

Rozhovor

PROSTOROVÁ UMĚNÍ

Rozhovor s Jacquesem Derridou

Peter Brunette – David Wills

Wills: Začneme indiskrétní otázkou – totiž otázkou kompetentnosti. Několikrát jste se v různých oblastech vaší práce zmínil o něčem, čemu říkáte nekompetentnost. Například ve vašem interview s Christopherem Norrisem o architektuře¹⁾ jste se prohlásil v této sféře za „technicky nekompetentního“; v našem rozhovoru o filmu jste prohlásil totéž, ale nic z toho vám nezabránilo, abyste psal v četných oborech mimo ten váš. To je jako kdybyste chtěl definovat meze vašeho přínosu určitým oborům, aniž byste přesně věděl, kam ty hranice umístit.

Pokusím se, aby byly mé odpovědi co nejpřímější. Především, když říkám, že jsem nekompetentní, říkám to otevřeně, upřímně, protože je to pravda, protože o architektuře toho moc nevím a pokud jde o film, mé vědomosti jsou převážně průměrné a obecné. Mám film velmi rád; viděl jsem mnoho filmů, ale v porovnání s těmi, kteří znají dějiny a teorii filmu, jsem nekompetentní – a nestydím se za to. Platí to i pro malířství a ještě víc pro hudbu. Pokud jde o ostatní obory, mohu se stejnou upřímností říci totéž. Cítím se velmi nekompetentní také na poli literatury a filosofie, ačkoliv zde je povaha mé nekompetentnosti jiná. Jsem školen ve filosofii, takže nemohu seriózně prohlásit, že jsem v této oblasti nekompetentní. Nicméně, když stojím tvář v tvář dílu filosofa, a třeba i takového, kterého jsem dlouze studoval, připadám si, že nejsem vybaven. Ale to je nekompetentnost jiného řádu.

Co se týká mé nekompetentnosti ve filosofii, podařilo se mi vynalézt určitý program, základ všeho bádání, který mi umožňuje, zhruba řečeno, začít položením otázky kompetentnosti. To znamená zkoumat formování kompetentnosti, procesy legitimizace, institucionalizace apod. ve všech sférách, a to nejen tím, že se vši upřímností připustím svou nekompetentnost, ale i tím, že se budu na kompetentnost ptát, tzn. ptát se na hranice mého oboru, meze korpusu, na legitimnost otázek atd. Pokaždé, když se potýkám s oborem, který je pro mě cizí, můj zájem, neboli investice směřuje právě k legitimnosti diskursu, jímž se říká, jak je objekt konstituován. A tyto otázky jsou vlastně svým původem a stylem filosofické. Ve filosofii jsem se nicméně snažil vypracovat dekonstruktivní

1) Jacques Derrida in Discussion with Christopher Norris. In: A. Papadakis – C. Cooke – A. Benjamin (Ed.), *Deconstruction: Omnibus Volume*. Rizzoli, New York 1989, s. 72.

otázky, týkající se toho, že dekonstrukce filosofie s sebou nese určité množství otázek, jež mohou být pokládány v různých sférách. A co víc, pokaždé jsem se pokoušel rozkrýt, co osvobozuje danou oblast od filosofické autority. Tím chci říci, že jsem z filosofie zjistil, že to je hegemonní diskurs, strukturálně hegemonní, který vnímá všechny diskursní oblasti, jako by byly na něm závislé. A pomocí dekonstrukce tohoto hegemonního gesta můžeme uvidět v jakékoli oblasti, ať je to to, čemu říkáme psychologie, logika, politika nebo umění, možnost emancipace od hegemonie a autority filosofického diskursu.

A tak pokaždé, když přistupuji k literárnímu, výtvarnému nebo architektonickému dílu, zajímá mě vždy dekonstruktivní síla vzhledem k filosofické hegemonii. Toto jako by bylo tím, čím je nesena má analýza. Výsledkem je ode mě vždy totéž gesto, jakkoli se pokaždé snažím respektovat singularitu díla. To gesto sestává z nacházení nebo aspoň hledání něčeho, co v díle reprezentuje jeho sílu odporu vůči filosofické autoritě a příslušnému filosofickému diskursu. Tatáž operace může být nalezena nebo rozpoznána v různých diskurzech, které jsem vyvinul pro určité práce; nicméně jsem se při tom vždy snažil respektovat individuální rukopis třeba Artauda nebo Eisenmana.

Začínáme interview o „vizuálních uměních“, a tak má samozřejmě přednost obecná otázka prostorových umění, protože rezistence vůči filosofické autoritě může nastat v rámci určité zkušenosti vzdálenosti, prostoru. Jinými slovy: rezistence vůči logocentrismu má větší šanci se objevit v těchto typech umění. (Ovšemže bychom také museli položit otázku, co je to umění.) Tolik k té kompetentnosti: právě nekompetentnost si uděluje nebo se snaží si udělit nezadatelné právo vyjadřovat se v rámci prostoru své vlastní nekompetentnosti.

Dále je třeba říci, možná jako všeobecné předznamenání pro vše, co bude řečeno dále, že já sám jsem nikdy neprojevil iniciativu mluvit o čemkoli v těchto oblastech. Pokaždé když to dělám, dělám to proto, že jsem byl vyzván. S ohledem na svou nekompetentnost bych nikdy ze své vůle nepsal o architektuře nebo kresbě, pokud příležitost nebo výzva nepřišly odjinud. A tak je to se vším, co jsem udělal; nemyslím, že bych byl kdy něco napsal, kdybych k tomu nebyl býval vyprovokován. Samozřejmě, že se můžete ptát: Co je to provokace? Kdo je ten jiný? Inu, je to směs, křížovatka příležitosti a nezbytnosti.

Brunette: Jak se má to, co jste právě řekl, ke skutečnosti, že se vaše práce začíná pohybovat směrem k právu, k filmu, k architektuře? Máte nějakou obavu stran směru, kterým se vaše myšlenky – dejme tomu: dekonstrukce – proměňují a různě formují?

To je těžko vymezitelné; zpětná vazba tu je, ale pokaždé se to vrací v jiné formě. Nedokážu pro to najít obecné pravidlo; určitým způsobem mě to překvapuje. Trochu mě například zaráží, nakolik mohou být schémata dekonstrukce brána do hry či použita v problematice, která mi je cizí, ať už mluvíme o architektuře, filmu nebo právní teorii. Ale moje překvapení je jen poloviční, protože to je nutný důsledek programu, jak jsem ho koncipoval a jak jsem ho chápal. Kdyby se mě někdo před dvaceti lety zeptal, jestli si myslím, že dekonstrukce coby princip bude zajímat lidi v oborech, které jsou mi cizí, jako např. v architektuře nebo právu, už z principu bych odpověděl: ano, nezbytně, ale zároveň bych nevěřil, že k tomu někdy dojde. A tak když se na to podívám, zakouším tu směs překvapení a nepřekvapení. Jsem samozřejmě do jisté míry nucen ne transformovat, ale spíš

přizpůsobovat nebo deformovat svůj diskurs, aby vždy odpovídal tomu, co se děje, aby to v sobě zahrnoval. Není to vždycky jednoduché. Kupříkladu jsem četl nějaké texty z právní teorie, od lidí se také leccos dovím, ale přitom to neznám zevnitř; vidím něco z toho, co se děje v „teorii práva“, sleduji koncepční návrhy, které se na tomto poli objevují. A když čtu vaši práci o filmu, rozumím tomu, ale jenom pasivně; nedokážu to reprodukovat nebo na to písemně reagovat.

Vždy se cítím být na okraji těchto věcí, a to mě frustruje – opravdu si nedokážu takovouto práci osvojit – jenže zároveň mě uspokojuje, že tu práci dělají lidé, kteří jsou kompetentní a kteří promlouvají z konkrétní oblasti, s jejími danostmi a s jejími vlastními vztahy k povaze té oblasti, k politicko-institucionální situaci. A tak to, co děláte, je z větší části předurčeno konkrétními danostmi vaší intelektuální oblasti a také všemi možnými věcmi, které náležejí na americkou scénu, do vašeho institucionálního profilu atd. Tohle všechno je mi cizí a drží mě to na okraji, ale zároveň mě to ujišťuje a těší, že se koná nějaká skutečná práce. Jsem její součástí, ale koná se na jiných místech.

Wills: Abychom to ještě rozšířili, chtěl bych se vás zeptat na The Post Card²⁾ [Pohlednice] – jeden z vašich textů, které nejvíc obdivuji, a na jeho vztah k technice. Ani ne tak na vztah mezi technikou a Heideggerovým myšlením, jako spíš na to, co říkáte například v Envois i jinde o high technology. Například pokaždé, když slyším o počítačovém viru a čtu, jak se vytváří pořád víc a víc programů na obranu proti jeho útokům, zdá se mi, že tu máme příklad logocentrismu se vši jeho urputností, a ten je konfrontován s tím, co bychom měli nazývat nevyhnutelností adestinace. To je otázka zcela zásadní a pro vaši práci jedna z ústředních. Ale přestože učenci teď nacházejí fundamentálně „architektonický“ aspekt vaší práce, zůstává tu myslím celá oblast vztahů mezi myšlením a komunikací, a to ve zcela základním smyslu – oblast, v níž vaše myšlenky nebyly dosud ani vzaty v potaz. Mohl byste to nějak komentovat?

Ano, máte pravdu – a paradoxně je vaše otázka s mou prací svázána ještě těsněji. Často si říkám, a už jsem to určitě někde napsal, tím jsem si jist, že všemu, co jsem udělal, abych to zjednodušeně shrnul, dominuje myšlenka viru, takže bychom tomu mohli říkat parazitologie, virologie, virus v podobě mnoha věcí. Nedávno jsem o tom napsal ve studii o drogách.³⁾ Virus je částečně parazit, který destruuje, který vnáší do komunikace ne-řád. Dokonce z biologického hlediska právě toto způsobuje virus: vykoleduje mechanismus komunikačního typu, jeho kódování a dekodování. Na druhé straně není to nic živého ani neživého, virus není mikrob. Budete-li sledovat tyto dvě nitě, tedy nit parazita, který odtrhuje cíl od komunikačního hlediska – odtrhuje psaní, nadpis s jeho kódováním a dekodováním – a přitom není ani živý ani mrtvý, dostanete matečnou látku všeho, co jsem udělal od té doby, co jsem začal psát. V textu, o kterém jsem se právě zmínil, jsem narazil na možný průsečík AIDS a počítačového viru jako dvou sil, které dokáží

2) J. Derrida, *The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond*. University of Chicago Press, Chicago 1987. [La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà. Flammarion, Paris 1980.]

