

Obzor

Zuskovy sítě analogií a deleuzovských odkazůVlastimil Zuska, *Kruté světlo, krásný stín. Estetika a film.*

Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2010, 268 s.

Přední český estetik Vlastimil Zuska vydal soubor dvaadvaceti kratších prací, které napsal za posledních více než dvacet let. Profesor Zuska je na poli české humanitní vědy bezesporu významná osobnost a zasvěcený popularizátor filmové teorie. Učil ji na filmové vědě v Praze, stál u založení časopisu *Illuminace*, přeložil řadu klíčových zahraničních statí, editoval několik důležitých filmologických a estetických antologií, napsal vlivný úvod do estetiky a svým způsobem pro české čtenáře „objevil“ několik důležitých teoretiků (např. svého oblíbence Gillesa Deleuze) a teoretických konceptů (např. teorii možných světů).

Svou autorskou antologii poeticky nazval *Kruté světlo, krásný stín* a rozdělil ji do tří částí: (a) estetika, (b) estetika filmu a (c) umělecké dílo filmové. Čtenář by možná očekával, že bude konfrontován s obvyklým problémem podobně seskládaných prací: texty v ní obsažené vznikly pro různé účely, různá periodika a hlavně v různých letech. Prakticky jsou ale mnohé z nich napsány velmi podobným způsobem a liší se především rozsahem. Zarazila mě zejména skutečnost, že kdybych vzadu v knize nenašel bibliografické údaje o vydání jednotlivých textů, nedokázal bych je ani přibližně seřadit podle let vzniku.

Navzdory skutečnosti, že příspěvky pokrývají rozsáhlou část Zuskovy vědecké kariéry, totiž nevidím při jejich chronologickém seřazení výraznější vývoj: opakují se citovaná jména, texty i způsoby (ne)argumentace – a člověk si může být téměř jistý, že výklad nakonec stejně v drtivé většině případů dospěje k Gillesu Deleuzovi, případně k Deleuzovi s Félixem Guattarim. Tito dva francouzští myslitelé v Zuskově teoretickém snažení nejenže nikdy nepodléhají kritice, ale naopak představují jakousi variantu *deus ex machina*, arbitry schopné rozřešit vlastně jakýkoli problém, kteří se hodí víceméně za všech okolností. Naznačuje to již rejstřík, kde si pro sebe Deleuze „uzmul“ rekordní čtyři plné řádky odkazů.

Zprvė považuji za důležité předeslat, že jsem nikdy institucionálně nestudoval filosofii ani estetiku. Má kritika se tedy nebude primárně soustředit na filosofické či úžeji estetické aspekty Zuskových textů, ale zaměří se na (a) pole filmové teorie, (b) pole teorie fikce, (c) obecnější argumentační strategie. Zadruhé jsou má východiska založena v těch oblastech teoretického bádání o filmu a fikci, jež stojí do značné míry v opozici k poststrukturalistické a postmoderní tradici, ze které vychází a na niž vědomě navazuje Zuska.¹⁾ Cítím jako povinnost autorův přístup do jisté míry re-

1) Poststrukturalistický způsob uvažování, psaní a argumentace se stal předmětem zuřivých debat zejména v devadesátých letech po tzv. Sokalově aféře, kdy americký fyzik Alan D. Sokal vydal v létě 1996 v prestižním filozofickém časopise *Social Text* článek, který brzy poté odhalil v časopise *Dissent* jako podvod s logicky vadnou výstavbou, nesmyslnou argumentací a často zcela blábolivými pasážemi. S jeho – byť značně zjednodušujícími a v širším kontextu primárně politicky zaměřenými – závěry se do jisté míry identifikují: rétorika a spekulativnost namísto vědeckého myšlení a dokazování, převaha citací autorit

