

keré o něm dílo může přinášet, které přes jeho nedostatečnost nazýváme krásou nebo vznešeností, nemůže zemřít. Prochází dějinnými okolnostmi, jako dech sklíčenosti proudí mezi údery, segmentujícími zvučící prostor a poskytujícími hudbě její materiál.

## ZUB, DLAŇ

1. Divadlo nás uvádí do samého středu něčeho navýsost náboženského a politického: do problému nepřítomnosti, do negativity, nihilismu, řekl by Nietzsche, tedy do problému moci. Teorie divadelních *znaků* i praxe (dramaturgie, režie, interpretace, výprava) divadelních *znaků* jsou založeny na přijímání nihilismu, jenž je součástí představení, ba dokonce jej ještě zesilují. Znak je totiž, říkával Pierce, cosi, co nahrazuje něco jiného pro někoho dalšího. Divadelní umění je hra na schovávanou. Nuže, modernost na konci tohoto století znamená toto: nic nelze nahradit, žádné předem propachtované místo není legitimní, nebo jsou legitimní všechna; nahrazení, a tím pádem i smysl, je pouze jiný výraz pro přemístění. Jsou dána dvě místa, A a B, a stanoven pohyb z A do B: máme tedy dvojí postavení a přesun mezi nimi. Nyní si určíme, že B plyne z A: postavení B již není chápáno pozitivně, kladně, je vztaženo k A, podřízeno A, které samo je nepřítomné (minulé nebo skryté), ale i B je odsunuto do nicoty, jeho přítomnost je jen iluze, jeho bytí je v A, přičemž A je potvrzeno jako pravda, to znamená jako nepřítomnost. Takové je nastavení nihilismu. Je k němu odsouzeno i divadlo? Pokud toto

nastavení opakujeme i při jeho čtení, sémiologie se stává pokračováním teologie, teologie pokračováním smrti Boha, struktury, kritické dialektiky atd.

2. Přemístění (pro Freuda *Verschiebung* nebo *Entstellung*) je energetický proces, Freud říká ekonomický; libido obklíčí určitou oblast tělesného povrchu (povrchu, jenž se také svinuje ve „vnitřní orgány“), usadí se v ní, zaujme postavení A; přestěhuje se, usadí se jinde, v postavení B. Můžeme tvrdit, že B reprezentuje A? Hans Bellmer uvádí v *Malé obrazové anatomii* tento příklad: strašně mě bolí zuby, svírám pěsti, nehty se mi zarývají do dlaní. Dvojí obklíčení. Můžeme říci, že činnost ruky reprezentuje bolest zubů? Že je jejím znakem? Existuje zde nezvratnost, tedy hierarchie jednoho postavení nad druhým, moc jednoho postavení nad druhým? Pro anatomii a fyziologii, pro reflexologii a pro každou reflexi ano, jistě. Pro pohyb libida nikoliv; eroticko-morbidní tělo může fungovat ve všech směrech, postupovat od sevřené pěsti k sevřeným čelistem, od strachu (vyfantazírovaného) z otce nebo matky k obezitě (skutečné?) nebo žaludečnímu vředu (skutečnému?). Tato zvrtnost A a B vede ke zničení znaku, teologie, a možná i divadelního umění.

3. Tato zvrtnost je zapsána v naší sociální, ekonomické a ideologické zkušenosti moderního kapitalismu, řízeného pouze zákonem hodnoty. V předkapitalistické ekonomice byly výrobek, výroba i spotřeba (jež dokonce nebyly ani emancipovány jako navzájem odlišné sféry) přenášeny jako znaky a významné činnosti do postavení, jež byla chápána jako prvotní,

původní: předmět, práce, ničení předmětů a jejich uvádění do oběhu, to vše je podřízeno Mytickému nebo Fyzickému, to vše je zde pro a skrze něco jiného. Jedna část Marxova díla pokračuje v této sémiotické teologii předkapitalistické ekonomiky, zejména proto, že pracuje s kategorií *užitné hodnoty* (zboží, ale zejména pracovní síly). Avšak současná zkušenost ekonomiky růstu nás učí, že takzvaná ekonomická aktivita není ukotvena v žádném počátku, v žádném postavení A. Vše je směnitelné a naopak, pod jedinou podmínkou, že platí zákon hodnoty: práce je stejný znak jako peníze, peníze se v ničem neliší od domu či osobního vozu, existuje jediný proud, proměňující se v miliardy předmětů a menších proudů. — Tyto poznatky politické ekonomie by se měly blížit poznatkům ekonomie libidinální: protože obě ve skutečnosti dávají podobu modernímu životu, vyvolávají kritiku a krizi divadla. Sémiologie by mohla zastavit tuto krizi a umlčet tuto kritiku.