3) J. Derrida, *Rhétorique de la drogue*. In: *Points de suspension: Entretiens*. Galilée, Paris 1992, s. 241 – 267.

zrušit cíl. Tam, kde se objeví, ztratíte možnost pokračovat, ať už jde o téma, o touhu nebo o sex apod. Když budeme sledovat protínání mezi AIDS a počítačovým virem, jak ho dnes známe, získáme prostředky, jimiž porozumíme nejen teoreticky, ale také společenskohistoricky tomu, co vede k rozvratu absolutně všeho na této planetě, včetně policejních agentur, obchodu, vojska, strategických otázek. Všechny tyto věci narážejí na své meze, stejně jako na mimořádnou sílu těchto mezí. Je to jako kdyby všechno, co jsem za posledních pětadvacet let vymyslel, bylo předznamenáno myšlenkou *destinerrance*... náhražka, farmakon, všechny ty nerozhodnutelnosti – všechno je to totéž. A kromě toho se to přenáší, nejen technicky, ale i technickopoeticky.

Brunette: Promluvme si o myšlence bytí-tam vizuálního objektu v malířství, sochařství a architektuře, jež by se dalo nazvat pocitem přítomnosti. V +R píšete o malbě, která „bere dech, jako znamení pádu všeho diskursu do předpokládaného mutismu věci samé, obnovuje v autoritativním mlčení řád přítomného“.⁴⁾ Je v tom nějaký způsob fenomenologické přítomnosti, kterou slova nemají a s níž je třeba pracovat u vizuálního objektu? Je snad film zprostředkovaný prostor, protože je jakoby přítomný coby vizuální objekt, má však být přečten jako slova?

To jsou zásadní a složité otázky. Prostorové umělecké dílo se samozřejmě prezentuje jako němé, ale jeho němota, která vytváří zdání plné přítomnosti, může být jako vždy interpretována v obráceném gardu. Nejdřív bych ale rád odlišil němost a mlčenlivost. Mlčenlivost je tichost něčeho, co může mluvit, zatímco němost je ticho věci, která mluvit neumí. A tak skutečnost, že prostorové umění nemluví, může být interpretována dvěma způsoby. Na jedné straně je myšlenka jeho absolutní němosti, myšlenka, že je slovům zcela cizí, heterogenní, a v tom lze spatřovat omezení, na jehož základě roste odpor vůči autoritě diskursu, proti diskursivní hegemonii. Je tu, na straně takovéhoho němého uměleckého díla, místo, reálné místo, z jehož perspektivy a na němž slova nacházejí své meze. Když se na toto místo vydáme, můžeme u diskursu pozorovat zároveň slabost a touhu po autoritě či hegemonii, hlavně když dojde na klasifikování umění – např. ve smyslu hierarchie, jež staví vizuální umění do podřízenosti vůči diskursivnímu nebo hudebnímu umění.

Na druhé straně, a to je druhá strana téže zkušenosti, můžeme se vždy odvolat na zkušenost, kterou jako mluvící bytosti – neříkám „subjekty“ – máme s těmito němými díly, že je vždy můžeme vnímat, číst nebo interpretovat coby potenciální diskurs. Tím chci říci, že jsou tato němá díla potenciálně mluvící, plná virtuálních diskursů, a z tohoto hlediska získává němé dílo dokonce ještě autoritativnější diskurs – stává se přímo místem slova, které je ještě mocnější, protože je němé, a které v sobě nese, tak jako aforismus, diskursivní virtualitu, která je nekonečně autoritativní, teologicky autoritativní. Dalo by se říci, že největší logocentrická moc spočívá v němosti díla a osvobození od ní je na straně diskursu, diskursu, který věci zrelativizuje, emancipuje se, odmítne dál klečet před autoritou ztělesněnou sochou nebo architekturou. Je to právě tato autorita, která se bude snažit posilovat za prvé nekonečnou sílu virtuálního diskursu – vždycky se dá ještě něco

4) J. Derrida, +R (*Into the Bargain*.) In: Týž: *The Truth in Painting*. University of Chicago Press, Chicago 1987, s. 156. [*La vérité en peinture*. Flammarion, Paris 1978.]

řící a právě my dopouštíme další a další mluvení – a za druhé zdání nedotknutelné, monumentální, nepřístupné přítomnosti, přičemž v případě architektury je tato přítomnost takřka nezničitelná nebo aspoň předstírá nezničitelnost, čímž dodává mluvené přítomnosti zdání nepřemožitelnosti. A tak tu je dvojí interpretace – jeden je vždycky mezi dvěma, ať už jde o sochařství, architekturu nebo malířství.

Film je velice zvláštní případ: za prvé proto, že ono zdání přítomnosti je komplikováno skutečností pohybu, mobility, sekvenčnosti, temporality, a za druhé proto, že vztah k diskursu je velmi složitý. A to ani nemluvíme o rozdílu mezi němým a zvukovým filmem, protože zvlášť v němém filmu je vztah ke slovu velmi komplikovaný. Zajisté, pokud je něco specifického na filmovém médiu, je to mimo slovo. Tím chci říci, že i nejupovídanější film předpokládá znovuvepsání slova v rámci určitého filmového elementu, slovem neovládaného. Pokud je na filmu nebo videu něco specifického – teď nechme stranou rozdíly mezi videem a televizí – je to způsob, jak je diskurs brán do hry, vepsán nebo situován, aniž by v podstatě dílo ovládal. Z tohoto hlediska můžeme ve filmu najít prostředky nového promýšlení nebo znovuoobjevení všech vztahů mezi slovem a němým uměním, jak se stabilizovaly ještě před tím, než se objevil film. Před příchodem filmu tu bylo malířství, architektura, sochařství a mezi nimi lze najít struktury, které zinstitutualizovaly vztah mezi diskursem a non-diskursem v umění. Pokud příchod filmu umožnil něco úplně nového, byla to možnost jiné hry s hierarchiemi. To ale nemluvíme o filmu obecně, to bych musel říci, že jsou filmové praktiky, které znovuuotvářejí autoritu diskursu, zatímco jiné dělají věci blíže připomínající fotografii nebo malířství – a pak ještě jiné, které zacházejí odlišně se vztahy mezi diskursem, diskursivností a non-diskursivností. Z tohoto úhlu pohledu bych se zdráhal mluvit o jakémkoli umění, a zvláště o filmu. I když mám na mysli, co bylo právě řečeno o diskursu a non-diskursu, řekl bych, že mezi různými filmy, filmovými styly, je větší rozdíl než mezi filmem a fotografií. V tom případě – pokud definujeme film na základě jeho technického aparátu – je pravděpodobné, že máme co dělat s mnoha různými uměními v rámci jednoho technického média, a tak pravděpodobně neexistuje žádná jednota filmového umění. Nevím, co si o tom myslíte vy, ale tvrdím, že určitá filmová metoda může mít blíž určitému typu literatury než jiné filmové metodě. Pak se musíme ptát, zda definování umění – předpokládám, že lze mluvit o filmu, jako kdybychom věděli, co je umění – vychází z technického média, tedy zda vychází z aparátu jako je kamera, jež je schopen dělat věci, jaké nemohou být udělány psaním nebo malbou. Stačí to k definování umění, nebo lépe: závisí specifická určitáho filmu nakonec méně na technickém médiu a více na jeho afinitě k určitému literárnímu dílu spíš než k jinému filmu? Nevím. Podle mě na tyto otázky nejsou odpovědi. Ale zároveň silně cítím, že bychom neměli redukovat důležitost filmového aparátu.

Brunette: Co byste odpověděl umělcům, který by odmítal aplikaci dekonstrukce na vizuální umění, někomu, kdo řekne, že dekonstrukce je dobrá pro slova, pro text, protože to, co v nich je, nikdy není tím, co je označováno, zatímco na obraze je všechno vždy přítomno, a tak dekonstrukce není použitelná?

To je podle mne naprosté nedorozumění. Já bych zaujal dokonce opačný postoj. Řekl bych, že dekonstrukce je nejučinnější tam, kde není omezena na diskursivní text

a zvláště na texty filosofické, i když osobně – mluvím o sobě jako o jednom z agentů dekonstruktivního díla – a z důvodů daných mou osobní historií, se cítím pohodlněji ve filosofických a literárních textech. A dost možná, že určitá obecná teoretická formalizace dekonstruktivní možnosti má blíže k diskursu. Ale jak často říkávám, nejefektivnější dekonstrukce je ta, která se zabývá non-diskursivními nebo diskursivními institucemi, které nemají formu psaného diskursu. Dekonstrukce instituce samozřejmě zahrnuje diskurs, ale dotýká se i něčeho jiného, než čemu se říká texty, knihy, něčí signovaný diskurs, něčí učení. A mimo instituci, například akademickou instituci, se dekonstrukce odehrává, ať už se nám líbí a máme ji rádi, nebo ne, v oblastech, jež nemají nic společného s něčím specificky filosofickým či diskursivním, ať už je to politika, vojenství, hospodářství nebo veškerá tzv. umělecká praxe, která je – přinejmenším zdánlivě – non-diskursivní nebo diskursu cizí.