spektovat a přistoupit na něj, nicméně na některé negativní znaky Zuskova způsobu výkladu se přesto pokusím upozornit. Je tu ovšem „zatřetí“, které vidím jako největší Zuskův problém. Jak jsem naznačil, sám vycházím z tradice myšlení zaměřeného na systematický logický výklad, jasnou a přehlednou argumentaci a na aplikovatelnost předpokladů na konkrétní příklady: např. David Bordwell, Noël Carroll, Lubomír Doležel, Umberto Eco. Výběr jmenovaných myslitelů není náhodný, protože každý z nich se (a) zároveň nevybíravým způsobem „opřel“ do poststrukturalismu, dekonstrukce, psychoanalýzy či obecněji postmoderních teorií,²⁾ čili (b) stojí de facto v protilehlém postavení k tomuto diskursu, což ale (c) Zuskovi nebrání se k těmto teoretikům (i jiným podobně smýšlejícím jako Rick Altman, Marie-Laure Ryanová) obracet, zjednodušovat je a vytrhávat z kontextu.³⁾

Pokud jsem zmíněné badatele označil za svým způsobem systematicky uvažující, případně jejich práce za zaměřené na aplikovatelnost na konkrétní estetický materiál, Zuska naopak reprezentuje teoretika neaplikačních (lépe řečeno neaplikovatelných) abstrakcí. Jeho texty nezakládají systémy – což vzhledem k tradici, z níž vycházejí, ve většině případů ani nechťejí. Místo nich konstruují sítě⁴⁾ (často velmi volných) teoretických asociací a analogií, přičemž můj průměr Zuskových textů k sítím odkazuje k tvrzení samotného autora v úvodu k jeho starší knize *Mimésis – fikce – distance*, kde píše:

Metodickým záměrem [...] je jistá zatíženost textu odkazy, citacemi atd., s cílem vytvořit síť zpětných a dopředných odkazů, poznámek a poukazů v poznámkách k hlavnímu textu namísto „lineárního“ výkladu. Celkový význam se pak jaksi virtuálně klene nad touto sítí a čtenář je mírně nucen k jeho spolutvorbě.⁵⁾

Jak už jsem napsal, Zuskovi podobnou volbu přirozeně nelze vyčítat jako nelegitimní, i když mě podobný způsob psaní nutí být čtenářsky podezřívavým, protože se v něm vždycky snáz pod efektní hrou s pojmy a jmény skryje prostá banalita (a takový dojem jsem měl často). Jenže takový princip snadno deformuje případné teoretické systémy, ze kterých Zuska ve svém výkladu čerpá. Činí je totiž zdánlivě reduktivními ve srovnání s „velkouústými“ výroky a doširoka rozkro-

nad logickou výstavbou argumentace, nadprodukce vágních metafor povrchně převzatých z jiných oborů, spousta nejasných užití odborných pojmů (Alan D. SOKAL, *Transgressing the Boundaries. Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity*, *Social Text*, 1996, č. 46/47; Alan D. SOKAL, *Transgressing the Boundaries. An Afterword*, *Dissent*, 1996, č. 43, s. 93–99). Srov. též Vlastimil ZUSKA, Metodologický rozhovor o teorii fikčních světů s Vlastimilem Zuskou. *Aluze*, 2005, č. 2, s. 39–46, kde Zuska objasňuje mnohá svá východiska.

- 2) Srov. David BORDWELL, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press 1991; David BORDWELL – Noël CARROLL (eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: University of Wisconsin Press 1996; Noël CARROLL, *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press 1988; Lubomír DOLEŽEL, *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia 2008; Umberto ECO, *Meze interpretace*. Praha: Karolinum 2004.
- 3) Což vlastně odpovídá některým Sokalovým závěrům, byť on hovořil spíše o metaforických výpůjčkách z přírodních věd (což Zuska dělá taky), zatímco v tomto případě působí Zuskův způsob sebevědomého užívání textů ve vztahu k jím zastupovanému diskursu „nepřátelských“ teoretiků skoro jako výsměch.
- 4) V tomto směru je třeba upozornit, že Zuska v citaci Deleuze s Guattarim rozumí sítím jako systémům bez centra (s. 158), tudíž upřesním, že mluvím o systémech jako o uspořádaných souborech usouvzažných prvků, které se vzájemně ovlivňují ve smysluplném celku.
- 5) Vlastimil ZUSKA, *Mimésis – fikce – distance. K estetice XX. století*. Praha: Triton 2002, s. 9.

