mýtů brazilských indiánských kmenů Bororo a Kayapo vysvětlujících původ pozemských i nebeských vod, tak jak je převyprávěl francouzský strukturalista, dávajíc ho do přímé souvislosti s mytématem

zabitého hrdiny (*héros tué*), které se vyskytuje téměř ve všech mytologických systémech. Úvodní část Beriovy skladby je hudebním ekvivalentem mýtických transformací, které Lévi-Strauss ve své knize popisuje, a skladatel se v ní důsledně přidržel strukturní předlohy – komparační matice juxtaponující příbuzné mýty obou indiánských kmenů.

Lévi-Strauss však opomíjí další potenciální vztah mezi mýtem a hudbou: nebere v úvahu skutečnost, že i hudba může získávat význam z mytologie, zrovna tak jako mytologie může získávat zvuk z hudby, k čemuž dochází třeba v rituálech. Tónové (respektive zvukové) struktury můžou, samozřejmě, nabývat v posluchačově mysli rozličné sémantické určení, to však vůbec nebrání silnému propletení mýtu a hudby v daném kulturním kontextu. Posluchač potom s instinktivní jistotou, podmíněnou ale kulturními konvencemi, asociuje určité mýtické figury s hudebními formami. Uvedená skutečnost je příznačná zejména pro kultury se silnými koherentními tradicemi. V některých z nich se dokonce setkáváme s případy kdy hudba úplně supluje mýtický text. Tyto významy pak lze považovat za mýtické, protože hudba v nich slouží jednoznačně ke zprostředkování transcendentální komunikace.

Vzájemný transfer mezi mýtickou a hudební strukturou je možný na základě skutečnosti, že mýtus a hudba mohou plnit stejnou funkci, což jim v některých případech dovoluje vzájemně se nahrazovat. V západní civilizaci, kde došlo k nahrazení mýtického myšlení vědeckým, byla podle Lévi-Strausse původní tradice mýtu rozdělena mezi hudbu a literaturu. Zatímco hudba adoptovala strukturální principy mýtu, literatura se zmocnila mýtického obsahu a narativní formy. Hudba tak v západní kultuře anektovala prostor, ve kterém v jiných typech kultur operuje mytologie. Podle toho, co Lévi-Strauss říká, by mělo poslouchání hudby v našem kulturním okruhu odpovídat naslouchání mytologickým příběhům v 'přírodních' společenstvích. Lévi-Strauss navíc tvrdí, že když přírodní člověk vypráví nebo poslouchá mýtus, upadá do fiktivního, mimohistorického času, podobně jako my, když posloucháme hudbu, čteme román anebo sledujeme film.

Citace a odkazy:

Barthes, Roland (2002): *Úvod do strukturální analýzy vyprávění*. In: *Znak, struktura, vyprávění. Výbor prací francouzského strukturalismu*, Brno, Host. Orig.: *Introduction à l'analyse structurale des récits*. Přel. Jaroslav Fryčer.

Langerová, Susanne K. (1993): *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Cambridge/Londýn, Harvard University Press.

Lévi-Strauss, Claude (2006): *Mythologica I: Syrové a vařené*. Argo, Praha. Orig.: *Mythologiques I: Le Cru et le cuit*. Přel. Jindřich Vacek.

Lévi-Strauss, Claude (1993): *Mýtus a význam*. Archa, Bratislava. Orig.: *Myth and Meaning*. Přel. Pavel Vilikovský.

Lévi-Strauss, Claude (1981): *The Naked Man. Introduction to a Science of Mythology 4*. Harpers & Row, Publishers, New York. Orig.: *Mythologiques IV: L'Homme nu*. Přel. John a Doreen Weightmanovi.

Proust, Marcel (1979): *Hledání ztraceného času I: Svět Swannových*. Odeon, Praha. Orig.: *A la recherche du temps perdu I: Du côté de chez Swann*. Přel. Prokop Voskovec. ■

Hledání zapomenutého jazyka II.

Text: Jozef Cseres

Zážitek mého čtenáře by měl být mezi frázemi, v mlčení, komunikovaný intervaly nikoli pojmy výpovědi.