A proto, že nemůže být nic, a už vůbec ne žádné umění, aniž by bylo textualizováno v tom smyslu, jaký dávám slovu „text“ a který jde za čistou diskursivnost, tedy jakmile jde o dekonstrukci v tzv. umělecké sféře, máme tu texty vizuální nebo prostorové. Je to text, protože ve vizuálních uměních je vždycky někde jakýsi diskurs, a i kdyby tam žádný text nebyl, už sám efekt odstupu implikuje textualizaci. Z tohoto důvodu je zde rozšíření pojmu text strategicky rozhodující. Takže umělecká díla, která jsou nejúchvatnější nemá, nám nepomohou, ale budou chycena do sítě diferencí a referencí, které jim dávají textuální strukturu. A pokud jde o textuální strukturu, nechtěl bych jít tak daleko, abych tvrdil, že dekonstrukce je v ní, zároveň však není ani mimo ni – není prostě nikde. Nicméně, abych byl trochu kategorický, řekl bych, že myšlenka, že dekonstrukce by se měla omezit na analýzu diskursivního textu, a já vím, že tato myšlenka je velmi rozšířená, je buď do očí bijící nedorozumění, anebo politická strategie, vytvořená k tomu, aby omezila dekonstrukci jen na otázky jazyka. Dekonstrukce začíná dekonstrukcí logocentrismu, a tak snaha omezit ji na lingvistické jevy je kromobyčejně podezřelá operace.

Brunette: Efekt přítomnosti, který mě vždycky upoutá – a možná je to typické – je přítomnost umělcova těla; například ve van Goghově pastózní malbě. Když vidím van Gogha, ihned nějak cítím jeho tělo, a to způsobem, který u psaní není. V každém tahu štětcem je určitá přítomnost umělce. Nebo ne?

Vím, co máte na mysli a zcela sdílím váš pocit. Víte, pro mě není tělo nepřítomné ani když čtu Platóna nebo Descarta. Když toto říkám, je jasné, že je přítomno jiným způsobem, zatímco když se díváme na van Goghův obraz, tak způsob, jímž je, řekl bych, navštěvován van Goghovým tělem, je nezvratný a mám za to, že tato reference k tomu, co nazýváte tělem, se stává součástí díla a zkušeností díla. Ale pochopitelně bych to nepřenašel; tak, jak jste to právě udělal vy. Řekl bych, že tu je nepopíratelná provokace, již můžeme identifikovat v tom, co namaloval a signoval van Gogh, a že to vše je ještě intenzivnější a nepopíratelnější hodnotou ne-přítomnosti. Tím chci říci, že opravdové tělo van Gogha, jež navštěvuje jeho obraz, je silněji implikováno a zahrnuto v aktu malování do té míry, že nebylo přítomno během aktu, neboť tělo samo je puklé nebo řekněme rozpolcené nepřítomností, nemožností identifikovat se samo se sebou, nemožností být prostě van Goghem. A tak to, co bych nazval tělem – a velmi rád mluvím o těle z tohoto

hlediska – není přítomnost. Tělo je, jak to jen říct, zkušenost v nejnejistějším (*voyageur*) smyslu slova; je to zkušenost uspořádání, puknutí, narušení. Vidím tedy narušeného van Gogha, narušeného v procesu výrazu. Mám na mysli van Gogha ve smyslu jeho signatury – ne signatury jako přidání jména, ale spíš průběžného signování během malování. Můj vztah k van Goghově signatuře nebo moje zkušenost s ní je stále intenzivnější, protože zahrnuje mé vlastní tělo – aspoň předpokládám, že mluvíte-li o těle, mluvíte i o svém vlastním těle –, a stále neúprosnější, nevývratnější a vášnivější. Jsem odevzdán van Goghovu tělu, jako on byl vydán napospas zkušenosti. Ještě spíš proto, že ta těla nejsou přítomna. Přítomnost by znamenala smrt. Kdyby byla přítomnost možná, a to v plném smyslu bytí, které je tam, kde je, které se shromažďuje (*se rassemble*) tam, kde je – kdyby toto bylo možné, nebyl by ani van Gogh, ani van Goghovo dílo, ani zkušenost, již můžeme mít s van Goghovým dílem. Pokud jsou všechny tyto zkušenosti, díla nebo signatury možné, je to proto, že přítomnosti se nepodařilo být tam a shromáždit se tam. Anebo, chcete-li, bytí-tam (*l'être-là*) existuje jen na základě této práce se stopami, která se sama rozrušuje.

Vezmeme-li fakt, že dílo je definováno svou signaturou – a moje zkušenost se signaturou van Gogha je možná pouze tehdy, když já sám kontrasignuji, tedy když je pak do ní zahrnuto mé tělo. To se neodehraje během chvíle; to může trvat, může to začít znovu; je tu hádanka, co zbývá, zvláště když zbývá dílo – ale kde? Co to v tomto případě znamená zbývat? Dílo je v muzeu, čeká tam na mě. Jaký je vztah mezi originálem a ne-originálem? Žádná jiná otázka není důležitější, vážnější, ať už se to jeví jakkoli. To tu však nemohu rozvádět. V každém případě ta otázka je u každého „umění“ jiná. A tato strukturní specifičnost vztahu originál – reprodukce se může, což je hypotéza, kterou tu předkládám, stát principem nové klasifikace umění. Tyto otázky, jak dobře víte, rozrušují kategorii přítomnosti, jak je obvykle chápána. Představujeme si, že van Goghovo tělo je přítomno a že dílo je přítomno, ale to jsou jen provizorní a nejisté pokusy věci stabilizovat: reprezentují úzkost, neschopnost učinit věci koherentními.

Kdybyste se mě ale chtěl zeptat na totéž ve vztahu k filmu, jak byste to formuloval? V případě van Gogha můžeme říci, že tu je dílo, jež je očividně nehybné, visí v muzeu a čeká na mě, že tam je van Goghovo tělo a tak dále. Jenže v případě filmu, je dílo esenciálně kinetické, cinematické, a tudíž pohyblivé. Signatář je zprostředkován určitým počtem osob, strojů a herců (ti také signují dílo) a je pak těžké vědět, s kterým tělem máme co do činění, když se na dílo díváme. O van Goghovi můžeme říci, že to byl jediný se štetcem, ale co je tomu ekvivalentní u filmu, kde je u filmu tělo?

*Brunette: Co by bylo v malířství ekvivalentem těch typů efektu signatury, které zkoumáte třeba u poesie Francise Pongeho v Signsponge?*⁵⁾

To, co na první pohled jakoby odlišuje problematiku signatury v diskursivním nebo literárním díle, je fakt, že to, čemu právě v takových dílech říkáme signatura, je diskursivní akt, pojem v obecném smyslu slova „signatura“, pojem náležící diskursu, ačkoliv jsem ukázal, že pojem už vlastně nepatří jazyku. V lingvistickém systému to funguje jako

5) J. Derrida, *Signéponge/Signsponge*. Columbia UP, New York 1984.

jeden z jeho elementů, ale jako cizí těleso. Nicméně je to něco, co se vyslovuje, co může být foneticky přepsáno a co se tudíž zdá mít přednostní vztahy s elementy diskursu. Na druhé straně ale například v obraze, sochařském nebo hudebním díle nemůže být signatura zároveň uvnitř i mimo ně. Ponge si může hrát se svým jménem uvnitř i vně básně, ale u sochy je signatura vůči dílu něčím cizím, podobně jako u obrazu. V hudbě je to složitější, protože tady si lze hrát se signaturou, lze ji vepsat, jako to udělal třeba Bach. Můžete přepsat ekvivalent jména do díla, jako když Bach napsal své jméno písmeny reprezentujícími noty. A tak lze signovat hudební dílo zevnitř, tak jako Ponge může signovat v rámci básně. V případě malby to není možné. Jsou případy, kdy malíři vepsali své jméno do díla, ale ne v místě, kde obvykle bývá podpis, a tak si pohráli s vnějším. Ale stejně máte dojem, že tělo je cizí, že to je element diskursivnosti nebo textuality v rámci díla. Je to nápadně heterogenní; nemůžeme přenést problematiku literární signatury na pole vizuálního umění.

Podle mého nemůže být efekt signatury redukován na efekt patronymika. Můžeme říci, že signatura je vždy tam, kde konkrétní dílo není limitováno svým významovým obsahem. Vraťme se tedy k literárnímu dílu a signatuře coby aktu zplnomocnění. K signování je zapotřebí víc, než napsat své jméno. Na imigrační formulář napíšete své jméno a pak se podepíšete. Už proto je podpis něco jiného, než pouhé napsání svého jména. Je to akt, performativ, jímž se člověk něčemu svěruje, jímž člověk viditelně stvrzuje, předvádí, že něco udělal, že něco bylo uděláno, že jsem to já, kdo to udělal. Toto předvádění je absolutně heterogenní; je to vnější zbytek z čehosi, co v díle něco znamená. Potvrzuji, kontrastuji: tam je dílo. Je to bytí-tam (*l'être-là*) díla, jež je více či méně souborem analyzovatelných sémantických prvků. Odehrála se událost.

Proto vždy, když se odbude nějaká událost, když vznikne nějaké dílo, jehož výskyt není omezen na to, co může být sémanticky analyzováno, je tu signatura. A toto je jeho význam: dílo je něčím víc, než co samo znamená, je tam, zůstává tam. Z tohoto pohledu má pak dílo jméno. Dostává své jméno. Právě tak, jako signatura autora není omezena jménem autora, ani totožnost díla není nutně identická s titulem, jehož se mu dostává v katalogu. Získá jméno a pojmenování se odehraje jen jednou, a tak každé dílo prostorového nebo vizuálního umění má signaturu, jež nakonec není ničím jiným než jeho vlastní existencí, jeho „bytí-tam“, jeho non-prezentní existencí coby díla-zbytku. To znamená, že dílo může být opakováno, znovu viděno, může se kolem něj chodit: jest tam. Jest tam – a i kdyby to neznamenal nic, i kdyby nebylo vyčerpáno analýzou jeho významů, jeho tematikou a sémantikou, je – navíc ke všemu, co to znamená: tam. A tato nestřídmost pochopitelně provokuje diskurs *ad infinitum*; z toho sestává kritický diskurs. Z tohoto hlediska je dílo vždy nevyčerpatelné.

