**ČERNÁ TOPOLOGICKÁ EXISTENCE**

Fred Moten

Filosof Alexandre Koyré tvrdí, že k tomu, abychom pochopili revoluční význam díla Mikuláše Koperníka, je nutné se vrátit ke světonázoru, kdy byl Člověk středem vesmíru. Tento návrat se musí odehrát na několika rovinách: „k síle vizuálního důkazu je nutné přidat trojici učení a tradice vědy, filosofie a teologie, a také trojitou autoritu výpočtu, rozumu a zjevení. Pouze tehdy můžeme plně docenit nedostižnou odvahu koperníkovské úvahy, která vytrhla Zemi ze základů a vrhla ji do vesmíru.“ 1 Tuto odvahu Koyré chápe jako ‚dílo, které vedlo ke zničení světa, v němž se všechno – věda, filosofie, náboženství – točilo kolem Člověka a sloužilo pouze jemu; kolaps hierarchického pořádku, který postavil tento sublunární svět do opozice k nebesům, čímž je zároveň neodlučně spojil.’ 2

Zabýváme se radikalizací zemských základů, které tím dostanou jakousi anarchickou kotvu, diferenční rezistenci vůči rozvratu. Obáváme se zničení světa a fatálního oddělení od nebes, do nichž byl vržen. V sázce je však nutnost autentické excentricity soustředěné na vidění Země jako svého druhu krásný vpád forem dle Eda Robersona, ještě před koncem světa. Vidět Zemi znamená dívat se jako země; zemité, bezpředmětné vidění, které, ve svém tradičním odmítnutí názoru ve prospěch obecného obývání a uzákonění pohledu odnikud, způsobuje kolaps hierarchického pořádku, jenž nahradil ten, který Koperník rozbil. Člověk, nutně Evropan, okupuje svět, který je reálný, pouze pokud je jeho majetkem. Když si pustíte album duetů Sylvia Wynter/Denise Ferreira da Silva, uslyšíte je jamovat přesně tímto způsobem, v tom nutně neúspěšném, a tím pádem nutně bludném establishmentu subdivisionální středovosti v často reprezentované separaci našich přehlíživých, zotročujících, osídlujících, koloniálních já. Odhalují, co zůstává skryté za Koyrého obdivem Koperníkovy „morální odvahy“: fakt, že současně rozptýlená a uzavřená suverenita je državou světa duchů, který vznikl na troskách celku horizontálních hranic plně neurčených, hrůzu vzbuzujících kapacit perspektivní konceptualizace, která zobrazuje Zemi jako předmět individuace, její totální mobilizace sbírání a oddělování, stvoření a zúčtování životů a smrtí. 3) My tedy nechceme žádný návrat do předešlého okamžiku v tom dlouhém trvání brutálního klamu středu – paradoxně soustředěné decentralizace Země – v obecnější rovině – decentralizace sama sebe – ale hledáme odklon od techniky a metafyziky její středovosti.

Máme-li se držet studia přepisu geologie, který měl kompenzovat již překonanou kosmologii – jako způsob vycentrování Evropy v rámci excentrické a decentrické hmoty Země; násilné redukce, která se nabízí k záchraně fenoménu světa – není to jen proto, že jsme na tomto světě chudí, ale protože chudoba je daná jako nezměrné bohatství a rytmus těch nejchudších, což nejsou jen naše podmínky, ale také naše (dez)orientace a topologický imperativ chránit svůj sociální prostor v jeho neustálé diferenciaci a dislokaci.

Není to o odolnosti; je to o regeneraci. Systematicky elastická přísnost naší studie implikuje odklon od Koyréova Koperníka směrem k myšlence, že idea světa jako takového – nejen středověkého, který je pokračováním starověku – je hrozný (ne)antropocentrický výmysl. Toto pojetí světa rozvíjí teorii lidského vesmíru; idea rasy, která sloužila normotvorné snaze proti černochům, podporuje myšlenku lidského světa. Naše studium, černá studia, se protáčí vrcholem politicko-vězeňského omezení, jenž je dané v nekonečné lidské, diskriminující, všeobjímající kratochvíli, aby nakladlo ještě destruktivnější nálože do různých záhybů intelektuálních struktur moderní doby. Tyto viny jsou starověké i středověké. Proto my vycházíme z Koyrého a zároveň se od něho odchylujeme v jeho zkoumání rozchodu modernity s linkami, jež spojují starověk se středověkem. Černá studia se snaží doložit příklad *radikálního* odklonu od komplexu, který je daný rozšířením staro- a středověké tradice o modernu a postmodernu s tím, že tato období se ultimativně jeví jako zrychlující indikátory hluboké prostorové agrese, pokračujících snah o ustavení impéria, které se tisíce let snaží vejít v povědomí pod jmény Evropa a Člověk, brutálně příbuzných ve svém studeném a brutálním poznání. *Toto* je ta „sužovaná identita“ v celé své vše vražedné intenzitě; ještě předtím, než černošství znamenalo vypovězení z Evropy a od Člověka, bylo to jejich radikální vysídlení a popření.