4. Čtu Zeamiho *Rozpravy* v překladu Reného Sieferta, znovu si pročítám Artauda a Brechta, jejichž vzájemně se doplňující analýzy a neúspěchy ční i nad dnešním divadlem, a zjišťuji, jak divadlo, jež se ocitlo v prostoru, kde se z přemístění stává nahrazení, z lidských vášní představení, váhá mezi sémiotikou a ekonomikou. V prvních knihách *Fuši-kaden*, těch nejstarších (kolem roku 1400), Zeami vrší diskontinuitu: v životě herce odděluje jednotlivé *roky*, v běhu roku jednotlivá *období*, během dne jednotlivé *okamžiky*, v mimice postav jednotlivé *typy*, v repertoáru jednotlivé *žánry nó* (*waki*, *ašura*, žánr ženský, žánr skuteč-

ného světa. . . ), v diachronii představení samostatné jednotky (*kyógen, nó*), seřazené do neměnných řad *jo-ha-kyú*, v prostoru jeviště *místa*, přiřazená dané roli a danému okamžiku děje, ve zvukovém prostoru jednotlivé *oblasti*, v mimice *postoje*, dokonce i v publiku jednotlivé kategorie atd. Pro sémiologa je to studijní materiál snů: vše je skryto a zakódováno, každá jednotka určitého řádu odkazuje k jednotkám jiného řádu a všech řádů. Celá ta hra se zřejmě řídí dvěma principy: na prvním místě je význam (*iware*) a vždy je třeba hledat co nejúplnějši shody (*sóó*). Aby bylo dosaženo co nejúčinnějšího završení systému znaků, vymazává se herec samotný jako přítomnost: v ženských rolích nosí masku a schovává ruce; květnatou interpretaci chápe jako interpretaci absolutní, to znamená *ne-interpretaci*; v rolích šílenců se zakrytými tvářemi zdůrazňuje velice nesnadnou interpretaci choromyslnosti, když dělá narážky na posedlost, když imituje démona posedlosti, aniž přítom upadá do příliš expresivních gest: „přestože vůbec není třeba vše napodobovat až po výraz tváře, stává se, že herec změní svůj obvyklý výraz a tvář se mu zkříví. To je nepřípustné.“ Nepřípustné je odhalit neviditelné, směšovat *kosti s kůží, podstatu s podružnými projevy*, porušovat hierarchický příkop mezi sociálním a tělesným prostorem, mezi tím, co má být vepředu a co pozadí, co má být iluze a co skutečnost. Tato sémiotika dovádí k vrcholu to, co je v buddhismu nejvíce nihilistické, když ze všech těchto znaků dělá *znaky ničeho*, ničeho, které je *mezi* znaky, mezi A a B: Zeami říká, že teprve v pauzách mezi slovy, zpěvem, tan-

cem či mimikou, tedy když nedělá nic, stává se herec skutečně znakem, označuje samotnou moc označovat, založenou v odstupu a prázdnotě: jako loutka. Zeami k tomu uvádí zenový výrok o loutkách, který člověka ze Západu vrací k sedmé knize Platónovy *Ústavy*.

5. Zeamiho sémiotika se nicméně zdá být prochnuta, občas až kontrastně, zcela odlišnou silou, pudovou silou vášní, hledáním intenzity, touhou po *moci*. (Neměli bychom *nó* překládat jako moc, *Macht, might*, v nietzscheovském smyslu, v témže smyslu, v němž Artaud chápe *krutost*?) Pod výrazem *květnatost* se skrývá energetická intenzifikace divadelních prostředků. Prvky totálního „jazyka“ jsou rozbity a znovu spojeny, aby bylo pomocí drobných transgresí a vzájemného prostupování blízkých jednotek dosaženo intenzivnějšího účinku. Znaky tedy již nejsou chápány ve svém reprezentativním rozměru, nerepresentují už dokonce ani ono nic, nerepresentují vůbec, pouze umožňují „činy“, fungují jako transformátory, spotřebovávající přírodní a sociální energii za účelem vytváření účinků o vysoké intenzitě. Tak bychom mohli chápat nová témata, která Zeami začíná zkoumat poněkud později: neobvyklost, nepředvídatelnost a proměnlivost účinnosti hraní; nevypočitatelnost zachycení nevhodnějšího okamžiku; a zejména fakt, že květnatost interpretace je ničím, je pouhou *pomíjivostí* (*šioretaru*). Zažité postupy (*kodžitsu*), jež odkazují k jednotě celé kultury, která je současně kultem, ponechávají tedy prostor k proudění různými směry, ke schopnosti přemísťovat se a

k jisté účinnosti skrze počitky, jež patří do libidinální ekonomie.