Samuel Beckett

HUDBA V HLAVĚ A HUDBA V SLOVECH

Lévi-Strausovy podnětné úvahy nejsou jenom ukázkou, jak je fiktivní hudba, reprezentovaná literární narací, schopna inspirovat exaktnější diskurs jiných symbolických forem; dokazují především, že různé symbolické formy, mají-li být v reflexi reality smysluplné, musí být navzájem komplementární. Právě to měl Lévi-Strauss na mysli, když se snažil najít strukturální příbuznosti mezi mýtotvorbou přírodních lidí a kompozičním procesem, odehrávajícím se v mysli evropského hudebního skladatele. Měl pro to více důvodů – profesních i osobních. Je známo, že v mládí toužil skládat nebo alespoň dirigovat orchestrální hudbu. Svě touhy se však vzdal, když zjistil, že mu pro hudbu chybí patřičné nadání: „Podľa mňa iba o hudbe a o matematike sa dá povedať, že sú naozaj vrodené a na jedno i na druhé musí mať človek určitú genetickú výbavu. Veľmi dobre si pamätám, ako som raz ... obedoval s veľkým francúzskym skladateľom Dariom Milhaudom. Spýtal som sa ho: 'Kedy ste si uvedomili, že budete skladateľom?' Vysvetlil mi, že keď ako dieťa pomaly zaspával v posteli, načúval a počul akúsi hudbu, ktorá sa nijako nepodobala tej hudbe, ktorú poznal; neskôr zistil, že to už bola jeho vlastná hudba.“ (Lévi-Strauss 1993: 55-6) Domnělý deficit hudebního nadání zapříčinil, že se později stal antropologem a kulturologem a v podstatě i strukturalistou: „... vravím si, že ak som nevedel komponovať pomocou zvukov, možno budem vedieť komponovať pomocou významov.“ (Lévi-Strauss 1993: 56) Domnělý proto, že jeho pozdější hudební analýzy vůbec nesevďčí o nedostatku talentu, naopak mohl by mu je závidět ne jeden specializovaný muzikolog. Hudbu měl v hlavě stejně jako profesionální hudebníci. A podobně jako nacházel strukturální vzorce pro své kulturologické konstrukce i tam, kde mnohokrát nebyly, nacházel i hudební struktury tam, kde by je málokdo očekával. Vycházel totiž z (lingvistického) přesvědčení, že mýtické a poetické struktury mají svůj základ v kombinatorické hře, jež je vlastní právě hudebním postupům rozvíjení a variování. Některé evropské hudební formy, třeba fugu, proto považoval za přímé reinkarnace mýtu. Z historického hlediska se proto Lévi-Strauss vůbec nedivil, že se objevily zrovna v době, když vliv mýtického myšlení ochaboval pod nátlakem moderní vědecké reflexe světa. Hudební a literární, zejména románová narace převzaly podle něho v západní kultuře funkci, kterou v ní předtím plnil mýtus. A posléze dedukoval, že atonální, zejména seriální hudba 20. století, začíná nahrazovat román právě ve chvíli, když velká románová forma zaniká ve virech modernistických literárních experimentů.

Ať už s tím souhlasíme nebo ne, jisté je, že autoři moderních románů měli k hudbě velice blízko. Mnozí z nich ji uměli poslouchat a schopností nadstandardně poslouchat a slovy artikulovat hudební zážitky obdařili i své postavy. Proustův Vinteuil a Mannův Leverkühn jsou nejznámější a zřejmě i nejzdařilejší příklady literární personifikace hudební tvorby, komunikace a estetiky. Jejich nástupci v dílech Joyce či Becketta jsou již odosobnění a rozplynutí ve formotvorných prin-

cipech. Joyceův román *Finnegans Wake* může sloužit jako prototyp otevřeného díla (*opera aperta*) nejen v narativním ale též hudebním smyslu. Stejně tak, jako nemá žádné uchopitelné centrum z kompozičního, stylového a interpretačního hlediska, nemá ho ani jako potenciální zvukový útvar, i když má k poetickým principům fonické poezie velice blízko. Čtenář v něm naráží na slovní a grafické reprezentace zvukových i hudebních konfigurací, jež nelze vnímat jinak než psychoakusticky; rezonující v jeho mysli jako konkrétní zvukové obrazy. Treba pasáž: „*And around the lawn the rann it rann and this is the rann that Hosty made. Spoken. Boyles and Cahills, Skerretts and Pritchards, viversified and piersified may the treeth we tale of live in stoney. Here line the refrains of. Some vote him Vike, some mote him Mike, some dub him Llyn and Phin while others hail him Lug Bug Dan Lop, Lex, Lax, Gunne or Guinn. Some apt him Arth, some bapt him Barth, Coll, Noll, Soll, Will, Weel, Wall but I parse him Persse O'Reilly else he's called no name at all. Together. Arrah, leave it to Hosty, frosty Hosty, leave it to Hosty for he's the mann to rhyme the rann, the rann, the rann, the king of all ranns. Have you here? (Some ha) Have we whered? (Others dont) It's cumming, it's brumming! The clip, the clop! (All cla) Glass crash. The (klik-kaklakkaklaskaklopatszklatschabattacreppycrottygraddaghsemhihsam-mihnouithappluddyappladdykonpkot!),*“ po které následují notový zápis a text irské písně *The Ballad of Persse O'Reilly*. (Joyce 1992: 44-5)