V heretické ozvěně a znovu ovládnutí neovladatelnosti určitého diskurzu o otroctví, který hovoří o redukci Člověka na věc, Hortense Spillers mluví o redukci těla na maso. A tato redukce vykazuje jistou příbuznost nebo blízkost s pojmy *Einklammerung*, εποχη, s eidetickou fenomenologickou redukcí, která předpokládá nedostupnost (reálné/*res*) věci, kterou dává do závorek a opomíjí otázku reálné existence promýšleného, představovaného nebo přesněji zobrazovaného objektu (spolu s otázkami o její fyzické či objektivní podstatě) v zájmu meditace o úmyslném aktu samotného obrazu. Edmund Husserl zde vychází z Immanuela Kanta. Pocit nedostupnosti reálné věci se umocňuje pocitem její bezcennosti (což se ukazuje být ničím jiným, než předpokládanou a absolutní náchylností k tomu být hodnocena). Když předpokládáme tuto prázdnotu a nedostatek síly vůle v tělesnosti věci – její obnažené, současně neživé a pouze biotické materiálnosti – obojí vyžaduje a zintenzivňuje úspěch jejího potlačení, uzavření, zapomnění a/nebo ontologického odcizení. Na druhé straně jsou černá studia duší této věci; myslící, cítící ztvárnění a oživení masa pomocí radikálního empirismu, který je některými označován za *deleuziánsk*ý. Problém tohoto projektu řeší, jak překonat – podle Hortense Spillers – redukci těla na maso a současně uznat, že maso je důležitější než tělo. Metoda/předmět černých studií, která neustále zobrazuje, objevuje a sděluje para ontologickou existenci člověka na útěku, jejíž autenticita spočívá v tom, že není její, a která se shoduje s a zároveň je animaterialitou, je anafenomenologické navýšení, anareprezentativní přírůstek. Nejtěžší na tom je, že ‚provzdušňování‘ masa, jeho víceméně kruhové dýchání, leží v jeho rozdílnosti, obnažení, útěku a sedření z kůže.

Metoda/předmět je navíc spojena s morální problematikou negativní touhy. Můžeme chtít nebýt podmanění? Můžeme chtít nebýt svrchovaní? Jak můžeme chtít nemít možnost sebeurčení, sebeochrany, sebereprezentace? Jak můžeme chtít nebýt sami sebou? Arthur Jafa (AJ) – respektive jeho dílo, které vytvořil pod tímto jménem, někdy bez tohoto jména a někdy tímto jménem sdělil poselství nebo proud, k němuž se jméno může jen přiblížit i ve své oživlé materializaci jako sólista, který není ten, koho milujeme a kdo miluje nás – žádá a umožňuje nám, abychom se ptali, co – pokud vůbec něco – má tato nestandardní touha společného s filmem?

Tyto otázky jsou gesta přednesená v souladu s pocitem samotného těla jako toho nejtěsnějšího prostoru, jedincovy podstaty vězení, jehož znásobení svrchovanost vyžaduje.