6. Artaud váhal stejně jako Zeami, ale nakonec se vydal jiným směrem. Artaud se nesnaží zničit „italské“, tedy evropské divadelní prostředky, ale chce alespoň omezit nadvládu artikulovaného jazyka a přiblížit se více tělesnosti. Tímto způsobem chce znovu nalézt libidinální „účinnost“ divadelní činnosti: „sílu“, „spodní energii“, schopnost *přemísťovat* počitky, vycházející z přemístění pevně určených jednotek: „tajemství divadla v prostoru je v disonanci, v posunu odstínů a v dialektickém odpoutání od výrazu“. Zde jsme již blízko libidinální ekonomii, jak o tom svědčí tato slova: „V ohni života, v touze po životě, v pošetilém nutkání k životu je jakási počáteční zlovolnost: Erótova touha je krutost, protože spaluje všechny nahodilosti, smrt je krutost, zmrtvýchvstání je krutost, proměna je krutost, protože ani v jednom směru kruhového a uzavřeného světa není místo pro skutečnou smrt, protože nanebevstoupení jsou muka, protože uzavřený prostor je stravován životy a protože každý silnější život prochází těmi ostatními, tedy požírá je v masakru, jenž je proměnou a dobrem.“ — Artaud se však na této cestě k zobecněné desémiotice zastavuje, a zastavuje ho nihilismus, náboženství (přítomné už v tomto *Listu o krutosti*). Aby dosáhl intenzity, obrací se k vytvoření „nástroje“, jímž bude znovu jazyk, systém znaků, gramatika gest, „hieroglyfy“. Domnívá se, že právě toto objevil ve východním divadle, zejména balijském a japonském. Zůstává ovšem Evropanem, opakuje „vynález“ souladu těla a smyslu, opakuje

velký objev (jako pravý opak) jednoty libida Erótova a libida jakožto puzení ke smrti, opakuje své „etnologické“ režírování, zde na východním jevišti. Ale východní učitel, stejně nihilistický jako jeho západní žák, musel také „vynalézat“ ráj ne-duality, buddhistický či jiný. Zmrzačení, jemuž Artaud uniká, se mu tak vrací v balijských hieroglyfech. Umlčet tělo pomocí divadla, jež bylo drahé *spisovateli* měšťácké Evropy 19. století, je nihilistické; ale nechat je *promlouvat* lexikálními a syntaktickými prostředky mimiky, zpěvu, tance, jako to dělá divadlo *nó*, je jiný způsob jeho zničení: je to tělo „plně“ transparentní, *svaly a kůže* na *kostech*, jimiž je duch, nedotčený žádným přemístěním, událostí, temnotou pohlaví. — A to neberu v potaz, že moderní Evropa nedisponuje žádným *kodžitsu*, žádným osvědčeným prostředkem pro uvedení počitků do pohybu; domáhá se znaků a hovoří o nich ve chvíli, kdy je už ztratila. Proto Artaud zdůrazňuje posvátno více než Zeami.

7. Je tedy třeba, aby se divadlo omezilo na svou kritickou funkci, která je v krizi modernosti jako jediná dovolena? To už dělal Brecht. Zde nestačí, aby pohyb ruky učinil němou narážku na bolest zubů, účinnost je určena jako proces nabývání poznatků nebo vědomí, tedy jako proces osvojení, uchopení příčiny (například A). Divadlo se snaží dát najevo, že existuje *struktura*, spojující zuby a pěst: spojující určité chování matky Kuráže s určitou základnou a jiné chování s jinou ideologií. Účinnost divadla, vymezená jako poznání, je zprostředkována skrze „vědomí“. „Vědomí“ je ve skutečnosti přesné jazykové