ČÍST NEBO POSLOUCHAT?

Zdánlivě redundantní Joyceův jazyk není jenom synkretický; je také synestetický, útočí najednou na intelekt i vícere smysly čtenáře coby virtuálního posluchače. Jako pozdější multimédia, nebere ohled na jeho percepční schopnosti a limity, nemluvě o reprezentačních konvencích. Tudiž v něm nejde o prázdné redundance nýbrž o sobě se podobající difference. Nejsou to reprezentace, nýbrž repetice, není to chaos, nýbrž chaosmos. Lze je číst, ale jsou taky slyšet. A právě tehle synkreticko-synestetický dynamismus natolik zaujal Johna Cagea, že se do Joyceova jazyka navždy zamiloval a mnohokrát se nechal unášet nevyzpytatelnými proudy *Finnegans Wake*. Jeho hodinovou polyfonickou koláž *Roaratorio* s podtitulem *An Irish Circus on Finnegans Wake* (1979), kterou vytvořil na zakázku kolínského Westdeutscher Rundfunku, lze vnímat nejenom jako poctu Joyceovi, ale též jako pomník dekonstruktivní poetice, rezignující na čistotu médií a srozumitelnost kódů. Název „*Roaratorio*“ spojuje anglické výrazy pro řev a oratorium do novotvaru, na který Cage narazil pokaždé, když četl Joyceovu knihu. Podtitul díla zase odkazuje na chaos i proces koloběhu zároveň. Čtyři vrstvy monumentálního díla (každá nahraná na 16-stopém pásu) plynou simultánně, nezávisle na sobě a vytvářejí překvapivě konzistentní tok čteného slova, irské lidové hudby a zvuků vygenerovaných složitými postupy podle literární předlohy. Uvedení *Roaratoria* znamenalo přelomový mezník v oblasti rozhlasového umění. Cage za něj dostal prestižní Cenu Karla Szucky, na jejímž předávání Heinrich Vormweg přednesl prorocká slova: „*Roaratorio zrovnoprávnjuje Joyce s obyčejným člověkem a obyčejného člověka s každým významem a zvukem, zrovnoprávnjuje každý zvuk, každý tón, každé slovo s jediným*

slovem, umožňujíc jejich koexistenci v rámci univerzální hudby, která – a to je na celém nejpřekvapivější – dává člověku ohromný pocit otevřenosti a naděje. Roaratorio je jedna velká tabule s dnešním klínopisem, plná ještě nedešifrovaných klíčů a odkazů; je to akt oddanosti i smíchu, apoteóza souhlasu s tímto světem a zároveň velice utopické schéma, radikální výzva pro jiný život na tomhle světě. Schéma rovnoprávnosti a prostřednictvím ní dosaženého míru. Umění zde demonstuje krok do budoucnosti, budoucnosti hodné svého jména.” Konsenzus, o němž Vormweg mluví, je také konsenzem mezi jazykem a promluvou, diskursivním a nediskursivním symbolismem, intencí a realizací a též, jak se přesvědčíme za chvíli, také mezi diferencí a repeticí.

