

Obzor

Teorie, kritika nebo osobní strategie?*(Několik poznámek ke knize o Derridovi a filmu)*Peter Brunette – David Wills: *Screen/play. Derrida and Film Theory.*

Princeton University Press, Princeton 1989, 210 stran.

Rád bych začal osobní poznámkou. Text, který následuje, měl být recenzí na knihu *Screen/play* Petera Brunette a Davida Willse. S touto myšlenkou jsem začal jejich monografii číst, s přáním napsat recenzi jsem si dělal poznámky a rozvrhoval práci. Teď mám však problémy začít. Na jedné straně pramení mé rozpaky ze stále silnějšího pocitu, že nejsem kompetentní psát o této knize zabývající se jedním dechem Derridou a filmovou teorií – částečně kvůli Derridovu jménu, částečně kvůli filmové teorii. Tento pocit však nespočívá pouze v nedostatečné znalosti Derridova psaní, filmu nebo filmové teorie má nejistota vychází z opakovaného selhání nad některými pasážemi *Screen/play*, kterým jsem prostě nebyl schopen porozumět, kdy jsem buď nechápal smysl některých vazeb v textu nebo nedokázal vyčíst sdělení, které bych mohl odmítnout, přijmout nebo nad ním alespoň pokrčit rameny. Mé čtení Brunettovy a Willsovy knihy připomínalo chůzi po zledovatělém chodníku – po několika opatrných krocích, kdy se již zdálo, že chápu to, co se mi říká, následovalo uklouznutí a rozčarování: nejčastěji náhle, bez varování, aniž bych měl dojem, že předchozí výklad dospěl ke svému závěru, přešli oba autoři k novému problému, jindy jsem zase nebyl schopen vztáhnout to, co jsem právě četl, k tomu, co stálo na předcházejících dvou stranách. Chtěl bych být přesný. Má nejistota se netýkala tolik obsahu jednotlivých odstavců, ale mnohem více jejich kontextu, způsobu, jakým na sebe navazují, povahy rámce, v němž jsou zasaženy, smyslu a cíle, ke kterému by měly směřovat. Přestože to, co popisují je jistě třeba z velké části připsat na vrub mé neznalosti, hlouposti či příliš malé vstřícnosti, věřím, že můj zmatek není pouze osobní záležitost, která není relevantní hodnocení *Screen/play*, ale je vyprovokován nějakou vlastností Brunettova a Willsova výkladu, kterou však nejsem schopen identifikovat a zhodnotit. (Jsou to přítomné chyby, záměr autorů, záměrné chyby?) Navíc je tu, zdá se, další a snad důležitější problém. Problém jak vůbec psát o *Screen/play*, jak zvnějšku a z jiné perspektivy hodnotit text, který tak zdůrazňuje Derridovo zpochybnění hranice mezi užitím a zmíněním jazykového výrazu, mezi citací a interpretací, mezi jménem a jménem jména, jazykem a metajazykem. Je vůbec legitimní nárok vytvořit recenzi, kritický metatext, tváří v tvář Brunettovu a Willsovu prohlášení, že psaní či výpověď nemůže být nikdy pouze popisem, reflexí nebo analýzou, ale že je vždy zároveň a především rozšiřováním a pokračováním analyzovaného textu? Jakkoli jsou však takové úvahy zásadní a mohou, platí-li zmíněná Brunettova a Willsova teze, v důsledku problematizovat samu možnost recenze *Screen/play*, nebyly pro mě a tuto trochu hloupou situaci rozhodující: proč text, který následuje není recenzí, ale spíše osobním svědectvím čtenáře, je dáno něčím jiným. Nejsem si jistý, že jsem dokázal vymezit linii argumentace ve *Screen/play*, téma a zájem autorů studie – neumím rozhodnout, kterých prvků se držet, abych jejich knihu adekvátně charakterizoval.