nastavení, totiž marxistický materialismus; toto nastavení jazyka ovšem také uvádí do Brechtovy dramaturgie a scénografie neméně přesné a komplexní nastavení, které Brecht shrnuje pod pojmem distanciacie. Distanciacie je zdánlivě vrcholem nihilismu: herec v určité situaci provádí určitou činnost, ale jeho text, jeho hraní i sama režie se zmocňují této činnosti, aby ukázaly, že by *mohla být úplně jiná*: „hrát všechny scény s ohledem na všechny ostatní možné scény“. Je to postup, který svůj předmět vrhá do nicoty, stejně jako „vyprávění“ svědka na rohu ulice, který vůbec neztělesňuje popisovanou nehodu, naopak ji udržuje v odlehlosti diskursu. Brecht se zde může rovněž dovolávat východního divadla (zejména čínského): „Jde očividně o opakování celého procesu třetí osobou, o opakování popisu, pravda, navýsost uměleckého. Umělec ukazuje (při ztvárnění výbuchu zuřivosti), že ten člověk je mimo sebe a předvádí výhradně vnější znaky, které o tom svědčí.“ (například zlostí kouše pramen svých vlasů) — Žádný nihilismus však nemůže dojít cíle, vždy musí zůstat náboženský: pokud je mezi A a B odstup (*nihil*), musí mezi nimi být vždy také spojení (svazek, *religio*). Pro Brechta je náboženstvím jazykové nastavení marxismu: veškerá očekávaná divadelní účinnost spočívá v komplexu nejrůznějších přesvědčení o tom, že nejen existují sociologické determinace odpovídající ekonomickým strukturám, ale že tyto determinace jsou hlubokými lexikálními a gramatickými projevy historických vášní, že produkují a řídí přemístování počitků a obklíčení divadelního publika. Proto se tomuto divadlu říká také

*epické*. Ale dnešní doba nepřeje epopeji, ani tragédii nebo divošské krutosti. Kapitalismus všechny tyto kódy ničí, včetně kódu, který stavěl pracující do role hrdinů dějin. Brechtův marxismus = epičnost naroubovaná na kritičnost. Po století Internacionál a půlstoletí socialistických států musíme konstatovat, že štěp se neujal, a to nejen jako dramaturgie a scénografie, ale ani jako světová politika. Marxistická sémiotika je v divadle stejně svévolná jako každá jiná, která se snaží spojovat reprezentující s reprezentovaným a přinutit hlediště, aby prostřednictvím jeviště komunikovalo samo se sebou.

8. Právě odcizení, tuto nihilistickou, náboženskou a nakonec i marxistickou kategorii, je třeba promýšlet pozitivně. Jeho význam není v tom, že vyznačuje jistou vzdálenost od počátku, od ztracené přirozenosti, ale spíše ve způsobu, kterým je Marx analyzuje v Úvodu k *Příspěvku ke kritice politické ekonomie*, v *Grundrisse* a v šesté kapitole (nevydané) prvního dílu *Kapitálu*: jako *lhostejnost* člověka ke své práci a práce ke svému člověku, lhostejnost peněz k tomu, co za ně lze pořídit, a zboží ke své peněžní protihodnotě (a k jejímu vlastníkovi). Tato lhostejnost je zkušeností nadvlády směnné hodnoty. Musíme ji přestat promýšlet jako nějakou *ztrátu*, ztrátu odlišnosti, to znamená kvalifikace, ztrátu zaměstnání, kvality, zvyklostí, smyslu, shody, dobra. Měli bychom k ní přistupovat spíše pozitivně: uvádí nás do libidinální ekonomie, do přímého napojení, bez reprezentace, politické ekonomie na ekonomii libidinální. Zákon hodnoty nás *potenciálně* zavádí do nehierarchizovaného

oběhu: tam, kde mezi bolestí zubů a dlaní už není žádný vztah pravdy a iluze, příčiny a následku, označujícího a označovaného (nebo naopak), kde zuby a dlaň koexistují nezávisle na sobě, jako přechodné investice, nahodile skládající na okamžik zastavený celek, jako okamžitá mnohost přestávek v proudění energie. Zuby a dlaň už *nechtějí* nic *znamenat* (znamenat jedno druhé), jsou to přítomné síly, intenzity, počítky.

9. Energetické divadlo by produkovalo skutečně nespojitě *events*, jako *činnosti*, náhodně zaznamenané na listy papíru, které John Cage libovolně vytahuje z osudí a rozdává interpretům své *Theater piece*. Stejně tak by takové divadlo namísto *sóó*, namísto souladu tance, hudby, mimiky, řeči, sezóny, hodiny, publika a ničeho, potřebovalo spíše nezávislost a simultánnost zvuků–hluků, slov, tělesných figur, obrazů, jimiž se vyznačují koprodukce Cage, Cunninghama a Rauschenberga. Potlačení spojení mezi znakem a jeho prázdňem je znemožněno také spojením s *mocí* (hierarchií), a v důsledku toho mizí i nadvláda dramaturga + režiséra + choreografa + malíře dekorací nad domnělými znaky, a také nad domnělými diváky.

10. Domnělými diváky, protože idea či funkce takové osoby sama vzniká s nadvládou reprezentace v životě společnosti, a zejména s tím, čemu moderní Západ říká politika. Subjekt je produktem reprezentativního nastavení a společně s ním zmizí.