Cageovu věrnému soupeřovi Mortonovi Feldmanovi učaroval zase způsob konstruování narace v díle Samuela Becketta. Hudba vůbec byla důležitou součástí světa stvořeného myslí tohoto moderního literáta, doslova pronikala jeho univerzem. Sám hrál slušně na klavír a miloval hudbu skladatelů obou vídeňských škol (Mozarta, Haydna, Beethovena i Schönberga, Berga a Weberna), Schubertovy písně a skladby Ravela, Debussyho, Stravinského či Bartóka. Hudba sehrávala důležitou roli v jeho raných esejích, básních a prózách i v pozdějších rozhlasových a divadelních hrách. Na začátku šedesátých let napsal Beckett tři kusy pro rozhlas: *Rough for Radio* pro hudbu a hlas (1961), *Words and Music* pro dva vypravěče, dvě flétny, vibrafon, klavír, violu a cello (1961) a *Cascando* pro hudbu a hlasy (1963). Ve *Slova a Hudbě* hudba nejenom zní ale účinkuje jako divadelní postava. Postavy Slova a Hudba jsou v komplementárním vztahu. Postava Slova reprezentuje intelektuální (diskursivní) složku člověka, postava Hudba zastupuje lidské pocity. Obě přebývají v lidském vnitřku, reprezentovaném postavou jménem Croak (Krákora). Ani v tomto případě však nejde o konvenční dramatickou reprezentaci, nýbrž o těžko vybojovaný konsenzus mezi jazykem a promluvou, diskursivním a nediskursivním symbolismem...

V r. 1987 zkomponoval Feldman hudbu pro *Slova a Hudbu* poté, co ho o to požádal sám spisovatel, jelikož nebyl spokojen s první verzí Hudby od svého bratrance Johna Becketta z r. 1962. Podobně jako v případě jejich první spolupráce – opery *Neither* – i tentokrát byl Feldmanův přístup k Beckettovým Slovům decentralistický a dekonstruktivní: „*Sotva jsem je četl. Samozřejmě, že jsem je četl, no začal jsem na konci, začínal jsem na různých místech. Takovýmto způsobem jsem poznával Becketta. Nemohl jsem je totiž číst bez hudby a žádná tam nebyla. A tak jsem nemohl mít totální zážitek. Nikdy bych nenapsal poslední dvě minuty, kdybych nezačal právě takto. Uprostřed Atlantického oceánu se přece nebudete ptát kde začít plavat. ... Příliš jasná idea začátku, středu a konce by tu jako emocionální struktura nepomohla. A tak jsem se do nich nořil po celý čas.*“ Noření bylo stejně důležité jako kolébaté pohyby na hladině, unášející záměr nerovnoměrně vpřed: „*O Beckettovi jsem se naučil mnoho ze čtení jeho rané studie Vzpomínání na minulé věci. Řekla mi o něm hodně. Řekla mi, jak uvažuje. Vlastně je to jakýsi proto-novokritický a klinický typ chápání, opravdu. A já nejsem jenom muž not ale zároveň i velmi klinický skladatel. Kolébaní, naštěstí, vrací zpátky tam, kde se zjevil pocit, tam, kde je pocit méně zjevný, stupně, kde je pocit či význam nahoru anebo dolů, se mění jako světlo. Proto znamená jeho monolog pro mě celý svět; je jako Homér.*“

The Metropolitan Opera **HD LIVE**

Plácido Domingo jako Qin Shi Huang – vládce, který sjednotil starověkou Čínu

Prolog k sezóně 2008/2009!

Projekce záznamu představení z Metropolitní opery v New Yorku v HD kvalitě a prostorovém zvuku 5.1 na velkém filmovém plátně!

www.metlive.cz

VAŠE VSTUPENKA DO METROPOLITNÍ OPERY!

Úterý 23. září 2008 v 19:30 hodin

Tan Dun | First Emperor (První císař)

Kino Světozor v Praze

Účinkují: Plácido Domingo • Paul Groves • Elizabeth Futral • Michelle DeYoung, Dirigent: Tan Dun, Režie: Zhang Yimou

Novátorská kombinace západních a čínských uměleckých forem z dílny hudebního vizionáře Tana Duna.

Mediální partner přenosu:

SONY

his VOICE



Předprodej vstupenek: Na pokladnách kin Aero (Biskupcova 31, otevřena denně od 17 do 21 hodin o víkendech již od 15 hodin) a Světozor (Vodčická 41, otevřena ve všedních dnech od 12.30 do 21 hodin, o víkendech od 10.30 do 21 hodin).