To je otázka od tria Danielle Goldman/Samuel R. Delany/George Lewis, která se týká toho, z čeho uniká souhra kontaktu a improvizace v podobě hmatovosti a logističnosti. Tělo jako nákladový prostor, maso jako náklad. A tak se přes fugitivní analytiku malého prostoru dostáváme k hovorovému výrazu, *metoikic*, lokální poetice neprostoru, tomu, co big band Nathaniela Mackeyho označuje jako ‚obyvatelný důlek, obydlená i neobydlená dutina, plodné zákoutí‘, atopické, anatopologické, anikosmopolitní, věštecké pole černošského společenského života. Za okamžik se probereme od některých z těch více empatických gest směrem k této poetice, k metodě, s níž Spillers – v tom nesmazatelném okamžiku zaváhání a sesterské vizitace ve filmu *Sny jsou studenější než smrt* od AJ, což je sdělení, které poslalo sdělení jménem AJ (nenumericky AdJoined) – volá po *empatii,* která, když to řeknete správně jako černošky ze západního Tennessee: ‚není žádná sranda, protože nic na tomhle světě není sranda‘. Empatie fakt není sranda a všechno rozděluje nepřemostitelná propast, neuskutečnitelný most, neprůchodná cézura, neodolatelné zoubkování, které trhaně splétá dostupné, proniknutelné maso a empatii. Všechno jde tím směrem, směrem evakuace všeho. A co má film společného s masem, které přetéká hranice, jež mu nastavilo tělo…s přetečeným masem, s empatií v/jako fugitivního souhlasu nebýt jedinečná bytost? Všimněme si, že v oslabení schopnosti studovat nebo cítit tu empatii, kterou prezentují jako absenci cti, jsou černé a krásné extenze toho kradmého přiblížení nebo soucitného odchýlení se filmu od empatie, povýšení a zároveň urážení subjektu a ve spolupřítomné marnosti a brutalitě údajně kontrasubjektivního zobrazování. V narativu, té schopnosti mít příběh je něco hlubokého, co Hannah Arendt označuje za nezbytné pro to být jednotlivcem. Všimněme si také, že AJ pracuje zároveň s tím i za hranicí tohoto; a díky tomu AJ pracuje na hranici i za hranicí jak díla, tak i „sebe“.

***AJ***

*Rychlá anketa. Co je lepší název pro výstavu v Serpentine?*

*Cyklus absolutně nepravděpodobných, ale mimořádných ztvárnění*

*Soubor absolutně nepravděpodobných, ale mimořádných ztvárnění*

p. 5

***FM***

*Cyklus: a nahradil bych „ale“ jen čárkou. Moc dlouhé, moc slabik.*

*Nebo: Nepravděpodobná ztvárnění*

***AJ***

*„Cyklus absolutně nepravděpodobných, ale mimořádných ztvárnění“ (bez čárky) je název, s nímž jsem před měsícem začal. „Nepravděpodobná ztvárnění“ je tvrdé jako diamant, ale chybí tomu to „potterovské“ něco, co jsem od začátku chtěl, aby tam bylo (a proč jsem tam dal to „ale“). Ale „Nepravděpodobná ztvárnění“ je hodně nahoře, společně s „Živé zlo!.*

***FM***

*Všechny jsou dobrý!! To „ale“ tam implikuje kontrast nepravděpodobného a mimořádného, který tam ve skutečnosti nemusí být – co třeba „nepravděpodobných, mimořádných“?*

***AJ***

*Protiklad „nepravděpodobných, ale mimořádných“ je úmysl a vypovídá (dle mého názoru) o určité neschopnosti nebo neochotě bílé imaginace přijmout černou bytost, tak proto ta květnatá potterovská rétorika. A toto odmítnutí černé bytosti je neoddělitelně spjato s naší takzvanou neviditelností, která je vlastně jejich slepota. A tato „slepota“ je (v rastafariánském smyslu) aspektem celé této věci. Být černý jako chiméra nebo drak. Což se jeví zvlášť relevantní v kontextu muzea výtvarného umění.*

***FM***

*Ale co kdyby s tím, že vstoupíš do muzea jako tvůrce objektů, se pojilo odmítnutí věnovat pozornost bílému pohledu/imaginaci jinak než v prvotním rozhodnutí uznat, byť nepřijmout, „jejich“ rámec. Co když by privilegium vstoupit do galerie znamenalo chovat se tak, jako kdyby tam žádné umění nebylo? Co kdyby součástí „díla“ eradikovat bílé bylo předstírat, že tam nejsou?*

***AJ***

*Zvláštní. Často si představuju odmítnutí bílého pohledu jako odklonění kulky nebo paprsku.*

*Něco jako Kapitán Amerika s tím jeho štítem. Vstoupit do prostoru galerie/muzea ale znamená odklonit ten pohled/projektil/paprsek v zrcadlovém sále. Ignorovat je v tomto kontextu bude vyžadovat cílené a soustředěné myšlení. Velká sranda.*