Motivace obou autorů se mi, i podle toho co sami říkají v předmluvě, zdála být jasná. Je jí snaha vztáhnout a aplikovat Derridovy texty a pojmy na oblast filmu a filmové teorie, třebaže se Jacques Derrida filmem nikdy explicitně nezabýval. V tomto smyslu jsem četl *Screen/play* především jako

knihu o filmu a ne o Derridovi, jako knihu, která se nesnaží vtáhnout film, filmovou teorii, pojem filmu nebo slovo „kinematografie“ do Derridova myšlení, ale která využívá obsahu a strategie jeho textů při uvažování o filmu. Proto se chci i v následujících odstavcích zaměřit především na otázky filmu, které Brunette s Willsem ve *Screen/play* tematizují, a z tohoto hlediska jejich knihu posuzovat. Téměř úplně tak pominu roli rétorických figur v jejich textu (název knihy, kde lomítko rozděluje jedno slovo ve dvě, obdobně ambivalentní názvy kapitol, grafická úprava páte kapitoly...) a o Derridovi budu psát pouze v souvislosti se Brunettovými a Willsovými závěry týkajícími se filmu a filmové teorie.

Kniha je rozdělena do šesti kapitol. Zatímco první kapitola stručně představuje Derridovo myšlení, druhá konfrontuje s tímto rámcem současné proudy ve filmové teorii. Jádrem Brunettových a Willsových názorů na film, které obsahují třetí, čtvrtá a šestá kapitola, je proloženo intermezzem, v němž Brunette a Wills v paralelní analýze Truffautova filmu NEVĚSTA BYLA V ČERNÉM (1967) a Lynchova MODRÉHO SAMETU (1986) demonstrovají svůj způsob čtení konkrétních filmových děl. Už z tohoto krátkého výčtu je patrné určité napětí. Třebaže Brunette s Willsem jednoznačně odmítají chápat svou knihu a zvláště pátou kapitolu jako interpretační kuchařku pro milovníky dekonstrukce a zaměřují se především na problematiku filmu-média, filmu-instituce, povahu filmového obrazu, text i témata *Screen/play* se mnohdy dotýkají interpretační praxe a filmové kritiky – patrné je to především ve druhé kapitole. Ve světle téže kapitoly, v níž hodnotí a kritizují tradiční teoretické přístupy k filmu, pak vyvstává otázka po povaze Brunettova a Willsova projektu, který oni sami v předmluvě opatrně charakterizují jako „zkusmé vymezování pojmového rámce [rationalization] pro určitý pohled na současnou filmovou teorii a pro určitý nový přístup k filmovým textům“. Ve *Screen/play* jako by byla obsažena dvojí perspektiva, která zasahuje na jedné straně zkušenost s konkrétním filmovým textem, na druhé straně metody a způsoby přístupu k nespécifikovaným filmovým textům tak, jak se konstituovaly ve vývoji filmové teorie. Třetím bodem, který vstupuje do hry, je Derrida a jeho myšlení. To, s čím mám největší problémy, je vymezit vztahy v rámci tohoto trojúhelníkového schématu. Napsali autoři *Screen/play* text, v němž na základě konkrétní divácké zkušenosti „zkusmo vymezují“ svůj teoretický aparát, jež pak koreluje s Derridovými pojmy? Nebo to jsou Derridovy texty, které poskytují pojmovou výbavu – prizma, skrze něž je třeba se dívat na filmovou teorii a filmy? Nebo jsou ve *Screen/play* podstatně jiné kombinace a jiné vztahy? Tyto otázky se při čtení této knihy nezbytně neustále vracejí a odpověď na ně je rozhodující. Koneckonců všechny jsou jen ozvěnou zásadního kroku, který Brunette s Willsem museli udělat, než začali psát – odpovědět na to, jaký vztah je mezi Derridovým psaním a uvažováním o filmu.