Takže signatura by se neměla zaměňovat ani se jménem autora, s patronymikem autora, ani s typem díla, protože to není nic jiného než událost díla v něm samém, pakliže určitým způsobem nasvědčuje tomu, že to někdo udělal a právě toto zbylo (zde se vracím k tomu, co jsem řekl o těle autora). Autor je mrtev – nevíme dokonce ani, kdo to je – ale zůstává. Nicméně, a zde se do toho vplétá politicko-institucionální problém, nemůže být kontrastováno, tedy osvědčeno coby signatura, pokud ovšem tu není institucionální prostor, v němž toho lze dosáhnout, legitimizovat atd. Musí tu být společenská „komunita“, jež řekne: toto bylo uděláno, nevíme ani kým, nevíme, co to znamená, ale

stejně to dáme do muzea nebo do nějakého archivu; budeme to pokládat za umělecké dílo. Bez této politické a sociální kontrasignatury to nebude umělecké dílo, nebude ani signatura. Podle mého názoru signatura neexistuje před kontrasignaturou, jež spočívá ve společnosti, konvencích, institucích, procesech legitimizace. Proto není uměleckého díla před kontrasignováním. To platí dokonce i pro nejvýjimečnější umělecká díla, například pro Michelangela. Pokud tam není kontrasignatura, signatura neexistuje. To znamená, že kontrasignatura předchází signatuře. Signatura neexistuje před kontrasignaturou.

Wills: A jsou pak nějaká nesignovaná díla?

Ne.

Wills: Je idea díla typem kontrasignatury?

Určitě. Řekněme, že v obvyklém a obecném smyslu jsou nesignovaná díla ta, která vytvořili anonymní autoři. Společnost někdy zjistí, že autorovo patronymikum je neznámé; neví, jaký sociální subjekt dílo vytvořil. To je fakt. Ale takové dílo existuje jen do té míry, že je signováno, že někdo řekne, že je to dílo. Je tu signatura – nevíme kdo, neznáme jméno osoby, která to vytvořila, ale dílo samo je potvrzením signatury. Ale to je potvrzení signatury na základě oné kontrasignatury, tedy toho, že lidé přijdou a řeknou, hleďme, něco zajímavého, to je klášter, obraz, film.

Brunette: Ano. Historici středověku a renesance tráví spoustu času pouhým pokusem sestavit korpus autorství, a tak ještě než se určí, oč vlastně jde, co je tím Michelangelovým „dílem“, musí to být kontrasignováno institucí dějin umění.

Jenže úkol připsat dílo může začít teprve tehdy, když příjemci nebo adresáti identifikovali dílo jako dílo, jehož hodnoty byly určeny, a tak bylo rozhodnuto, že už může být signováno. Nevíme kým, ale už bylo signováno, protože jsme ho kontrasignovali. Jinak, pokud to neuznáme, pokud řekneme, že to není zajímavé a odvrhneme to – což se může stát a nepochybně se to stalo –, v tom okamžiku je po všem veta, signatura není. Proto vše stojí na kontrasignatuře, na příjemci, na tom, čemu říkáme příjemce. Původ díla spočívá svou podstatou u adresáta, který ještě neexistuje, ale právě tam počíná signatura. Jinými slovy: když někdo signuje dílo, máme dojem, že podpis je jeho iniciativa. Zde to začíná, on věc vytvoří a pak ji podepíše. Signatura je však už vytvořena budoucím perfektem kontrasignatury, které bude signovat. Když signuji poprvé, znamená to, že píše něco, o čem vím, že bude signováno pouze, když to kontrasignují adresáti. Proto je temporalita signatury vždy budoucím perfektem, které přirozeně dílo politizuje, předává je někomu jinému, tj. společnosti, instituci, možnosti signatury. Myslím, že je nutné tady mluvit o „politickém“ a o „instituci“ a ne jen o „někom jiném“, protože pokud by tu byl pouhý jedinec, pokud by tu bylo hypoteticky jen jedno kontrasignování, nebyla by signatura. Tak se dostáváme od privátního k veřejnému. Dílo je jedině veřejné; privátní dílo neexistuje. Předpokládejme, že něco podepisuji, kupříkladu dopis – bude přijat

a kontrastován možným adresátem, ale nestane se dílem, pokud jej třetí osoba, „společnost“ jako celek, nebude ve virtuálním smyslu kontrastovat. Jen ve dvou to nejde. Nevím, jestli v tomhle budete se mnou souhlasit, ale pro mě není žádné privátní umělecké dílo, a to, co jsme právě analyzovali jako signaturu, se musí objevit na veřejnosti, a tudíž v politickém prostoru. Ale možná je pravda, že tato koncepce „veřejného“ (*publicité*) už nenáleží k rigorózní opozici mezi veřejným a privátním.

Wills: To, co píšete o fotografii, malbě a architektuře obvykle tkví ve slově nebo řekněme ve slovech. Například na začátku studie Right of Inspection⁶⁾ se objevuje hlas, který prohlašuje: „zajímají mne jen slova“ a pak dál je jiný hlas, který namítá, že vy – jistěže nevíme, kdo to je „vy“ – „jen rozšiřujete slovník“. Tenhle slovník můžeme snadno určit: jsou tu například hříčky s „(de)part(ed)“, je tu „nyní“ v textu o Bernardu Tschumim,⁷⁾ je tu pojem „subjektivní“ v souvislosti s Artaudem.⁸⁾ Jaké je tedy postavení nonverbálního ve vašem diskursu? Podle toho, co jste řekl, mám dojem, že to má mnoho společného s myšlenkou mutismu, ale zároveň ve svém textu o Laportovi mluvíte o hudebním efektu jako „pozůstatku, jenž nemůže být asimilován žádným diskursem“. ⁹⁾ Jak to jde všechno dohromady?

Budu muset odpovědět ve dvou rovinách. To je pravda, že mě zajímají jen slova. Je to tak; z důvodů, které jsou spojeny částečně s mou osobní historií a archeologií, je má investice do jazyka větší a starší a dává mi víc potěšení než má investice do výtvarných, vizuálních nebo prostorových umění. Vy víte, že miluji slova. Mou největší touhou je vyjádřit slovy sebe sama. Pro mě to zahrnuje i touhu a tělo; v mém případě je vztah těla a slov stejně důležitý jako vztah těla a malby. 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. A jestli miluji slova, je to také kvůli jejich schopnosti uniknout své vlastní formě, ať už mě zajímají jako vizuální věci, písmena reprezentující prostorovou vizualitu světa, nebo jako něco muzikálního, slyšitelného. Tím chci říci, že se – paradoxně – zajímám o slova do té míry, že nejsou diskursivní – tak mohou být použita k explozi diskursu. To se děje v textech, na které narážíte: ne vždy, ale ve většině mých textů je určitý moment, v němž slovo funguje non-diskursivním způsobem. Najednou to láme řád a pravidla, ale nikoliv mou zásluhou. Já jen věnuji pozornost síle, kterou slova a někdy i syntaktické možnosti disponují, aby rušily normální používání diskursu, slovníku a syntaxe.

6) J. Derrida, *Right of Inspection*. „Art & Text“ 32, 1989, s. 19 – 97.

7) J. Derrida, *Point de folie – Maintenant l'architecture*. „Architectural Association Files“ 12, 1986, s. 4 – 19.

8) J. Derrida, *Forcener le subjectile*. In: Paule Thévenin – Jacques Derrida: *Antonin Artaud: Dessins et portraits*. Gallimard, Paris 1986, s. 55 – 105.

9) J. Derrida, *Ce qui reste à force de musique*. In: Týž, *Psyché. Invention de l'autre*. Galilée, Paris 1987, s. 101.

Tohle vše přirozeně funguje prostřednictvím těla jazyka. Je zřejmé, že slovem jako „subjektilní“ mohu jen vytvořit či spíš uvědomit si účinky destabilizace v rámci francouzštiny nebo aspoň porokazuji francouzštině svůj zájem. Na jedné straně mám francouzštinu opravdu rád a velice se o ni zajímám, ale zároveň na druhé straně ji určitým způsobem zneužívám, abych ji přinutil vystoupit ze sebe samé. A tak vyjadřuji sám sebe skrze těla slov; tady je, myslím, opravdu možné – s výše zmíněnou výhradou – hovořit o „těle slova“ jakožto o těle, jež není přítomno v sobě samém. A právě tělo slova mě zajímá v míře jeho ne-příslušnosti diskursu.

Já prostě slova miluji a jako někdo, kdo je zamilován do slov, zacházím s nimi jako s těly, jež obsahují svou vlastní zvrácenost – to je slovo, které nemám právě rád, protože je příliš konvenční – tedy řekněme regulovaný ne-řád slov. Jakmile se toto objeví, je jazyk otevřen nonverbálním uměním. Z tohoto důvodu, zvláště když se věnuji například v *Right of Inspection* malířství a fotografii, riskuji s takovými verbálními dobrodružstvími, jako „subjektilní“ nebo s mnoha dalšími slovy. To slova začnou takhle bláznit a už se nechovají řádně vzhledem k diskursu a vztahují se více k jiným druhům umění. A naopak se tu také odkrývá, jak očividně non-diskursivní umění jako fotografie nebo malířství korespondují s lingvistickou scénou. Ale tato slova se vztahují k podstatě jejich signování – to je evidentní v Artaudově případě, dokonce i v případě fotografky M.-F. Plissartové. Jsou slova, která na nich pracují, ať už o tom vědí, nebo ne; nechávají se rekonstruovat slovy.

Wills: Abychom trochu pohnuli naším tématem, podívejme se na hudbu, jež je převážně nonverbální. Všiml jsem si, že jste až doposud nenapsal nic o hudbě, ale mám dojem, že slovo „přijď“ (viens), o němž se diskutuje v Of an Apocalyptic Tone, má hluboce muzikální rezonanci.¹⁰⁾ Nedokážu o tom uvažovat jiným způsobem, a proto jsem zvědav, jestli je v tom slově muzikální síla (une force de musique).

Určitým způsobem – a zde bude má odpověď trochu naivní – bych o tom mohl říci totéž. Nejnaivnější odpověď by byla ta, že hudba je objektem mé nejsilnější touhy, ale tu si ihned a zcela zakazuji. Nejsem k tomu kompetentní, nemám žádnou skutečně prezentovatelnou hudební kulturu. Proto je má touha zcela paralyzována. Dokonce se víc obávám říkat nesmysly v této oblasti než v kterékoli jiné. Napětí v tom, co čtu a co píšu, v mém, jak jsem právě popsal, zacházení se slovy, má pravděpodobně něco společného s non-diskursivní zvukovostí, ačkoliv nevím, jestli bych to nazval muzikálním. Má to něco společného s tónem, timbrem, něco společného s hlasem – protože navzdory nesmyslu, který v tomto ohledu koluje, mě nic nezajímá víc než hlas, přesněji řečeno non-diskursivní hlas, ale pořád hlas.