Černá studia jsou velká legrace. Černá studia jsou cvičení v jejich neexistenci. To je scéna, kterou AJ bude vždycky natáčet, v kontextu i mimo něj. V neschopnosti překonat morbidní touhu natáčet experimentální filmy nám nádherně nedokončená kniha esejí, známá pod jménem James Baldwin, nabízí jednu verzi scénáře. „Když jsem byl hodně mladý a s kámošema jsme se potloukali na chodbách flekatých od vína a moči, něco ve mně přemýšlelo: *co se stane se vší tou krásou?*“Černé umění jako myšlenka soustředěná na to být anti- a ante-intencionální, jako věc hlubokého a společného úsilí, je o tom, jak vypadáme. Vypadáme tak, jak se cítíme. Jak se pohybujeme. Studiem toho zachraňujeme planetu. Uchováváme v něžné transformaci. Sloužíme. Čekáme – naléhavě a odbojně. Čekajíce, ztvárňujeme bez roztržení, s ostražitostí ve válce o to, jak vypadáte. Ale my vás nestudujeme. Na co doprdele čumíš?

V AJově díle není film tím, čím je. Taky není úplně tím, čím film není. Oni – a my, pokud je sledujeme v naději, že někdy budeme moct sledovat s nimi; v naději, že v oživování našeho masa budeme moct s nimi sledovat, byť jen třeba hodinu – prostupuje film tak, že ho nutí využívat kombinaci regenerace a degenerace, a tak získává profilm jeho vnitřní diverzitu, kterou většinou nakonec těžce odmítá. Jdou po tom, co představuje odlišnost filmu jako konceptu a zároveň od sebe sama, degenerativní reproduktivita nevyrobeného nebo částečně nevyrobeného, ne-dílo nebo veledílo nebo šílené dílo, odkroucený, zhroucený, pokroucený, rozštěpený, vícejazyčný, němý a mrtvý, vylomený a osvobozený chorál, jeho anakinematická praxe, monastikinematické porušování pravidel, které je tím jediným, neporušitelným pravidlem. AJ nám umožňuje – a vyžaduje – uvážit, že logika svobody a omezení, kdy člověk má tendenci věřit, že film se odehrává tam, kde člověk věří, že zásadní vztah mezi černotou a filmem je klamný, spočívá v jisté echolokační auto-disrupci, nepravidelnosti (mikro)intonací a (makro)temporalit daných v mlze precizní nečistoty. Z místa dis(sed)lokace nadpřirozeného, z dohledu, esenciálně arytmické, vyvstávají otázky. Může film způsobit mobilizaci a diferenciaci toho, co AJ označuje jako abnormativní proti síle normativity?

Co když černost, ve svém neredukovatelném mateřství, ve svém nevyhnutelném bytí *queer*, posouvá (ven) systémovou opozici toho, co je normativní a nenormativní? Co když budeme černost považovat přímo za prehistorii post-kinematografie či její důkaz? Taková antikinematická evidence propůjčí dar filmu jako konstantní hrozbu, která film vyvede ven a pryč tak, aby z otázek zůstalo jen to, jak osvobodíme tuto disonanci, abychom mohli hovořit nejen o úniku k filmu, ale také o úniku od něj. Tímto se prohlásí, že nová, improvizační éra pohnuté, stěhovavé, více a méně lokální, více a méně kinematické praxe je více a méně tady a teď.