Oba autoři charakterizují Derridovu pozici tak, jak se to obvykle dělá (a jak to ostatně někdy dělá i on sám)¹⁾ – jeho vztahem k lingvistice Ferdinanda de Saussure. Saussure ve svém projektu mimo jiné zpochybnil tradiční vymezování jazyka jako nomenklatury, které pro konstituci smysluplného výrazu považovalo za zásadní vztah mezi výrazem a jeho významem, „vertikální“ vztah, jenž byl chápán jako zcela nezávislý na „horizontálních“ vztazích mezi jednotlivými výrazy. Saussure naopak upřel svou pozornost právě k těmto vztahům mezi výrazy v rámci jazykového systému. Pro povahu smysluplného výrazu je ze saussurovské perspektivy podstatná jeho pozice a jeho fungování v poli znaků a nikoli nějaký jeho inherentní substantiální vztah, který by vztahoval právě tento výraz k jeho významu. Takové „vztahy“ (tj. fakt, že daný výraz má nějaký význam, že je smysluplný) se naopak vytvářejí až v rámci fungování znakového systému – smysluplné výrazy nemohou existovat samostatně jako izolované jednotky bez ohledu na ostatní smysluplné výrazy,

1) Jacques Derrida, *Sémiologie a gramatologie. Rozhovor s Julií Kristevou*. In: T ý ž, *Texty k dekonstrukci*. Bratislava 1993, s. 32 – 47.

jsou pouze uzly ve struktuře. Proto nelze oddělovat a uvažovat odděleně výraz a jeho význam, označující a označované. Derrida ze Saussurových úvah vyšel a do značné míry je zradikalizoval. Tím, že stejně jako Saussure upozorňuje na neredukovatelnost, nepřekročitelnost znaků, napadá představu významu jako koherentní entity, nezávislé na systému znaků, kterou by bylo možné nazít a bezprostředně, tj. nezprostředkovaně, pochopit. Derrida však zároveň zpochybňuje a ve svých textech neustále rozpouští hranici, kterou Saussure vedl mezi označujícím a označovaným – do inteligibilní oblasti významu se tak propadá materialita označujícího. Podle Derridy znaky neustále problematizují smysl, který vyjadřují, oddalují komunikovaný obsah už tím, že vstupují mezi mluvčího a adresáta, do celého procesu komunikace vnášejí nečistotu, ruchy, nemotivovaný neintencionální šum. A stejně tak jako nedává smysl hovořit o významu bez ohledu na slovo, které jej vyjadřuje, nedává smysl uvažovat o něm bez ohledu na tvar tohoto slova, na jeho rytmus a chuť, na počet hlásek, z nichž se skládá, na grafický tvar liter, z nichž je možné ho tisknout, a na jejich rozmístění na listu papíru.

Screen/play je pokusem uplatnit saussurovsko-derridovskou strategii na poli filmu. Brunette s Willsem zpochybňují představu filmu jako průzračného a tudíž už z definice pravdivého média, jako prostředku, který dokáže reprodukovat samu realitu. Tedy na jedné straně představu filmu jako toho, v čem jsou zobrazené předměty, postavy a děje tvořící obsah plátna identické s předměty postavami a ději před kamerou, a co umožňuje divákovi střetnout se bezprostředně s tím, čemu čelil filmař v průběhu natáčení. Toto pojetí filmu, které se skutečně do jisté míry nabízí – film je výjimečný tím, jak přímočarý je v něm vztah mezi obrazem a tím, co reprezentuje, světlo, které dopadá na filmový pás a vytváří fotografický obraz je totéž nezdeformované, pouze objektivem kamery zkoncentrované světlo, které se odrazilo od snímaného tvaru – oba autoři odmítají. Povaha filmového obrazu totiž nespočívá v neoddělitelnosti filmového políčka od předmětu, který zachycuje – film není fotografie. Filmový obraz není založen na snímání materiálních otisků předmětů, ale na iluzivním představení těchto předmětů jako (časoprostorových) celků, kterého může dosáhnout jen tím, že každou vteřinu této iluze rozloží do série čtyřiašestnácti nepatrně se lišících obrazů. Nejde však pouze o technologii filmu a fyziologii lidského oka, neboť pro uchování integrity zobrazovaného je často třeba přeostrit, použít jiný objektiv, změnit úhel kamery, stříhat a skládat různé série filmových políček. Film není založen na reprezentaci – zobrazuje konstrukce a není v tomto konstruování ničím omezen. Brunette s Willsem tak na jedné straně postupují jako Saussure, když kritizoval lockovské pojetí významu jako nezávislé na systému znaků uchopitelné entity. Jako on zdůrazňují roli toho, co jsem výše nazval „horizontálními vztahy“ – v případě filmu roli vazeb mezi záběry, prolínání, střihu, oproti „vertikálním vztahům“ – zobrazování mizanscény. Pro film není konstitutivní identita snímaného předmětu, ale síť diferencí mezi jednotlivými obrazy na filmovém pásu. Není tedy divu, že v knize se na několika místech s uznáním hovoří o Ejzenštejnovi a jeho montáži atrakcí, naopak tím, kdo je nejvíc bit, je André Bazin.