Zmínil jste slovo „přijď“ (*viens*) – mně se zdá, že jsem se snažil říci, že na čem záleží, není slovo „přijď“, sémantika, pojem „jít“, „přijít“, ale že myšlenka „jít“, „přijít“ nebo sama událost závisí na vyslovení (*profération*), na performativní výpovědi onoho „jít“, „přijít“, které se nevyčerpává svým významem. Když se obracím na druhého, říkám „přicházející“ jinému. Říkám „přijď“, ale mám na mysli událost, která by neměla být zaměněna za slovo „přijď“, jak se říká v jazyce. Je to cosi, co může být zastoupeno znakem,

10) J. Derrida, *Of an apocalyptic tone recently adopted in philosophy*. „Semeia“ 23, 1982, s. 63 – 97.

nějakým „Ach“, výkřikem, který znamená „přijď“. Není to samo o sobě plná přítomnost; je to jiné, tedy je to přenášeno prostřednictvím tónu a gradací nebo tonálních diferencí. Takže tyto zlomy, tato tonální difference, tu evidentně jsou, a to je to, co mě zajímá.

Vrátil bych se k naivitě mé odpovědi. Když píšu, nejsložitější věc, která působí největší muka, hlavně zpočátku, je najít správný tón. Konečně, má nejvážnější potíž není rozhodnout, co chci. Vždy, když začínám nějaký text, tak úzkost, pocit nezdaru, pochází z faktu, že nejsem schopen uvést do chodu ten hlas. Ptám se sám sebe, ke komu mluvím, jak budu zacházet s tónem, právě s tím tónem, který informuje a stanovuje vztah. Ne obsah, ale tón – a protože tón nikdy není přítomen sám v sobě, je vždy psán odlišně; otázkou je vždy tato diferentnost tónu. Difference je uvnitř každé noty, ale když se píše text, který má něco vydržet, ať je to diskursivní text, filmový text nebo cokoli, je tu otázka tónu, proměn v tónu. A tak si představuji, že když píšu, řeším své problémy s tónem pohledem na ekonomii – nedokážu najít lepší slovo – na ekonomii, jež je obsažena v neustálém pluralizování tónu, v psaní v mnoha tónech, takže si nedovolím omezit se na jediného mluvčího nebo na jediný moment. Myslím, že toto je nakonec přesně to, co mě v textech, které čtu a píšu, nejvíc zajímá. To vše by zasloužilo další analýzu, jenže se to všechno mění, pohybuje od věty ke větě, od tónu k tónu. Takovéhle analýzy se objevují vzácně – moc jsem toho na toto téma nečetl, ale zůstává to jako důležitá otázka. Byla by to analýza pragmatického typu, taková, která by neobsahovala předem, co má co znamenat, co je její tezí, jejím tématem či teorémem, protože to není ani tak zajímavé, ani tak podstatné. Co je důležitější, je tón – a také vědět, komu je to adresováno a jaký efekt se má vytvořit. To se samozřejmě může měnit od věty k větě, od stránky ke stránce.

A když se ptáte na mé texty, řekl bych, že to, co je v konečné analýze činí maximálně analogickými k prostorovým, architektonickým a divadelním dílům, je jejich akustika a jejich hlasy. Napsal jsem mnoho textů s několika hlasy, a v nich je odstup viditelný. Mluví v nich několik lidí, což nutně implikuje rozptýlení hlasů, tónů, které se samy oddělují, což je automaticky zprostorňuje. Ale dokonce, i když to není v textu vyznačeno novým odstavcem, gramatickými, nebo gramaticky podmíněnými změnami osob, jsou tyto efekty evidentní v mnoha mých textech: z ničeho nic se mění osoba, mění se hlas a vše se to zprostorňuje. Reakce lidí, jejich libidózní investice, ať pozitivní, nebo negativní, jejich odmítání či nenávisť, mohou být pravděpodobně nejlépe vysvětleny spíš jako tón a hlas, než jako obsah toho, co právě říkám. Mohou se spokojit s tím, že zaujmu tu či onu pozici, ale co je skutečně rozčílí, je toto zprostornění, skutečnost, že nikdo už neví, s kým má tu čest, kdo označuje, jak to jde všechno dohromady (*se rassemble*); to je ruší, nahání jim strach. A tento efekt rozprostranění – v mých textech stejně jako v textech ostatních – jim nahání dokonce ještě větší strach než sama prostorová umění, protože prostorová umění, která by měla tento efekt vytvářet, přece jen vytvářejí dojem jakéhosi shromáždění (*rassemblement*). Můžeme říci: dílo je tu, je to strašlivá věc, je to nesnesitelné, je to hrozné, ale ve skutečnosti je to v rámu, nebo je to z kamene, nebo je to na filmu, který má začátek a konec – a to je *simulacrum* shromáždění a tudíž možnost ovládnutí, možnost ochrany diváka nebo adresáta. Ale také jsou typy textů, které nezačínají a nekončí, nerozšiřují své hlasy, které říkají různé věci a které pak v důsledku toho brání tomuto shromáždění. Člověk může naslouchat, ale nepodaří se mu

věc objektivizovat. Takže s mou prací se to má tak, že některým se líbí a některým ne. Myslím si však, že je to vždy otázka prostoru, ne-ovládání prostoru, a nejen hlasu nebo čehosi v hlasech.

Wills: Může být idea tónu vztažena k něčemu, co má blíže k vizuálním uměním, k otázce krásy?

Otázka krásy je velmi obtížná. Nevím. Přirozeně můžeme evokovat kánonické diskursy o kráse a hovořit o Kantovi a tak dál, ale to by zde nebylo zajímavé. Já osobně nedokážu chápat krásu jako oddělený jev, jakkoli jsem citlivý na to, zda je to krása v rámci umění, nebo mimo umění. Ani v jednom případě to nedokážu oddělit od zkušenosti těla, jak jsme o ní mluvili dříve, a tudíž od zkušenosti touhy; je to libidizované. Z důvodů, které jsem právě zmínil, jsem patrně citlivější na to, co působí skrze hlas, na krásu tonalit. Je to koneckonců proto, že musím říci – pořád v naivním rejstříku, že jsem jen málokdy ohromen krásou piktorálních nebo architektonických děl; tím chci říci, že mě nevzrušují. Malířství mi málokdy bere dech. To se však někdy děje při hudbě nebo když slyším mluvené slovo nebo čtené texty – nasloucháním hlasu – a to se často stává u filmu, ale jen tak, že to přichází z toho, co v touze dělá hlas (*ce qui dans le désir travaille la voix*). Může se to stát u němého filmu, ale jen proto, že němý film není nikdy němý.

Řekl bych tedy, že zkušenost krásy, pokud něco takového existuje, je neoddělitelná od vztahů k jinému a touhy po jiném, do té míry, že se tak děje skrze hlas, skrze cosi jako tonální diferenci – abych byl konkrétnější: skrze hlas jako něco, co stále více zintenzivňuje touhu, neboť ji separuje od těla. Existuje jev přerušení, pozastavení. Můžete se milovat s hlasem, aniž byste se milovali. Hlas separuje. Proto jde o cokoli, co je v hlasu, co provokuje touhu; je to různá vibrace, která zároveň přerušuje, zabraňuje, znemožňuje přístup, udržuje distanci. Podle mě, toto je krása. O kráse mluvíme tváří v tvář něčemu, po čem zároveň toužíme a co je nedostupné, něčemu, co ke mně promlouvá, co mě volá, ale přitom mi říká, že je to nepřístupné. Potom mohu říci, že je to krásné, existuje to za, má to efekt transcendence, je to nedostupné. Proto to nemohu konzumovat – je to nekonzumovatelné; je to umělecké dílo. To je definice uměleckého díla, že to je nekonzumovatelné. Krása je něco, co probouzí mou touhu tím, že mi to říká: „nebudeš mě konzumovat“. Je to radostné dílo smutku, ačkoli to není ani dílo, ani smutek. Naopak, když to mohu konzumovat, říkám, že to není krásné. Proto bych měl větší potíže říci, že obraz nebo architektonické dílo je krásné. Mohu říci, že je, ale nebudu jím zaujat, nebudu dojat tímž pocitem krásy. Nicméně mohu být dojat v případě určitého diskursu, kde jsou bytosti, jež hovoří, nebo dokonce v případě textů, například básně, kde jsou hlasové efekty, které se samy oslovují tím, že se neposlechnou. Vše, co se dá říci, je, že je to krásné a že za to nejsi odpovědný. Může se to stát jedině s tebou – jako v případě signatury, o níž jsme diskutovali prve – a zároveň s tím nemáš nic do činění. A tak jsi mrtvý; děje se to bez tebe (*se passe de toi*). Je tam hlas, který říká, že se to může dít jedině s tebou (*ne peut se passer qu'avec toi*), odehrává se to bez tebe (*se passe de toi*). Toto je krása, je to smutné, zármutek. V jiném kontextu bychom mohli vést vědecktější debatu o kráse, ale tedy se pokouším říci něco jiného.

Brunette: Ve Fifty-two Aphorisms [Padesát dva aforismy]¹¹⁾ hodně mluvíte o vztahu architektury k myšlení, o analogii mezi diskursem a všemi prostorovými uměními. A co vztah linie, formy a barvy k myšlení? Když říkáte spíš „prostorová umění“ než vizuální umění, mění se tím něco? Je logocentrická převaha Já (oko) ve vidění popřena, když ukládáte tato díla do říše prostorového?