Je to jako dvojitá scéna nebo sezení, jako ty jižanské „dvojité“ polévky, které nám vícekrát narozený Delany dal ochutnat v knize *Return to Nevèrÿon*, pohybujíce se vzhůru skrze libozní naplnění, fungující jako duální recesivní vlastnost nebo stopa této saturace, perspektivně ji zaznamenávající v počestném a promiskuitním, nejistém a neredukovatelném úžasu. To je minulost scény, kterou film tak úplně nevidí, tak úplně nechce. Říkejme jí scéna empatie. Nazvěme ji váhavou sociologickou scénou. Scénou nevypočitatelného rytmu. Scénou méně častého a nepravidelného tepu srdce. Není to scéna podrobení nebo protestu. Spolu-sledování, toto naslouchání, je určité spolubudování, nesení. Gramatická anomálie indikuje anakinematografickou choreografii. Chcete vyřvat grafický obraz ruky vztažené v absolutní touze po dotyku. Kamera se nejenom drží – musí se stát rukou, která drží, respektive dává a dělá gesta, v tanci, v úzkém objetí, které znamená ‚neboj se, jsme tu s tebou‘. Nevím, proč vidím křivku a klesání, ale jsou tam. Možná proto, že jsme všichni dole, v hlubokém dřepu, měkkém úhlu. Oko kamery, její ruka, krouží, jede dolů, sleduje a natáčí stažený, environmentální anafilm, projekci vyosenými zrcadly, jejichž oči řežou jako nože. Je to anakinematické ztvárnění odcházení, listí, obracených stránek stromů, potoka zpívaného zpívajícímu potoku, o zpívajícím potoku, androgynematické relaxace, sylvánské anakinematiky, Spillers na dvorku, zkurveného pastorálního pod-kina v Clarksdale, projektivního sub-kina, otevřené rakve s filmem pod širým nebem, anakinematického útěku a odmítnutí, acidického anafilmu, anakinematice koroze, anakinematického spolčení, anafilmu deleuziánských atrakcí, strašidelné akční anikinematiky rozmazanosti, aniperspektivní anakinematiky apozice, obecné gravitační ankinematiky změny směru, v anakinematickém odmítnutí časoprostoru, v anonymní, neustále renominativní nelokálnosti, animibického anifilmu.

Když AJ hovoří o „odcizení“ v černé hudbě, jedná se o matematicky přesný útok na útok na přirozené černošské pojetí monstrózního úniku zrozené – nebo smrtelné – příležitosti. Pohlédnout na černochy je vždy aktem násilí; musíte se podívat na čísla, která dávají dohromady celý příběh, abyste ho mohli sami vyprávět, což potvrzuje absolutnost čísla jedna. Vidět skrze ta čísla, vidět skrze ten příběh, v archaickém odmítnutí čistě statistického a triumfální hanby narativu, znamená dívat se spolu s černochy. Vypadat jako oni znamená vidět, jak vypadáme my. Tak si strčte starou fyziku někam. I starou metafyziku. Je tu vnitřní vůle prostoru s ohledem na jeho vlastní deformaci a reformaci, dekonstrukci a rekonstrukci. Tato záchrana diferenciací nepřichází jen zvenku; funguje to, když v nekonečnosti konce oříznete venek a to, proti čemu venek údajně stojí. Je to topologický imperativ, kde topologie je to, jak se umístíme do scény, kterou jsme si postavili. Kamera není subjekt ani objekt, ale rozdíl, který vyplývá z neoddělitelností vidění a slyšení. Společenský život černochů je soustavnou přípravou stolu za neustálého ohýbání, natahování a hroucení. Naše mechanika je mechanika úzkosti. To je černá topologická existence. Tohle je to, co znamená vidět a slyšet a prožívat a dotýkat se a cítit a chutnat z vnitřku hmoty. Oslava hmoty, která implikuje hmotu a zakotvuje její odlišnost. Jsme anarchičtí a nejistí. Váháme. Nechceme čekat zbytečně. Způsob, jak slyšíme a vidíme nás se ztrácet do toho, jak vytváříme prostor, který je také cesta, cestou necestou, nic není. Toto recesivní fungování, ruminativní poselství a masáž, odrhnutí do deprese a z ní, zakořeněné formování lze cítit ve zvuku, vidět okem i prožít slovy. Scéně s masem a duší je blízko hudebního aromatika; zfunkovaný zájem o to, kde se nyní nachází ta stará Smellovision 4), zůstává prorocký v tom, jak nebere ohled na žádné ohledy; proroctví ve sluneční erupci a listování tlustými stránkami alba; synestetická kniha nevypočitatelně rytmických nálezů, anarytmických úkazů; anakinematika utopené a znělé knihy. Černá vizuální intonace je jako Braillovým písmem napsaný part, který jste nikdy neviděli. Černá topologická existence je způsob, jak kráčet lehce po Zemi. Co chceme po filmu je, aby film sám chtěl to všechno chtít. Chceme to po filmu, ale nepotřebujeme to od něho. Nestudujeme film. My (máme) AJ.

p. 9

1 Alexandre Koyré, *The Astronomical Revolution: Copernicus – Kepler – Borelli*, překl. R. E.

W. Maddison (New York: Dover, 1973) 15.

2 Koyré, *The Astronomical Revolution*, 16.

3 Koyré, *The Astronomical Revolution*, 15.

4 Smellovision je technologie, která při sledování filmu vypouští aroma.