S touto kritikou „reprezentačního“ chápání filmu se na stránkách *Screen/play* spojuje výsostně Derridovo téma o kterém jsem se už zmínil: problematizace významu, obsahu sdělení či obrazu jako něčeho koherentního, jednoznačného a beze zbytku komunikovatelného. Centrální a nejpodstatnější část Brunettovy a Willsovy knihy tvoří právě derridovský postup, totiž vyhledávání a analýza prvků, které jsou inherentně obsaženy ve filmovém obraze, v použité technologii nebo v procesu vnímání filmu, které svou přítomností mohou vyvolávat asociativní pohyb, jenž nerespektuje meze, okraje, gramatiku, kategorie či ideu homogenních celků, jejichž jsou částí. Pohyb, který paradoxně rozehrává části proti jejich celkům, v němž části bobtnají a celky vysychají, kdy se charakteristické rysy obracejí proti charakteru, který konstituují. Body a linie se stávají trhlinami, myšlenky a intence, které formovaly obrazy a garantovaly jejich tvary, jsou právě těmito tvary rozptylovány.

Základní linii *Screen/play* tak tvoří série derridovských analýz přenesených z oblasti literárních textů na pole filmu. Například ve čtvrté kapitole se Brunette s Willsem zabývají problematikou, které se Derrida mnohokrát explicitně věnoval, otázkou signatury jako hranice textu či díla, místa, které již do samotného díla nepatří, ale vztahuje se k němu a komentuje ho – signatura je vposledku metajazykové gesto, které garantuje tvar smyslu signovaného díla a předloženým jménem vyjadřuje za toto dílo zodpovědnost. Na druhé straně však signatura do textu neustále zvenčí proniká, vynucuje si, aby byla v jeho rámci čtena, je otvorem, který do díla vtahuje autorovo tělo a jeho biografii. Zároveň je to gesto vyjádřené znakem, který musí být možné opakovat – ve filmu, kde signatura může mít i podobu charakteristického stylu, rukopisu režiséra, je běžné, že podobné či identické postupy lze nalézt i ve filmech jiných tvůrců. Přitom nebývá možné rozlišit, kdy se jedná o náhodu, citaci, „vykradení“ nebo prosté převzetí konvence, kdy se jedná o tichý hold.²⁾

Další analýzy už jsou specificky filmové. Čtvrtá kapitola se kromě signatury zabývá problematikou rámu ve filmu, tématem třetí kapitoly je kinematografické plátno. „Rám“ i „plátno“ jsou v tomto kontextu chápány jako zkratky „rétorických figur“, oněch polysémních slov, která Derrida analyzoval (a využíval) ve svých textech. Role a fungování plátna je tak vysvětlována na pozadí textových pasáží z Derridovy *La dissémination* týkajících se slova *hymen*. Toto slovo (které hraje klíčovou roli v Derridově analýze textu, v němž Mallarmé polemizuje s platónským pojetím umění jako nápodoby) může znamenat svazek, sňatek stejně, jako být označením pro panenskou blánu. *Hymen* v rámci (Derridova čtení) Mallarmého textu i *plátno* v kontextu filmu hrají podle Brunetta s Willsem stejnou roli. *Hymen* je to, co onou sítí asociací, které vzbuzuje, myšlenkami na závoj, bělost, dotyk i přísné oddělení, problematizuje vztah mezi zobrazováním a zobrazeným, napodobováním a napodobovaným. Podobné otázky vyvolává i plátno – plocha, která tím, že je během projekce přítomna a potlačována, umožňuje, aby se ukázal prostor filmu. Plátno je na jedné straně „nedokonalé okno do světa“, na druhé straně „funguje jako membrána, místo impulsů a artikulace“. *Hymen* i *plátno* jsou dvěma stranami téže mince obojí svou dvojakostí rozleptává hranici „mezi tradičně chápaným obsahem textu a formálními praktikami, které text uplatňuje (s. 83).“