čeným záběrem Deleuze, Deleuze a Guattariho, Derridy, Heideggera, Husserla, Lévinase či Lyotarda.

Příkladem je v tomto ohledu příspěvek „Žánr jako vektorová kategorizace filmového díla“. Zuska se v něm vyrovnává s žánrovou koncepcí Ricka Altmana, jak byla předložena v článku „Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru“, ⁶⁾ kterou je podle něj třeba rozšířit o pragmatický aspekt – a jeho návrh *chce být aplikovatelný*. Explicitně vyjádřeným cílem jeho studie je totiž „nabídnout náčrt modelu, jehož potenciální explanační síla by přesahovala sémanticko-syntaktický přístup k žánru“ (s. 164). Zpětně působí poněkud ironicky, že Zuskův článek vznikl v roce 1999, tedy ve stejné době, kdy Rick Altman vydal knihu *Film/Genre*, ⁷⁾ v níž svůj starší model revidoval a navrhl právě koncepci sémanticko-syntakticko-pragmatického nahlížení na filmový žánr. ⁸⁾ Je pravda, že se v některých ohledech prchavě podobají – ale s očekávatelným zásadním rozdílem, který oba návrhy paradoxně nemůže činit více odlišnými: Altmanův dynamický model je historicky aplikovatelný (a v knize dokonce mnohokrát aplikovaný) koncept čtení dějin proměňujících se filmových žánrů v závislosti na jejich užívání (producenty, distributory, provozovateli kin, kritikou, diváky). Zuskův návrh je naopak čistě abstraktní a autor během jeho výstavby předvedl obvyklou intelektuální ekvilibristiku síťového propojování. Pro představu postačí vyjmenovat jen jména – pojmy vynechám –, a to v závislosti na pořadí jejich (i opakovaného) výskytu v textu na čtrnácti stranách (z nichž na necelých třech figurují jen Deleuze s Guattarim): Altman, Blanchot, Genette, Carroll, Foucault, Leitch, Aristoteles, Culler, Ryanová, Hirsh, Knight, Lyotard, Deleuze-Guattari, Hofstadter, Guignol, Genette, Davidson, Aristoteles, Kant, Genette, McArthur, Ryall, Todorov, Leitch, Deleuze-Guattari, Lyotard, Carroll, McArthur, Prince, Deleuze-Guattari, Lakoff-Johnson, Lakoff, Carroll, Lakoff, Bregant, Todorov, Churchland, Ricoeur, Lakoff, Leutrat, Churchland. A po této přehlídce mozků považuji za nezbytné v plné podobě odcitovat i Zuskovo závěrečné shrnutí „modelu“:

Žánr pak můžeme chápat jako multidimenzionální prostor, protkaný sítí vektorových sekvencí, jejichž průsečíky, uzly či trsy (clusters) spoluvytvářejí síť, rozechvívající se, aktivizovanou s postupnou vektorovou kategorizací při recepci filmového díla. Moucha konkrétního díla je tak lapena v pavučině milieu plánu imanence, do níž se stále více zamotává; vektorové sekvence díla (jako konstituujícího se estetického objektu) rezonují s prototypickými sekvencemi žánrové rekurentní sítě a možnostmi vektorových doplnění (horizontem očekávání), včetně zpětných modifikací v rámci recepce i response (neboť při recepci je dílo „vetkáváno“ do žánrové sítě, kterou ipso facto modifikuje), umožněných rekurentní povahou sítě. Koncepty vektorové organizace, sekvencí a sítě, na pozadí zkušenostních gestaltů, plánů imanence, rizomatické strukturace, umožňují zahrnout do žánrového modelu všechny tři sémiotické roviny, temporální dimenzi jak jednotlivých děl, tak i historického vývoje filmových žánrů a filmu jako média, umožňují

6) A který ostatně sám Zuska přeložil: Rick ALTMAN, Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace* 1, 1989, č. 1, s. 17–29.