V tom, jak používám slovo „vizuální“, je určitý prvek naděje – nevím, jak bych měl přizpůsobit svůj diskurs vašim očekáváním, ale pokud říkám ochotněji „prostorový“ než „vizuální“, mohu vám nabídnout následující důvod: je to proto, že si nejsem jist, že prostor je zásadně vydán (*livré à*) pohledu. Zajisté, když řeknu prostorová umění, dovoluje mi to úsporně a strategicky propojit tato umění s obecným souborem idejí o prostorovosti, malbě, řeči a tak dál a také prostor není nutně to, co je viděno, jako je tomu například pro sochaře nebo architekta. Prostor není jen viditelné, ba ani neviditelné – tím se vracíme k textu o slepotě,¹²⁾ který jsem zmínil, než jsme začali – neviditelné pro mě není prostý opak vidění. To je těžko vysvětlitelné, ale v onom textu jsem se pokusil ukázat, že malíř nebo kreslíř je slepý, že píše, kreslí nebo maluje jako slepec, že ruka, která maluje a kreslí, je ruka slepcova – to je zkušenost slepoty. A tak jsou vizuální umění také uměním slepého. Z tohoto důvodu mluvím o prostorových uměních. Bez obtíží mi to dovoluje spojit je s pojetím textu, odstupu apod.

Teď k druhé části vaší otázky. Ovšem, slovo „myšlení“ v tomto kontextu pro mě neplatí, až na to, že se mohu ze zvyku spolehnout na kdesi vytvořené rozlišení mezi myšlením a filosofií. Myšlení se nevyčerpává filosofií; filosofie je jen modus myšlení, a nás tu zajímá širší, v jaké může myšlení přesáhnout filosofii. To předpokládá, že jsou praktická umění prostoru, která přesahují filosofii, která odolávají filosofickému logocentrismu a která nejsou jen prostou přirozenou nebo, jak by někteří řekli, animální aktivitou, nejsou prostě jen z řádu základních potřeb. V tomto bodě je třeba říci, že je myšlení – cosi, co produkuje smysl bez náležitosti do řádu smyslu, cosi, co překračuje filosofický diskurs a zkoumá filosofii, cosi, co potencionálně obsahuje zpochybnění filosofie, cosi, co jde za filosofii. To neznamena, že malíř nebo filmař má prostředky ke zpochybnění filosofie, ale to, co vytváří, se stává nositelem čehosi, co není filosofii vydáno. Toto je myšlení. Takže vždycky, když tu je nějaký pokrok, architektonická nebo malířská záležitost, ať už jako zvláštní dílo, nová škola, architektonický styl nebo nový typ umělecké události, je v tom zapojeno myšlení – a to nejen ve smyslu, který jsem právě popsal. Zahrnuje to myšlení ve smyslu paměti historie a tradice díla nebo umění obecně. To ovšem neznamena, že umělci se vyznají v historii nebo že filmaři znají dějiny filmu, ale fakt, že něco začnou, že vytvoří typ díla, jaký nebyl možný dejme tomu před dvaceti lety, předpokládá, že v jejich díle je historie filmu beztak zaznamenána, a tudíž je to interpretováno – to je myšlení. Jé to interpretováno – právě tomuhle říkám myšlení. Proto, když mluvím o myšlení v architektonické práci – stejně by to mohlo platit pro malířství nebo výtvarné umění, rozlišuji mezi myšlením a filosofií. Odvolávám se k čemusi nad filosofickým, k čemusi, co je nejen z řádu zemětřesení či

11) J. Derrida, *Fifty-two Aphorisms for a Foreword*. In: *Deconstruction: Omnibus Volume*, s. 69.

12) J. Derrida, *Memoirs of the Blind*. University of Chicago Press, Chicago 1995.

zvířecího instinktu, stejně jako k sebeinterpretaci (*auto-interprétation*), k interpretaci své vlastní paměti.

To, co nazývám myšlením, je polemické gesto s úctou k současným interpretacím, podle nichž je produkce architektonického nebo filmového díla když ne přírodní, tak aspoň naivní ve smyslu kritických nebo teoretických diskursů, jež jsou vždy svou podstatou filosofické, jako kdyby myšlení nemělo nic společného s prací, jako kdyby nemyslelo, zatímco někde jinde teoretik nebo filosof doopravdy myslí. Jde tedy o to, polemicky naznačit, že myšlení jako činnost pokračuje ve zkušenosti díla, neboli že myšlení je do něj vtěleno – v díle je provokace myslet a tato provokace myslet je neredukovatelná. Samozřejmě, že je to poznamenáno významem, protože to předpokládá mnoho věcí, jako heideggerovskou distinkci mezi filosofií a myšlením. Když říkám, že filosofie je jen modem myšlení, používám Heideggerova slova – je to téměř přímá citace z Heideggera, již jsem si přivlastnil, ale zároveň ji používám způsobem, který je antiheideggerovský. Abych opravdu interpretoval, co říkám o architektonickém myšlení, je třeba nejprve porozumět odkazu na Heideggera a pak porozumět tomu, že celý text o architektuře je antiheideggerovský. To není spor s Heideggerovým pojetím existence, uměleckého díla jako existence. Moje námitka vůči Heideggerovi obvykle začíná s prostorovými uměními. Je to proto, že si myslím, že hierarchizace umění, jak ji provádí ve svém diskursu umění a malířství nebo poesie, opakuje klasické filosofické gesto, a to je právě to, proti čemu mám námitky. Takže to není jen polemika s Heideggerem, co uplatňuji na sféru umění; Heideggera začínám zkoumat vlastně na základě prostorových umění nebo od otázky prostoru, a to zejména ve sféře architektonického a toho, co říká o existenci.

Wills: Mohli bychom se vrátit k vašemu textu o fotografii Right of Inspection (s Marie-Françoise Plissartovou)? Odvolám se na to, co jste mi jednou řekl o problému jeho překladu – že nebyl americkým vydavatelem přijat.

Otázka překladu je složitá. Především ta kniha je na překládání velice obtížná, hlavně s ohledem na problematiku, již jsme probírali nedávno, na hru s francouzskými slovy, ale ještě spíš proto, že fotografie samy pocházejí z jakési skryté hry ve francouzštině, jež je nepřeložitelná, takže to je jako kdyby toto fotografické dílo mohlo být vytvořeno jedinečně ve francouzském jazyce – jako kdyby fotografie byly právě tak nepřeložitelné jako můj text. Vzpomínám, co se stalo v případě japonského překladu textu. Vzhledem k rozdílu mezi levo-pravou linearitou západního psaní a pravo-levým, vertikálním postupem psaní japonského, a vzhledem k tomu, že podobná linearita pohledu se objevuje jak v rámci fotografie, tak od jedné fotografie k druhé, nebylo možné v japonském textu reprodukovat fotografie ve „správném“ pořadí. Vydavatel vlastně převrátil původní pořádek fotografií, ale to japonské čtenáře jen zmátlo, protože nebylo možné pohledem spojit jednu fotografii s druhou. To, čemu jsem říkal nepřeložitelnost textu, se tak stalo v japonštině skutečností.

Tak především, velmi obtížně se to překládá z důvodů, jež jsou dány v textu samém. Nicméně, když to vyšlo anglicky jenom v Austrálii, představuji si, že to mělo i jiné důvody – nevím jaké, mám jen hypotézu vytvořenou po rozmluvách s různými lidmi.

Zdá se, že navzdory všemu, byla u amerických nakladatelů problémem „obscénnost“ fotografií. Tím chci říci, že mí američtí nakladatelé, renomovaná universitní nakladatelství, to buď nechťeli publikovat, nebo nechťeli spojovat mé jméno s fotografiemi lesbického milování a podobně, a tak řekli, že je to nezajímá. Například jeden z nich mě informoval prostřednictvím redaktora, který se kasal, že ví něco o fotografii, že fotografie nejsou zajímavé. Nevím, jakou má jeho hodnocení cenu, jestli bylo upřímné, nebo ne. Nejsem schopen to posoudit, nevím, co si o tom mám myslet. Možná měl pravdu, ale ta práce obsahovala víc než jen fotografie. V tomto případě to byla neochota, kterou nedokážu vysvětlit. Mohu se jen dohadovat, že odpor k tomuto typu obrázků u akademických vydavatelů je větší, než jsem si myslel. Byl jsem velmi naivní, protože ve svém zmateném hodnocení toho, co se děje ve Spojených státech, jsem si nemyslel, že by tu mohl panovat tento druh prudérnosti. Z tohoto hlediska pro mě zůstává tahle země velmi nevyzpytatelná. S téměř nespoutaným druhem svobody těsně koexistuje nejsměšnější zákazové moralizování; příbuznost těchto dvou věcí je těžko pochopitelná.

Brunette: Chtěl bych se teď zeptat na něco v souvislosti s takzvanou negativitou dekonstrukce. V závěru Fifty-two Aphorisms voláte po tom, aby se věci neničily, po hledání něčeho pozitivního: „Bezedno (le sans-fond) ,dekonstruktivní“ a afirmativní architektury může způsobit závrať, ale není to prázdno (le vide), není to mezerovitý a chaotický pozůstatek, hiát dekonstrukce.“ Poukazujete ve své práci na toto stvrzující místo, ale nikdy jej nepojmenováváte. Může být pojmenováno?

Není to místo; není to místo, které skutečně existuje. Je to „příjď“ (*viens*); to je to, čemu říkám afirmace, což není pozitivní. Neexistuje to, není to přítomné. Vždycky odlišuji afirmaci od pozice pozitivního. Takže afirmace je velmi riskantní, nejistá, nepravděpodobná; zcela se to vymyká prostoru jistoty.

Než se k tomu vrátíme, mohu k citaci, kterou jste použil, říci, že na tomto místě v textu o architektuře trvám ze dvou důvodů: jednak proto, že lidé mohou vlastně říci, že dekonstruktivní architektura je absurdní, protože architektura konstruuje. Proto je nutné vysvětlit, co ten pojem v textu znamená, vysvětlit, že „dekonstruktivní architektura“ se vztahuje přesně k tomu, co se děje v pojmech shromáždění (*gathering*), bytí pospolu (*être ensemble*), seskupení, nyní (*maintenant*), udržování. Dekonstrukce nesestává jen z tříštění, disartikulace nebo ničení, ale ze stvrzování určitého „bytí spolu“, určitého nyní (*maintenant*); konstrukce je možná jen potud, pokud samy základy byly dekonstruovány. Stvrzení, rozhodnutí, vynalézavost, to, co se stává *constructem* – to vše není možné, pokud filosofie architektury, dějiny architektury, samy základy nebudou zpochybněny. Pokud jsou základy stvrzeny, není žádná konstrukce, ba ani vynalézavost. Vynalézavost předpokládá nerozhodnutelnost; předstírá, že v daném okamžiku není nic. Zakládáme na bázi ne-základu. Proto je dekonstrukce podmínkou konstrukce, opravdové vynalézavosti, skutečného stvrzení, jež drží něco pohromadě, jež konstruuje. Z tohoto hlediska může jen dekonstrukce, jen určité oslovení nebo volání (*appel de*) dekonstrukce skutečně objevit architekturu.