Mezi rozptýlenými trsy analýz ve *Screen/play* lze najít společné rysy. Všechny tematizují hranici a mez, problém vnitřku a vnějšku v nejširším slova smyslu – ať už explicitně jako problém vztahu mezi rámem a obrazem, jako problematiku textu a metatextu v případě signatury nebo zastřeněji v rozpouštění distinkce mezi „obsahem“ a „formou“ v případě plátna. Všechny ohýbají a tříští pojmy, které vymezují film jako nejsnažší a nejméně zkreslující prostředek sdělování – Brunette s Willsem naopak popisují film jako hutné prostředí, které se vsouvá mezi autora a diváka a svou neprůhledností zcizuje a odsouvá zamýšlené sdělení, rozptyluje je v pestré matérii obrazů. Právě v tomto bodě souvisí postup autorů *Screen/play* s Derridovým uvažováním nejtěsněji. Jejich kniha už nepředstavuje filmový obraz jako saussurovskou „myšlenku-zvuk“, ale jako derridovské „písmo“.

Brunette a Wills nabízejí alternativu k obvyklému uvažování o filmu, které je chápáno podle principu analogie. K filmovému dílu se přistupovalo jako k linii, která reaguje na pohyby zobrazených věcí nebo kopíruje autorovy ideje. *Screen/play* navrhuje dívat se na film jako na anagram, nápis, který neustále odkazuje k materiálu, z něhož je vytvořen, který není sám oduševnělý, ale pouze čeká na přečtení. „Anagramatické“ čtení ukazuje film jako texturu nebo tkáň, která není omezena nápodobou skutečnosti ani záměry tvůrců, která umožňuje rozehrávat vlastní

2) V páté kapitole *Screen/play* analyzuje Peter Brunette mimo jiné i roli hitchcockovských motivů v Truffautově filmu.

nemotivované efekty. Když se však ptám, jaký smysl a jakou důležitost Brunette s Willsem svým analýzám připisují, jsem na rozpacích. Abych se vrátil k úvodním odstavcům: není mi prostě z textu jasné, zda je třeba *Screen/play* chápat jako text vyvracející dosavadní filmové teorie, jako text, který formuluje nějakou alternativní teorii, nebo jako text, který se snaží říct něco úplně jiného. Na jedné straně je ve *Screen/play* pozoruhodná pátá kapitola, která nabízí určitou interpretaci celé knihy: ve dvou velmi osobních a nekonvenčních úvahách nad konkrétními filmy se problematizují kategorie obvykle používané v interpretační praxi. Přiznávám, že *Screen/play* jsem četl právě takto, z perspektivy empirické kritiky navykklých schémat, ale taková interpretace jistě není bez problémů. Jaký je například vztah zbytku knihy k páté kapitole? Je to úvod nebo prolegomena, která pokračují i v kapitole šesté? Skutečné obtíže však nastávají při čtení druhé kapitoly, která obsahuje například onu zmiňovanou kritiku bazinovského realismu a určitých historiografických koncepcí a v níž oba autoři používají výrazy zcela jiného kalibru. Bazinovu pozici charakterizují Brunette s Willsem jako skrz naskrz logocentrickou („a striking example of logocentric position“; s. 68), přístup amerických historiků filmu od Cooka, Robinsona a Ellise až po Bordwella s Thompsonovou jako prorostlý teleologickými iluzemi a vzato do důsledku represivní, podporující etablovaný kánon a nepřátelský vůči minoritám a odchylkám, o jeho logocentrismu nemluvě. Bez ohledu na to, jestli jsou Brunettovy a Willsovy interpretace zmíněných teorií správné, či nikoli, zaráží mě především slovník, který používají. Označí-li někdo jakoukoli pozici bez přípravy a nějaké důkladnější analýzy za logocentrickou (což Brunette a Wills rozhodně dělají), může to podle mě znamenat dvojí: používá výraz „logocentrismus“ buď jako nadávku nebo jako popisný termín, který podle jeho názoru skutečně vystihuje charakterizovanou pozici a o kterém se navíc domnívá, že je jasný a všeobecně srozumitelný. Brunetta a Willse ze zlých úmyslů nepodezřívám – jak tedy rozumějí slovu „logocentrismus“? Nevím, a to je celý můj problém s jejich knihou, tedy otázka, jak rozumějí Brunette s Willsem Derridovi a jak je třeba jejich knihu číst.