7) Rick ALTMAN, *Film/Genre*. London: British Film Institute 1999.

8) A to Altman značnou část východisek rozvinul už ve studii „Obaly na vícero použití“ (česky *Illuminace* 14, 2002, č. 4, s. 5–40), kterou v originále publikoval již roku 1998.

skloubit tvorbu, recepci i kritiku jako (sebe)reflexi recepčních aktů a jejich „objektových“ pólů (s. 164).

O „proklamované“ explanační síle tohoto konceptu v jeho konkrétním analytickém užití příliš přesvědčen nejsem, a tento názor mě nedonutily změnit ani dílčí Zuskovy demonstrace na westernu, ani následující studie o sci-fi hororu (napsaná navíc pět let po vydání Altmanovy knihy, na niž ale neodkazuje, zatímco na Zuskův vlastní „model“ ano). Jako podobně argumentačně a výkladově neúnosné síťové experimenty na mě působila řada textů napříč celou knihou, a tedy i napříč časem jejich vzniku. Pokud nejasnou argumentaci spojím se svým tvrzením o vytrhávání „systémových koncepcí“ z kontextu, nabízí názornou ukázkou článek „Síla‘ žánru jako funkce vzdálenosti možného světa“. Ten zdánlivě působí jako přehledná ukáзка uplatnitelnosti teorie fikčních světů na žánrovou teorii. Ovšem při bližším pohledu narazíme na tautologie, logicky nesourodou argumentaci a na nekázeň při převádění původních konceptů. Jelikož zde není prostor na důkladný rozbor celého textu, zaměřím se na několik příkladů.

(a) Koncepte teorie možných světů literatury od Marie-Laure Ryanové⁹⁾ se v Zuskově explikaci dočká tautologie hned na druhé straně článku: „Zcela nepřístupný ‚možný svět‘ tedy není světem možným, je z reality nepřístupný“ (s. 50). Ale je pravda, že v Zuskově knize *Mimésis – fikce – distance* se tatáž věta dočkala ještě „kruhovější“ verze bez uvozovek u možného světa.¹⁰⁾ Ryanová sama zaprvé dokázala tutéž myšlenku vyjádřit nepoměrně jasněji, byť cituji jiný text (částečně o tomtéž) než Zuska, zadruhé mám dojem, že Zuska částečně směšuje „možnost“ a „přístupnost“:

Nějaký svět je přístupný ze světa skutečného, pokud respektuje logicky záporné nerozpornosti: v možném světě nemůže být nějaká výpověď zároveň pravdivá a nepravdivá. Tuto definici považují někteří filozofové (např. Walton) za největší překážku použití koncepte možných světů v teorii literatury. Mnoho fikčních děl opravdu projektuje nemožné možné světy: absurdistické texty, poezie nonsensu, nebo ve výtvarném umění kresby Escherovy. Ale i když v sémantické doméně těchto textů nenacházíme žádný „svět“ v logickém smyslu, pojem možnosti by měl dostat důvěru k tomu, aby množinou všech textů vedl sémantický řez a definoval tak absurditu jako žánr.¹¹⁾