Pasáž, kterou citujete, měla odpovědět těm, kteří se děsí ideje dekonstruktivní architektury, těm, kteří to mají za směšné, ale pak měla odpovědět také diskursům v rámci

architektonické sféry, jež jsou poněkud negativistické, jako je například diskurs Eisenmanův. Nedávno byl publikován dopis, který jsem mu napsal.¹³⁾ V teoretickém probírání své práce obvykle prezentuje diskurs negativity, což je velmi snadné – mluví o architektuře absence, architektuře ničeho (*de rien*), jenže já jsem skeptický vůči diskursům o absenci a negativitě. To se týká také některých dalších architektů, jako např. Libeskinda. Chápu, čím jsou motivovány jejich poznámky, ale nejsou dost opatrní. Když mluví o své vlastní práci, až příliš snadno začínají hovořit o prázdnotě, negativitě, nepřítomnosti – také s teologickými, někdy judeo-teologickými podtexty. Samozřejmě, že žádná architektura nemůže být nazvána judaická, ale oni se uchylují k jakémusi judaickému diskursu, negativní teologii subjektu architektury. Tak tedy takhle by měla být má narážka chápána.

Co je tedy toto oslovení? Nevím. Kdybych věděl, nikdy by k ničemu nedošlo. Faktem je, že máme-li se s tím, co tak příhodně nazýváme dekonstrukcí, odlepit od země (*se mettre en mouvement*), je oslovení nezbytné. Říká „přijď“ – ale kam přijď, to nevím. Nevím, odkud a od koho to oslovení pochází. To neznamená, že jsem nevzdělanec; je to heterogenní vůči vědění. Aby mohlo toto oslovení existovat, musí být prolomen řád poznání. Jakmile můžeme identifikovat, objektivizovat, rozpoznat místo, od toho okamžiku nadále už není oslovení. Aby oslovení mohlo být a aby mohla existovat krása, o níž jsme prve mluvili, musejí být překročeny řady determinace a vědění. To, že dochází k oslovení, se vztahuje k ne-vědění. Proto nemám odpověď. Nedokážu vám říci „toto je to“. Já skutečně nevím, ale toto „nevím“ nevyplývá jen z nevzdělanosti nebo skepticismu, nihilismu či tmářství. Toto nevědění je nezbytnou podmínkou k tomu, aby k něčemu mohlo dojít, k převzetí odpovědnosti, k učinění rozhodnutí, k události, aby se mohla stát.

Nutně jsme neschopni odpovědět na tuto otázku a každá událost – ať sestává z události v něčím životě nebo události jakožto uměleckého díla – každá událost se odehrává tam, kde není žádné místo, kde nevíme, že bylo místo, koná se tam, kde není místo. Zajišťuje místo činu a přitom stanovuje, že toto místo nebude předem známo, nebude programovatelné. Teprve poté si můžeme představovat nebo určovat programy, můžeme uskutečnit analýzu. Pokud se umělecká forma objevuje právě v tom a tom okamžiku, je to proto, že to umožnily historické, ideologické a technické podmínky – a teprve pak můžeme určit místo čekání, jaké bylo, „očekávání“, strukturu čekání, strukturu recepce (*structure d'accueil*). Kdybychom to mohli udělat vyčerpávajícím způsobem, znamenalo by to, že se nic nestalo. Věřím, že je vždy nutné podnikat analýzu historických, politických, ekonomických a ideologických podmínek, analýzu co nejdůležitější, včetně dějin určité umělecké formy. Ale pokud je analýza všech těchto podmínek důkladná – až k bodu, v němž je dílo jen zaplněním prázdného místa, pak tu není žádné dílo. Pokud tu však nějaké dílo přece je, je to proto, že i když se seznámíme se všemi podmínkami, jež se mohou stát objektem analýzy, něco se přece jen děje, něco, čemu říkáme signatura, dílo, chcete-li. Když se seznámíme se všemi podmínkami nezbytnými k vytvoření dejme tomu Hledání ztraceného času a mohli bychom analyzovat tyto podmínky v obecném i konkrétním případě, a kdyby tato analýza už ve skutečnosti dílo nepotřebovala, je tomu tak proto, že se nic nestalo. Pokud je tu dílo, znamená to, že analýza všech podmínek jen sloužila k tomu, aby, řekněme, udělala místo (*laisser la place*) v absolutně

13) J. Derrida, *A Letter to Peter Eisenman*. „Assemblage“ 12, 1990, s. 7 – 13 (srpen).

nepředurčeném místě a pro něco, co je najednou neužitečné, nadbytečné a konečně neredukovatelné na ony podmínky.

Brunette: Zeptal bych se vás na budoucnost toho, čemu by se mohlo říkat alternativní dekonstruktivní kritická praxe. Zdá se, že když lidé píší konvenčnějším dekonstruktivním způsobem, říkají, že to už bylo uděláno. Ale když je to autobiografičtější a víc sebeuplatňující anebo to víc spočívá na náhodě a slovní hříčce, stávají se nepřátelskými. Je to příliš narcistní, říkají, anebo že to je v pořádku, když to dělá Derrida nebo Barthes, protože to je Derrida a Barthes – ale když to udělají jiní, je to neukázněné. Domníváte se – s vaším mimořádným institucionálním důrazem na diskurs, že má tento druh praxe nějakou budoucnost?

Pokud by to měl být „tento druh praxe“, pak to nemá žádnou šanci. Šance je, že to bude transformováno, že to bude znetvořeno. Je přece zřejmé, že kdyby to byla identifikovatelná a regulovaná praxe, pokaždé by se zjistilo totéž, nemělo by to šanci. Bylo by to mrtvě narozené, mrtvé od samého počátku. Pokud to má šanci, pak tím způsobem, že se to hýbe, transformuje, že to není ihned postihnutelné, že to je postihnutelné, aniž by to bylo postihnutelné. Musíme být s to postihnout to, ale také je důležité, že v procesu tohoto poznávání se děje něco jiného ve formě kontrabandu (*en contre-bande*). Lidé musejí být schopni to rozeznat a současně si uvědomit, že se tu potýkají s něčím, co neznají. Buď to platí, nebo ne; na to není žádné obecné pravidlo. Abychom to trochu zformalizovali, postavil bych ten paradox takto: šance, že X – řekněme tomu dekonstrukce, ale může to být cokoli – se bude rozrůstat a bude trvat, jsou nepřímě úměrné faktu, že X je rozpoznáváno jako X, a tedy přímo úměrné možnosti vytváření takových efektů, jež nemohou být kontinuálně reprodukovány v dekonstrukci. Proto to musí být transformováno, aby došlo k nějakému pohybu.

Brunette: Můžete nějak komentovat pokus Gregoryho Ulmera v jeho poslední knize Teletheory: Grammatology in the Age of Video¹⁴⁾ [Teleteorie: Gramatologie ve věku videa], vyvinout alternativní kritickou praxi, kterou on nazývá „mystory“?

Pokud jde o Grega Ulmera, jeho práce se mi zdá být velice zajímavá, velice důležitá; otevírá jiný prostor, který pak můžeme hodnotit různě. Můžeme jej hodnotit s ohledem na dekonstrukci – já osobně toho nejsem schopen – anebo s ohledem na to, co dělám já, a lidé s tím mohou nebo nemusejí souhlasit. Ale je třeba diskuse o těchto objektech (televize, telepedagogika atd.) a tyto otázky vytvoří nový diskurs, jemuž mnoho lidí, včetně mě, nebude rozumět. Koneckonců nejsem si jist, jestli tak docela rozumím Gregovi Ulmerovi, anebo si nejsem jist, jestli jsem s jeho věcmi dost pracoval, abych věděl, co má na mysli. Vidím to z dálky, vidím to v obryse, ale už je to za mnou. To znamená, že objekt zvaný dekonstrukce se někam pohnul a že pod jeho jménem se děje něco, co nemá žádný vztah ke slovu. A tak je přesunut a deformován. To je podmínka pro budoucno. Pokud má být nějaké budoucno, pak jedině pod podmínkou, že to nebude „to“, že to bude jinde. Je jasné, že vytváření nových technických možností – například v komunikaci, jaké bych si nedokázal patrně ani představit, zcela nahradí věci. Politická situace se radikálně mění

14) Gregory Ulmer, *Teletheory: Grammatology in the Age of Video*. Routledge, New York 1989.

a totéž se děje v počítačích, biologii, a to vše nezbytně vytvoří diskursy, které nejsou zcela převeditelné do kódu či jazyka dekonstrukce před dvaceti nebo deseti lety anebo doby současné. Toto je budoucnost – podle definice. Pokud je nějaká budoucnost, nemůžeme o ní nic říci.

Pokud jde o to, co mohu předvídat podle toho, co mám po ruce, během příštích let bude patrně v amerických akademických kruzích dál zuřit válka o dekonstrukci. Podle mne nejsou válečné rezervy zdaleka vyčerpány. Nevím, jak dlouho to ještě bude trvat, ale politická polemika bude pokračovat, aby debatu podpořila. Jde stále o víc, a není to jen záležitost minula, takového Heideggera nebo de Mana. Nějakou dobu bude trochu horko, a to z politických důvodů, ale to se nevztahuje jen k těžko interpretovatelným věcem, jako je de Manův případ, ale k celému rámci, v němž pomlouvači dekonstrukce působí. Nastane velká nejistota, která vystupňuje napětí, zvláště kvůli tomu, co se teď děje v geopolitické sféře, a to zejména kvůli tomu, čemu říkáme demokratizační proces ve východních zemích – kvůli tomu všemu budou interpretační mechanismy velice nepoddajné. A jako vždy, polarizace zvýší napětí, protože kolem dekonstrukce napětí rozhodně je: na jedné straně ti, kteří říkají, že je to reakční, na druhé ti, kteří tvrdí, že je revoluční, konzervativní, nebo nekonzervativní.