Logocentrismus je Derridův termín, slovo, které on sám vytvořil a začal používat. Rozuměl by však pod ním to, co pod ním rozumějí, jak se mi zdá, Brunette s Willsem, když nad každou teorií, která ve filmu hledá nějaké koherentní jádro (ať už je tou teorií realismus André Bazina nebo idealismus Dudley Andrew), shovívavě podotknou: „Ano, víme, jen další případ logocentrismu.“? Jestliže je podle nich Derridovo myšlení vymezeno opozicí vůči logocentrismu, znamená to, že Derrida ve svých textech zformuloval nějakou teorii nekoherentnosti či nestálosti, která osvobozuje od logocentrických pout myšlení? Nebo snad ve svém psaní diagnostikuje vnitřní logocentrickou chorobu u jakéhokoli názoru, který by pracoval se slovy jako „význam“, „smysl“, „záměr“? Derrida se o povaze toho, co dělá ve svých textech, mnohokrát vyjadřoval – shodou okolností také v rozhovoru, který s ním oba autoři *Screen/play* vedli v roce 1990. Derrida v něm říká, že jeho zájmem bylo vždy narušit autoritu diskursu, v němž stál text, o kterém psal. Jeho postup přitom neřídila žádná teorie ani metoda: „Vy víte, že miluji slova. Mou největší touhou je vyjádřit slovy sebe sama. Pro mě to zahrnuje i touhu a tělo [...]. To jsem já, historie mých investic a snah. Často mi vytýkají: ‚Vy máte rád jenom slova, vás zajímá jenom váš slovník.‘ Já nechávám slova explodovat, takže se nonverbální objeví ve verbálním. To znamená, že je nechávám fungovat takovým způsobem, že v určitém okamžiku už nenáleží diskursu, tomu, co reguluje diskurs – odtud homonyma, fragmentovaná slova, vlastní jména, která svou podstatou nenáleží jazyku. Tím, že zacházíme se slovy jako s vlastními jmény, rušíme obvyklý řád diskursu, autoritu diskursivnosti.“³⁾ Myslím, že Brunette s Willsem mají pravdu, když tvrdí, že Derridu nelze číst jako filosofa konstruuujícího teorie. Ba co víc, je otázka, nakolik je vůbec možné označit jej za někoho, kdo ve svých textech konstatuje

3) Peter Brunette – David Wills, *Prostorová umění. Rozhovor s Jacquesem Derridou*. „Illuminace“ 10, 1998, č. 3, s. 138.

a popisuje, neboť je jasné, že jeho knihy jsou především performativní, jsou to navýsost privátní gesta.⁴⁾ Jeho psaní začíná rozhodnutím „Dívejme se na slova jako na vlastní jména!“ a pokračuje hrou (hra mívá pravidla, není jen změtí libovolných tahů) s těmito slovy/jména/bytostmi – je jen na Derridovi a jeho čtenáři, kde hra skončí a co se z ní může dozvědět. Je *hymen* pojem, jméno nějakého organismu nebo kategorie, s jejíž pomocí lze klasifikovat? Je tím vším dohromady nebo něčím jiným? Nevím, zda Derridovi rozumím, ale vždycky jsem ho chápal jako někoho, kdo svými gesty a privátními strategiemi vnáší nejistotu do zdánlivě jistých míst, spíš než jako toho, kdo popisuje, diagnostikuje a odhaluje. A právě proto bych ani neviděl Derridu jako autora, který vedle toho, že jako mnoho jiných filosofů dvacátého století upozorňuje na některé zavádějící představy týkající se povahy jazyka a významu, odhaluje logocentrická pouta, v nichž je západní myšlení (a tudíž i určitý typ filmových teorií) nezbytně uvězněno. Vidím ho prostě jako toho, kdo upozorňuje, že tradiční kategorie nejsou ani neproblematické, ani nutné, ani nezměnitelné, a navíc jako toho, kdo upozorňuje velice zajímavě a zábavně. Z takové kritiky ale nevyplývá, že tyto kategorie jsou proto méně vhodné či hodnotné. Jsou stejně dobré jako jakékoli jiné.