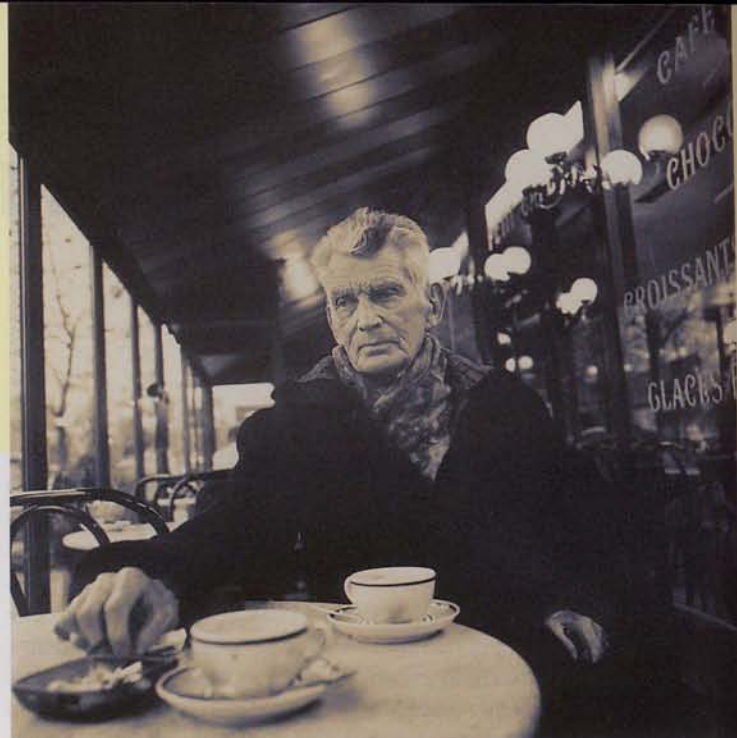
Telefonické rezervace: ve všedních dnech od 10 do 17 hod. na tel. čísle 608 33 00 88 nebo skypu rezervaceaerosvetozor.cz

Samuel Beckett si nepřál, aby byla jeho slova zhudebnována, přesto však byla zhudebněna mockrát. Jeho slova nejenže přímo vyzývají k zhudebnění, ale často jsou sama hudbou. Byla zhudebněna Marcellem Mihalovicem, Lucianem Beriem, Rogerem Reynoldsem, Philipem Glassem, Györgyem Kurtágem, Johnem Tilburym, Heinzem Holligerem a dalšími. Mnohovrstevný beckettovský svět dodnes inspiruje hudebníky ke konstruování jeho zvukových paralel. Nejčerstvějším příkladem jsou verze *Cascanda* a *Rough for Radio 1*, které nedávno v Londýně realizoval klavírista John Tilbury. Vyšly na albu *John Tilbury Plays Samuel Beckett* (Matchless Recordings, 2005). Hlasy nahráli Christina Jonesová a Tilbury, hudba je kolektivní improvizací Tilburyho, Edwina Prévosta a Sebastiana Lexera. Je to vynikající nahrávka, která by se dala recenzovat dvěma Beckettovými výroky: „Nejlepší divadlo je takové, kde neúčinkují herci, ale jenom zní text.“ „Nemůžeme nabídnout vysvětlení. ... Moje dílo je záležitostí základních zvuků ... a za nic jiného nenesu odpovědnost. Jestli lidé chtějí boletí hlavy z alikvotních tónů, ať ho mají. Ale ať si obstarají vlastní aspirin.“ A takové divadlo vůbec nejde uchopit jenom jedním nebo dvěma smysly.

HUDBA JAKO DETERITORIALIZAČNÍ PRINCIP

Mnoho myslitelů, literátů a umělců se v minulosti pokusilo pojednat efemérní médium hudby jako antropologický princip, jenž přesahuje rámec estetického sdělení nebo komunikačního systému. Jejich více či méně zdařilé pokusy zplodily zajímavé příspěvky k poznání člověka jako symbolotvorné bytosti (Cassirerův *animal symbolicum*). K těm nejzajímavějším a dosud nepřilíhš pochoopeným patří bezesporu koncepce hudby, se kterou přišel francouzský filozofující tandem Gilles Deleuze – Félix Guattari. V jejich multilaterálním obraze světa sehrává hudba zcela výjimečnou roli. A to tak hudba existující jako i imaginární. V jejich případě je ale lépe mluvit o hudbě (coby uměleckém díle) možné a virtuální. Tu možnou totiž možno realizovat, zatímco virtuální 'jenom' aktualizovat. Kde vězí podstata této významové nuance? Deleuze ji vysvětlil v knize *Différence et répétition* (1994). Píše tam, že na rozdíl od možného virtuální není protikladem k reálnému, je v opozici k aktuálnímu. A protože možné je otevřeno realizaci, chápe se tudíž jako obraz reálného, zatímco o reálném se předpokládá, že bude připomínat možné. Právě proto je možné odsouzeno k obrazu toho, čemu se podobá. K aktualizaci virtuálního naopak dochází prostřednictvím difference, divergence, diferenciace. Aktualizace se rozchází s podobností jako proces stejně, jako se rozchází s identitou jako princip. Aktuální pojmy se nikdy nepodobají singularitám, které ztělesňují. V jistém smyslu je aktualizace anebo diferenciace pokaždé skutečnou tvorbou; nevychází ze žádného omezení možnosti, jež existuje předtím. Ve virtuálním jsou jejím základem difference a repetice, jež nahrazují identity a podobnosti možného.