11. Pokud jde o divadelní prostor, tento pozitivní přístup předpokládá nejen zrušení hierarchizovaného vztahu jeviště/hlediště, ale také hierarchizované-

ho vztahu vnitřní/vnější. Každé divadlo je totiž nastavení, jež je *alespoň jednou* zdvojeno (může být i vícekrát: *Hamlet, Marat-Sade, Příklad to povím písni*; může být převráceno; může být přemístěno: herci hrají v kulisách, diváci sedí na jevišti), utváří je tedy dvojí hranice, dvojí zábrana, filtrující vstupní a výstupní energii: první hranice, která určuje, co je vůči divadlu „vnější“ („skutečnost“), a co se nachází uvnitř; druhá hranice, která uvnitř divadla odděluje to, co je určeno ke vnímání, a to, co k němu určeno není (propadliště, reflektory, zákulisí, křesla, publikum... ). Kritičnost nového divadla si všímala především této druhé hranice, jak o tom svědčí nové scénografické a výtvarné postupy. Ale dnešní krize se týká první hranice: jeviště + hlediště/„vnějšek“. Je to selektivní hranice par excellence: třídí se zde zvuky, světla, slova, oči, uši, postavení (a v kapitalismu tedy také peněženky) tím způsobem, že co patří do libidinnálního přemístění, se může podřídit přemístění reprezentativnímu. „Vně“ zůstává bolest zubů; „uvnitř“ její reprezentace v nehtech zarytých do dlaně. Avšak úkolem energetického divadla není učinit ze sevřené pěsti narážku na bolavé zuby, ani naopak. Nemá naznačovat, že tohle znamená támhleto, nemá to ani vyslovit, jak požadoval Brecht. Má vytvářet co největší intenzitu (pomocí excesu nebo nedostatku) toho, co je zde, bez záměru. A já se ptám: Je to možné? A jak?

jean-françois Lyotard

---

NÁVRAT A JINÉ ESEJE

HERRMANN & SYNOVÉ, 2002

— Z francouzských originálů *Des Dispositifs pulsionnels*, *L'Inhumain*, *Lectures d'enfance*, *Moralités postmodernes* a *Misère de la philosophie* přeložili Ladislav Šerý a Miroslav Petříček.

© Éditions Galilée, 1988, 1991, 1993, 2000  
 Translation © Ladislav Šerý, 2002  
 Miroslav Petříček, 2002  
 Epilogue © Přemysl Maydl, 2002

And then coming back was the worst thing you ever did.  
 (*Ulysses*)

## 1.

Jak zjistíme, že se vrátí to, co jednou zmizelo? Že se nejen objevuje, ale znovuobjevuje? V prvním hnutí myslí to odmítáme uznat. Co minulo, nemůže zde být znovu, a co je zde, je přítomné. Vyžadujeme nějaké znamení, abychom se přesvědčili, nějaký důkaz, který se nám pouze nezdá.

Athéna jako v nějakém snu proměnila Odyssea v potulného otrhaného starce, aby ho po návratu na Ithaku nikdo nepoznal. Pes Argos, který na svého pána čekal dvacet let, jej ovšem poznal, podle pachu, předpokládám, a jeho věrná chůva Euryklea podle jizvy na noze. Pénélopa, zaměstnaná odmítáním nápadníků, mu uvěřila až poté, co jí dokázal, že zná tajemství jejich manželského lože.

Drobné náznaky, pachy, jizva, pohlaví představují důkazy těla. Jediný Télémachos uvěřil svému otci na slovo, když mu tvrdil, že je Odysseus. Dostatečným náznakem mu byl hlas vyslovující jeho jméno.



—  
Flo  
l  
Kar  
E  
Chc  
La  
Mís  
l  
Sup

## JEAN-FRANÇOIS LYOTARD ● NÁVRAT A JINÉ ESEJE

---

Uspořádal a doslovem opatřil Přemysl Maydl. Z francouzských originálů přeložili Ladislav Šerý a Miroslav Petříček (*Domus a megapolis*). Grafickou úpravu navrhli Dušan Straňák a Otakar Karlas (přebal). Sazba písmem Utopia zhotovena v programu T<sub>E</sub>X. Vytiskla Tiskárna *Akcent* ve Vimperk. Vydalo nakladatelství Herrmann & synové jako svou 80. publikaci v Praze roku 2002.

*Překlad originálu do českého jazyka a jeho vydání financovala nadace Open Society Fund Praha a CEU Press Budapešť.*