Jak už jsem řekl, nejsem si jistý, zda by Brunette a Wills byli ochotni označit svou knihu za „ne-logocentrickou“ ve stejném smyslu, v jakém bych chtěl tento termín připisovat Derridovi. Rád bych četl jejich knihu jako variaci na derridovské téma, jako další z osobních gest či strategií. Některé pasáže *Screen/play* takové čtení umožňují, jiné problematizují. O „rozporu“ mezi druhou a pátou kapitolou jsem se už zmínil, mezi jednotlivými analýzami se toto napětí ozývá také – zatímco některé se odvíjejí od osobních zkušeností a diváckých praktik, jiné jako by popisovaly dialektický pohyb a bujení určitých pojmů, pro který autoři předpokládají určitým způsobem strukturovaný prostor (Derridova?) myšlení. Nedokážu říct, zda je obsah *Screen/play* teorií nebo osobní strategií.⁵⁾ Nedokážu říct, zda je obsah *Screen/play* osobní strategií, která znejišťuje standardní uvažování o filmu, nebo teorií konstatující fakta.

Bez ohledu na mou nejistotu je však třeba zdůraznit, že *Screen/play* obsahuje fascinující pasáže. Vystupují v trsech, znenadání, třeba jen jako krátké odstavce o několika větách obsahující úvahy o žánru ve druhé kapitole, nebo jako dlouhé celky v rámci jednotlivých kapitol – takovým kompaktním celkem je například Brunettovo a Willsovo rozvíjení myšlenek z Barthesovy *Světla*

4) Věta „To jsem já, historie mých investic a snah.“ jako by vypadla z jiné knihy než Derridovy – ze *Světla komory* Rolanda Barthesa. Je zajímavé, že i touto studií, v níž Barthes hledá podstatu fotografie na základě zážitků vlastního těla, se Brunette a Wills ve *Screen/play* zabývají.

5) Toto napětí mezi „strategickým“ a „teoretickým“ čtením *Screen/play* však nevystupuje jen mezi různými částmi knihy, ale objevuje se často i v rámci velmi krátkých pasáží textu. Například na straně 63 píšou Brunette s Willsem o svém záměru: „[...] tvrdíme, že text je zásadně nekoherentní [fundamentally incoherent]. Tím nemáme na mysli, že text je nesmyslný, ale že kvůli tomu, že není strukturálně možné ani to, aby byl konstituován jako zcela završený [constituted as a fullness], a dokonce ani to, aby byl jako takto završený pojímán, je třeba, aby byl pokládán za roub, sérii opominutí a mezer [omissions], za náhodou.“ Bez ohledu na to, že vůbec nerozumím spojení „zásadně nekoherentní“, nedovedu si představit, jaká „strukturální nemožnost“ či nutnost odlišná od mého vlastního rozhodnutí (vyprovokovaného například svůdností Derridových textů nebo přitažlivostí *Screen/play*), jaká vlastnost textu či filmu by mě donutila dívat se na něj tak, jak Brunette s Willsem navrhuje. Ale už věta, která v textu *Screen/play* bezprostředně následuje, ukazuje, že „teoretická“ interpretace, která vzbuzuje mé pochyby, je možná příliš silná: „Z dekonstruktivního stanoviska by již analýza neměla dále hledat předpokládané centrum významu, ale upřít místo toho svou pozornost k okrajům, kde se rozkrývají strategie budující smysl [where the supports of meaning are disclosed].“ Tato druhá věta jako by popisovala jiný projekt – výzvu k určitému způsobu čtení směřujícímu „k okrajům“, k analýze a problematizaci kategorií, které určují hranice a tudíž i tvarují smysl.

komory, ke kterému jsem se v tomto textu vůbec nedostal. Úžasným bohatstvím motivů je naplněna celá pátá kapitola... *Screen/play* je knihou, kterou stojí za to číst: rozhodně je to výzva, impuls provokující otázky bez ohledu na teorii, kterou obsahuje (pokud ji obsahuje). Na tom nemohou změnit nic ani tyto poznámky.