Co je potom umění? Deleuze s Guattarim jej chápali především jako kompoziční aktivitu – vytváření kompozic (anebo bloků) z perceptů (*ne-lidských krajín přírody*) a afektů (*ne-lidských stávaní se člověka*): „Umění se prostřednictvím látky snaží vytrhnout percept z percepce objektu a ze stavů vnímajícího subjektu, vytrhnout afekt z afekcí jakožto přechodu od jednoho stavu k druhému. Extrahovat blok počítku, čisté bytí počítku. K tomu je však zapotřebí metody, která je u každého



autora jiná a která je součástí díla.“ (Deleuze – Guattari 2001: 145) Touto metodou je fabulace. Prostřednictvím ní se umělec i příjemce jeho výtvorů (kompozic pocitů) stávají. „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.“ (2001: 153) Stávání je akt, který spojuje umění s filosofií a zároveň jej od ní odlišuje. Umění i filosofie mají procesuální charakter, jsou to dění, ale zatímco filosofické (pojmové) dění je „akt, jímž obecná událost sama uniká tomu, čím je.“ (2001: 155) umělecké (estetické, smyslové) dění je „akt, jímž se něco či někdo neustále stává jiným“. (2001: 155) Deleuze a Guattari tedy redukuje umění na řeč pocitů. „Umění likviduje trojí organizaci vjemů, afekcí a mínění, kterou nahrazuje monumentem složeným z perceptů, afektů a počítkových bloků, které zaujímají místo řeči.“ (2001: 155) Tento monument (umělecké dílo) ale není památník, nepřipomíná minulou a ani neaktualizuje budoucí či virtuální událost. Monument událost ztělesňuje – „dává jí tělo, život, universum. (...) Tato universa nejsou ani virtuální ani aktuální, jsou možná.“ (2001: 155)

I hudba je, samozřejmě, tvořivá. Deleuze s Guattarim ji nahlížejí jako aktivní operaci spočívající v *deteritorializaci refrénu*. Redukují ji sice na refrén či ritornel, ale jejich redukce má hlubší i širší příčiny přesahující rámec tradičně i avantgardně chápaného umění. Refrény mají vždy teritoriální a regionální povahu (ptačí zpěvy, starořecké tóny, hinduistické rytmy, atd.), nelze je oddělovat od prostoru. Jsou to jakési rytmické vzorce, geograficky determinované sonické motivy, které strukturují chaos do *milieu* a *rytmů*. *Milieu* má vibrační charakter, je to „blok prostoro-času konstituován periodickou repeticí komponentu. (...) Rytmus je odpovědí milieu chaosu.“ (Deleuze – Guattari 2004: 345) Pro hudební reflexi je důležité, že rytmus nelze ztotožňovat s metrem: „Metrum, ať už pravidelné, nebo nepravidelné, předpokládá kódovanou formu, jejíž měrná jednotka se sice může měnit, ale v nekomunikujícím milieu, zatímco rytmus je Nerovnoměrný anebo Neměřitelný, tj. vždy podstupující transkódování. Metrum je dogmatické, ale rytmus je kritický; spoutává spolu kritické momenty anebo se sám spoutává v plynutí z jednoho milieu do druhého. Neoperuje v homogenním prostoročase, nýbrž prostřednictvím heterogenních bloků. Mění směr.“ (2004: 345-6) Chaos a rytmus se potkávají mezi dvěma milieu, v meziprostoru, který Deleuze s Guattarim nazvali *chaosmem*. Právě v tomhle prostoru mezi se z chaosu může stát rytmus. Teritorializací milieu a rytmů vzniká teritorium. Teritorium tedy není prostor, je to „akt, který působí na milieu a rytmy, který je teritorializuje.“ (2004: 347) „Teritorializace je akt rytmu, jenž se stal expresivním, anebo složek milieu, jež se staly kvalitativní. Vyznačení teritoria je dimenzionální, není to však metrum ale rytmus.“ (2004: 348)