Wills: Myslíte, že ve Francii to funguje stejně?

Ne, ve Francii je to složitější. Podobnosti se najdou vždycky, ale ve Francii jsou různá prostředí. Ve Spojených státech je dekonstrukce omezena na akademické prostředí, ačkoliv to prostředí není homogenní. Jak už to bývá, začínají se tyhle věci vylévat z akademických břehů. Kdosi mi vyprávěl, že v armádě nebo snad u námořnictva se konal nedávno nějaký seminář, který zahrnoval také dekonstrukci. Onehdy zas mi říkal Hillis Miller, že mu do Společnosti moderních jazyků volal Phyllis Franklin, který měl od senátora dotaz ve věci dekonstrukce. Takže je jasné, že chtějí vědět, co se děje. Nicméně obecně platí, že americká intelektuální kultura je omezena na akademickou sféru. Ve Francii je to jinak. Universitní prostředí není totožné s prostředím kulturním nebo literárním.

Brunette: Mám na mysli universitní prostředí, protože když sem přijedou francouzští universitní profesori a řekneme jim, že nás zajímá vaše práce, mají tendenci říct: ano, dekonstrukce byla cosi důležitého, co se událo před patnácti dvaceti lety, a nesnaží se pochopit, proč nás to stále zajímá.

To je pravda i omyl zároveň. Je fakt, že se dekonstrukce objevila v určité formě a v určité době ve Francii a že její přenos byl zpožděn. Ve Francii probíhal mezi lety 1966/67 a 1972/73 proces asimilace a pak samozřejmě také zažívání a vyprázdňování – a z tohoto úhlu pohledu se to zdá jako ukončené. Přitom je to totéž jako odmítnutí něčeho, co podle mě do Francie zatím ještě nedorazilo, nebo jako odpor k tomu. Mohu říci, že v mnoha ohledech to do Francie ještě nepřišlo. Takže je to pravda i omyl a vyžaduje to detailní analýzu. Také je třeba vzít v úvahu osobní pozici francouzských intelektuálů, kteří sem přijedou, mají své zájmy, mají určité zázemí, chtějí vidět věci určitým způsobem.

Obecně se dá říci, že to, že se tu lidé zajímají o dekonstrukci, je z pochopitelných důvodů znervózňuje. Velice se mne to týká, protože jsem přesně uprostřed toho a často se to takhle dostane až ke mně.

Brunette: Mám otázku, která je s tím spojená, ale je trochu složitější, možná proto, že je zásadnější, ale je to pro mě, pro můj intelektuální život velice důležitá otázka. Jde o to, že zjišťuji, že nejsem schopen poslouchat jakoukoli a jakkoli odbornou přednášku, protože jsem „zkažen“ dekonstrukcí.

Já také.

*Brunette: Jak se zdá, veškeré myšlení, přinejmenším v současnosti, závisí na rozlišování, sestavování hierarchií. Jakmile někdo rozdělí téma své přednášky řekněme do dvou nebo tří částí, ihned vidím, jak číslo jedna může být pokládáno za část čísla tři nebo že čísla dvě a jedna se částečně překrývají. Jestliže dekonstrukce opravdu tak zásadně ohrožuje tvorbu poznání, zajímalo by mě, zda jste nebyl trošku naivní, když jste v závěru *Limited Inc.*¹⁵⁾, v rozhovoru s Geraldem Graffem řekl, že nejvíc vás znepokojuje, že lidé čtou vaše práce záměrně špatně a pak se zdají být silně nezodpovědní, když o nich hovoří. Ale vzhledem k tomu, že vaše myšlenky, jak je vidět, tolik ohrožují tvorbu poznání, není jejich reakce jaksi pochopitelná? A pokud to je pravda, že dekonstrukce blokuje tvorbu poznání, kam se dostaneme příště? Je to asi velice naivní otázka, ale cítím, že ji musím položit: Co bude dál?*

Druhá část otázky zní, jaké jsou podle vás vyhlídky – v institucionálním smyslu – pro budoucnost dekonstrukce v Americe? Bude dál existovat, a pokud ano, začne nabývat různých forem kromě toho, co bychom pojmenovali jako nerozhodnost podle „yaleské školy“, hledání aporií v textech? Myslím například na Glas, performativní text, jež se pokouší „jít za“ logocentrismus.¹⁶⁾ Myslíte, že to má v americkém akademickém světě nějakou budoucnost?

To je mnoho otázek. Vrátil bych se k tomu, o čem jsme debatovali, než jsme začali toto interview: shodou okolností jsem byl právě včera a především na semináři o holocaustu a mluvil jsem dvě a půl hodiny o Benjaminově textu a zabýval jsem se rozdíly 1, 2, 3 atd. Strávil jsem ten čas tím, že jsem demonstroval, jak tento text Benjaminovy Kritiky násilí,¹⁷⁾ který vytváří četné rozdíly jako např. mezi „zakládajícím násilím“ a „udržovacím násilím“, sám soustavně dekonstruuje své koncepční protiklady. Takže jsem ten čas strávil vykreslením Benjaminových rozdílů a pak jejich zpochybněním. Pro mě je čtení snesitelné pouze tehdy, když se děje takto. Nevěřím, že je dekonstrukce zásadně nebo pouze to, co, jak jste řekl, ničí tvorbu poznání. Ne. Anebo spíš: je a není. Na jednu stranu ve skutečnosti může rušit nebo blokovat určitý typ práce, na druhou stranu však nepřímou vytváří poznání – nepřímou provokuje práci. Ti, kdož se pokládají za dekonstruktivisty, a ti, kdož jsou vůči tomu v opozici, všichni pracují svým způsobem,

15) J. Derrida, *Limited Inc.* Northwestern UP, Evanston, Ill. 1988.

16) J. Derrida, *Glas*. Galilée, Paris 1974. (Pozn. překl.)

17) Walter Benjamin, *Critique of Violence*. In: Týž, *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Harcourt Brace Jovanovich, New York 1978, s. 277 – 300.

a to, myslím, akceleruje tvorbu poznání. Například nový historismus, který se prezentuje jako tvorba poznání, se objevuje na tomtéž poli, které vytýčila dekonstrukce. Ale budeme-li citliví k faktu, že dekonstrukce může paralyzovat poklidné, pozitivní hromadění poznání, uvidíme, že je to také produktivní.

Pak se ptáte, co bude dál. Skutečně nevím. Nejsem tu proto, abych pěl chvály na dekonstrukci, ale přece jen věřím, že skutečnost, že dekonstrukce není jen to, co nazýváte efektem „yaleské školy“, už byla potvrzena. Když to říkám, nemluvím o své vlastní práci. To, co se děje v architektuře a tak dál, ukazuje, že dekonstrukce není omezena na tento kontext. Kdybych předpokládal, že v určitém okamžiku, který ale nikdy nenastal, se to všechno spojilo v takzvané Yaleské skupině, bylo by po všem. A taky bylo, právě na Yale. Takže tam to přetrvávat nebude. Ale je nezbytné rozlišovat mezi osudem slova „dekonstrukce“ nebo dekonstruktivní teorie či tzv. škola – která nikdy neexistovala – a ostatními věcmi, které, ač beze jména a bez vztahu k teorii, jsou schopny se rozvíjet jako dekonstrukce. Podle mě se dekonstrukce neomezuje na diskurs tématu dekonstrukce; podle mě se dá dekonstrukce najít v díle (*il y a la déconstruction à l'œuvre*). Pracuje se s ní u Platóna, u amerických a sovětských vojenských štábů (*les états-majors*), pracuje se s ní v ekonomické krizi. Proto dekonstrukce nepotřebuje dekonstrukci, nepotřebuje teorii ani slovo. Pokud bychom to omezili, kdybychom to limitovali diskursivním a institucionálním efektem, který se rozvinul po celém světě, ale hlavně ve Spojených státech a v akademické sféře, a zeptali se: „Co bude dál?“, pak nevím. Navykli jsme na změny módy, škol, teorií a hegemonií. Nebudeme používat *slovo* donekonečna. Jednoho dne si zpětně pomyslíme, že v šedesátých, sedmdesátých a osmdesátých letech bylo takové cosi (*un truc*), zvané dekonstrukce, které reprezentoval... Nedělám si o tom žádné iluze – ani o dlouhověkosti nás samých. Víme, že žijeme asi tak šedesát až sedmdesát let a pak umřeme. V tomto smyslu „dekonstrukce“ jako slovo nebo jako téma zahyne. Co se stane, než zmizí, nebo co se stane potom, to nevím. Opravdu nevím. Zdá se mi, že už teď má poměrně dlouhý život – právě proto, že to nikdy nebyla teorie, která by se dala obsáhnout ve filosofické nebo literární nebo podobné disciplíně. Má to jiný temporální rytmus, a proto trvá déle, než se to dostane do architektury a dalších oblastí. A deformuje se to; je to takřka monstrózní jev – pokaždé jiný, tudíž neidentifikovatelný. Ovšemže, pokud to někteří lidé chtějí identifikovat určitým typem literární teorie, jaká se rozvinula na Yale, což je reduktivní gesto, pak je snazší najít tomu meze. Ale spíš je to jako virus; je to forma viru, jehož stopy ztratíme. Je nevyhnutelné, že v určitém okamžiku se stopa identifikovatelná v rámci pojmu „dekonstrukce“ ztratí, to je jasné. Slovo se samo opotřebuje. Za slovem „dekonstrukce“ nebo jinými slovy s ním spojenými bude tento proces trochu jiný; může trvat déle. Pořád budou malé organismy se svými nezávislými životy, jejichž trajektorie bychom mohli sledovat, ale to platí pro cokoli, co se děje v kultuře. Jak sledujeme stopu filosofie v dějinách? Nevím.

Laguna Beach, California

28. dubna 1990

Přeložil Michal Bregant

ILUMINACE

Peter Brunette – David Wills: Prostorová umění

Přeloženo z anglického originálu:

Peter Brunette – David Wills, *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture.*
Cambridge University Press, Cambridge, Mass. 1994, s. 9 – 32.