Jan Kolář

Rozhovory s Foucaultom

Michel Foucault: *Moc, subjekt a sexualita. Články a rozhovory.*

(Vybral, sestavil a přeložil Miroslav Marcelli)

Kalligram, Bratislava 2000, 233 stran, náklad neuveden.

Foucaultove dielo nie je potrebné osobitne predstavovať. Nachádza si postupne miesto v našich úvahách, článkoch a štúdiách, ale najmä v myšlienkach, ktoré sa podujímajú na reflexiu pohybov v súčasnej kultúre, filozofii, estetike a umení. Článkom a rozhovorom z posledného obdobia jeho tvorby (z rokov 1980 – 1988) je venovaný aj výber *Moc, subjekt a sexualita*. Výber sa sústreďuje na vzájomné vzťahy medzi okruhmi týchto problémov, obsahuje rad cenných vyjadrení k filozofickým starším dielam, ale aj k otázkam, ktoré sa týkajú jeho nových pohľadov na oblasť sexuality a morálky. Tematická šírka Foucaultových teoretických záujmov je impozantná aj v oblasti umenia – nevyhýba sa úvahám o možnostiach postmoderny, pozornosť venuje literatúre, filmu, hudbe, architektúre. Ak sa povie – nevyhýba sa – možno to pochopiť aj doslovne. Takmer každú otázku chápe ako bezprostredný podnet na rozvinutie myšlienok a stanovísk, pričom inšpiratívny rozlet jeho filozofickej fantázie je takmer neobmedzený. Naopak, neustále sa snaží zdôrazniť korekcie, ktorými sa dištancuje od zjednodušujúcich stanovísk, usiluje sa obnovovať pôvodné afirmatívne východiská a v tomto novom svetle priviesť zárodočné myšlienky ku konzekventným dôsledkom. Ide o mysliteľa, ktorý si až do posledných chvíľ zachoval neobyčajné tvorivé schopnosti: filozofiu pestoval a vytváral v podmienkach, ktoré nebolo možné vždy považovať za najpriaznivejšie, ale nikdy nereptal, radšej tvoril:

„Stále počuť sťažnosti, že médiá balamutia hlavy ľudí. Ja naopak verím, že ľudia reagujú; čím viac ich chcú presvedčiť, tým viac sa pýtajú. Duch nie je mäkký vosk. Je to reagujúca substancia...“ (s. 13). Prijatie prítomnosti a danej situácie ako najhlbšej bezprostrednej intelektuálnej výzvy je pre Foucaulta charakteristické.

V rozhovore s Wernerom Schroeterom venuje pozornosť filmu SMŤ MÁRIE MALIBRANOVEJ (1971), najmä rozdielom lásky a vášne, možnostiam psychologických postupov v tvorbe. Ani Schroeter ani Foucault tieto možnosti nepovažujú za určujúce alebo podstatné, Schroeter na priamu otázku priznáva inšpiráciu k filmu vplyvu hudby a myšlienkam o smrti (rozhodujúcim bol bezprostredný vplyv textov o samovraždách Janis Joplinovej a Jimiho Hendrixa). Foucault v tejto súvislosti vyslovuje i jedno zo svojich kréd, ku ktorému sa opakovane vracia a ktoré prezrádza nietzscheovskú inšpiráciu: „Umenie života si vyžaduje zabiť psychológiu a tvoriť seba samého a ostatných, individuality, bytosti, vzťahy, vlastnosti bez mien. Život, v ktorom to človek nie je schopný urobiť,