Gerald Finley jako
otec atomové bomby
J. R. Oppenheimer

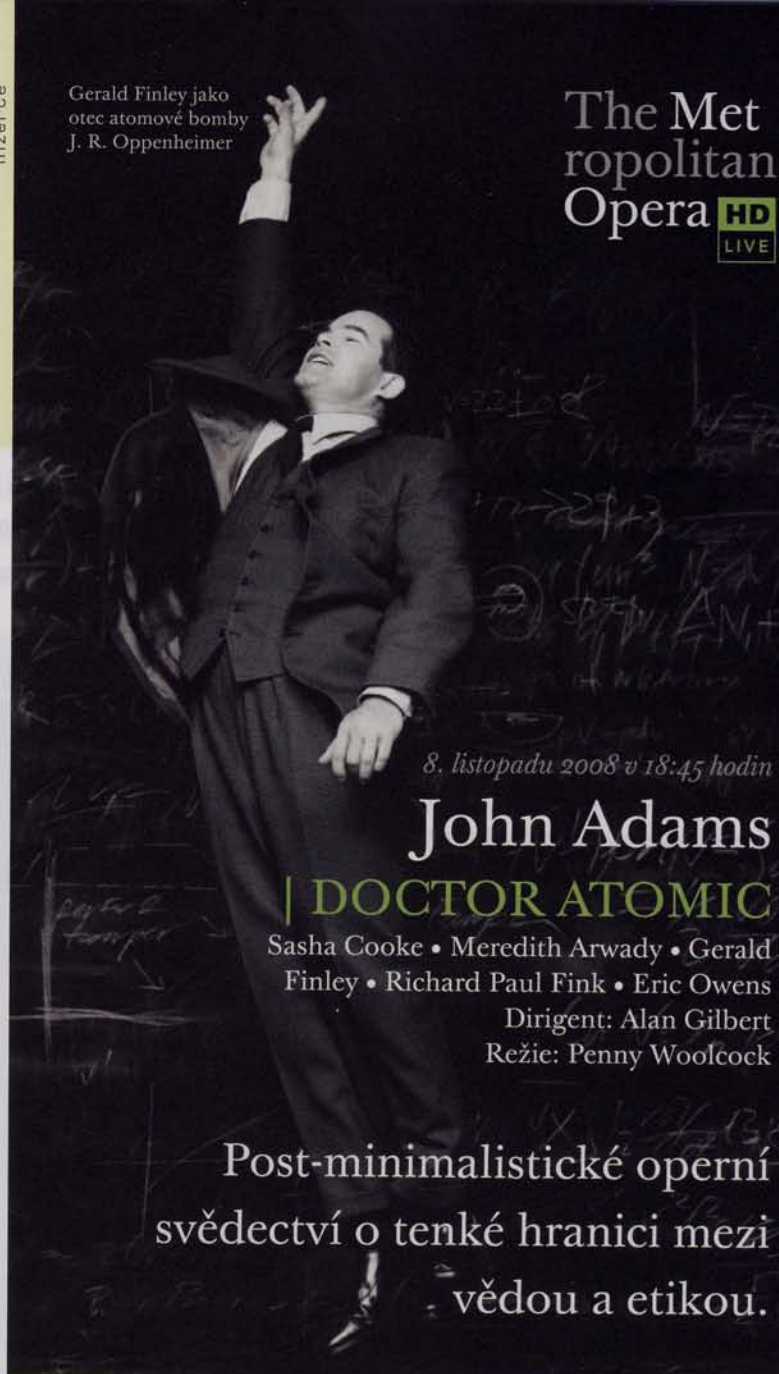
The Metropolitan
Opera **HD**
LIVE

Narozdíl od některých etologických koncepcí, které spojují teritorializaci s agresivními instinkty, Deleuze s Guattarim povyšují teritorializační faktor (nazývají jej T-faktor) na umění. Umění je podle nich vlastnické, apropriáční a umělec nedělá nic jiného, než jako první označuje, signuje neznámý terén a osazuje v něm hraniční kameny. Hudba je také jenom objevená melodická krajina. Vztah mezi kosmem a hudbou nemá tudíž mechanický či matematický nýbrž rytmický, mašinstický charakter. Podstata hudby nespočívá v makroskopickém řádu nebeských cyklů, ale v mikroskopické, molekulární sféře transverzálních stávání. Pulsace napříč hudbou a světem nejsou měřitelná opakování stejného, ale ametrické rytmy neměřitelného a nerovnoměrného. Hudební refrény mají povsátné vztahy s teritorií a svou podstatou připomínají ptačí zpěvy. Otázku významovosti v hudbě řeší ztotožněním refrénu s hudebním obsahem: hudba transformuje refrén začleněním do procesu stávání, který deteritorializuje refrén. Hudba lidí je forma stávání a její deteritorializace je jenom jedním z projevů všeobecného procesu, pronikajícího vesmírem.

Je čas vrátit se do salónu Verdurinových: „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 počítky, například s počítkem neznámé kolemjdoucí, s počítkem tváře Odetty, s počítkem listí 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 počítku, jež se stále uchovává, ovšem tím, že uniká v rovině kompozice Bytí: 'bytost útěku'...“ (Deleuze – Guattari 2001: 166) Proto Deleuze paradoxně odmítá spojit Vinteuilovu sonátu s pamětí a vzpomínkou na minulost, ačkoli si jí Swann připomínal důležitou událost svého života. (Deleuze 1999: 11) Deleuze sledává v Proustovi platonika, který ztotožňoval poznávání s rozpomínáním se. Podle Deleuze jsou však vzpomínky „jenom nižší metafory“ a „smyslové znaky paměti proto náleží životu a nikoli Umění.“ (Deleuze 1999: 77) Proustův román je především znakový systém a není v něm „podstatná paměť a čas, ale znak a pravda. Podstatné není vzpomínání, ale poznávání. Paměť je důležitá jen jako schopnost interpretovat určité znaky, čas je důležitý jen jako látka nebo typ té které pravdy.“ (Deleuze 1999: 104) Vracející se věta z Vinteuilovy sonáty je tudíž jenom platonická idea: „je jenom Swannovou slabostí, že zůstává u asociací a jako vězeň svých duševních stavů asociuje větu Vinteuilovy sonáty s láskou, kterou cítil k Odettě, nebo s listím v Bouloňském lesíku, kde sonátu slýchal.“ (Deleuze 1999: 124) A umělecké dílo přece není památník.

Citace a odkazy:

Deleuze, Gilles (1994): *Difference and Repetition*. Columbia University Press, New York. Orig.: *Différence et Répétition*. Přel. Paul Patton.
Deleuze, Gilles (1999): *Proust a znaky*. Hermann & synové, Praha. Orig.: *Proust e tle signes*. Přel. Josef Hrdlička.
Deleuze, Gilles – Guattari, Félix (2001): *Co je filosofie?* Oikoymenth, Praha. Orig.: *Qu'est-ce que la philosophie?* Přel. Miroslav Petříček.
Deleuze, Gilles – Guattari, Félix (2004): *A Thousand Plateaus*. Continuum, Londýn/New York. Přel. Brian Massumi.
Joyce, James (1992): *Finnegans Wake*. Penguin Books, Londýn.
Lévi-Strauss, Claude (1993): *Mýtus a význam*. Archa, Bratislava. orig.: *Myth and Meaning*. Přel. Pavel Vilikovský. ■



8. listopadu 2008 v 18:45 hodin

John Adams

| DOCTOR ATOMIC

Sasha Cooke • Meredith Arwady • Gerald
Finley • Richard Paul Fink • Eric Owens

Dirigent: Alan Gilbert
Režie: Penny Woolcock

Post-minimalistické operní
svědectví o tenké hranici mezi
vědou a etikou.

Přímý přenos z Metropolitan opery
v New Yorku v HD kvalitě a prostorovém
zvuku 5.1 na velkém filmovém plátně!

VAŠE VSTUPENKA
DO METROPOLITNÍ
OPERY!

Brno (*Mahenovo divadlo*), České Budějovice
(*kino Kotva*), Hradec Králové (*kino Centrál*), Chotěboř
(*Městské muzeum*), Karlovy Vary (*Panasonic*), Plzeň
(*Cinestar*), Praha (*kino Aero*), Zlín (*Velké kino*),
Žatec (*Digitálního kino*)

Více informací na www.metinhd.cz

Hlavní partner kina Aero:

SONY

Mediální partner přenosu:

his VOICE