(b) Na straně 51 pak Zuska tvrdí, že „[v] literární teorii a estetice nejsou aktuální svět a fiktivní světy ontologicky rovnocenné a relace přístupnosti je chápána doslovně a sestupně.“ S tím by jistě zásadně nesouhlasil jeden ze zakladatelů literární teorie fikčních světů Lubomír Doležel, který už desítky let razí svou bojovně anti-mimetickou teorii fikce: „Sémantika možných světů legitimizuje *nezávislost fikčních světů oproti světu reálnému*“ (zvýraznil RDK).¹²⁾ Nicméně ani sám Zuska svůj (ve své obecnosti nepravdivý) postulát neudrží, protože na další straně zmiňuje

9) Srov. Marie-Laure RYAN, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press 1991, přičemž v monografii je jako druhá kapitola obsažen i Zuskou citovaný článek (s. 31–47).

10) V. ZUSKA, *Mimésis – fikce – distance. K estetice XX. století*, s. 99.

11) Marie-Laure RYANOVÁ, Možné světy v soudobé teorii literatury, *Česká literatura*, 1997, č. 6, s. 579–580. Článek je z roku 1992.

12) Lubomír DOLEŽEL, Mimesis a možné světy, *Česká literatura*, 1997, č. 6, s. 610. Článek je z roku 1988. Doležel je ale u Zusky vůbec překvapivě ignorovaný a objevuje se i v článcích o fikčních světech jen ve

druhý tábor literární teorie, který odmítá „naivně realistickou koncepci reality“ (Umberto Eco) [Eco přitom nic podobně radikálního netvrdí, viz dále, pozn. RDK]. Přístupnost se zde sice stále týká vztahu aktuálního, reálného světa a světa možného, fiktivního, ale sám aktuální svět je konstruktem, je rovněž možným světem, variantně „verzí světa“ (Nelson Goodman). Umberto Eco dovozuje, že přístupnost může platit pouze mezi dvěma soubory (výroků, diskursů, textů) *téhož řádu* [zvýraznil RDK] (s. 52).

Asi nikdo nebude polemizovat s tím, že Umberto Eco je estetik a literární teoretik. A pokud tento podle Zusky vidí aktuální svět coby svého druhu možný svět, který je stejného *řádu* – tedy i svým způsobem s ním *ontologicky rovnocenný* – jako možný svět fikčního díla, a teprve za těchto okolností mohou být vzájemně přístupné (tedy nikoliv *sestupně*), pak nemůže platit Zuskovo původní tvrzení, že „[v] literární teorii a estetice nejsou aktuální svět a fiktivní světy ontologicky rovnocenné a relace přístupnosti je chápána doslovně a sestupně“ (s. 51).

Pravda, zatím jsou z výroku falzifikovány jen části o rovnocennosti a sestupnosti, a tak zbývá vyvrátit onu přístupnost chápanou *doslovně*. Sáhnu přímo k Zuskově zdroji, Ecově knize *Lector in fabula* (resp. Zuska čerpá z její anglické verze *The Role of the Reader*): „[V]ýrazy jako ‚přístupnost‘ nebo ‚koncipovatelnost‘ budeme nadále považovat za pouhé *metaforické narážky* [zvýraznil RDK] na strukturní problémy vzájemné transformovatelnosti světů.“¹³⁾ Tudíž o doslovně chápané přístupnosti nemůže být řeč.

(c) Se Zuskovým užitím Umberta Eca je to ovšem ještě poněkud komplikovanější. Ecův krok chápání aktuálního světa jako možného (kulturně založeného) je totiž primárně metodologický: postupuje tak právě proto, aby umožnil přístupnost mezi ním a světy fikčními (resp. v jeho tehdejší terminologii narativními světy možnými):

Znamená to pouze, že mluvit o alternativních stavech věcí (nebo kulturních světech) předpokládá metodologickou kuráž zredukovat svět, k němuž odkazujeme, do jejich rozměru. Aspoň pokud se zabýváme teorií možných světů (narativních i nenarativních). Pokud žijeme, žijme v našem světě a nenechme se strhnout metafyzickými pochybnostmi. Zde však nejde o „žítí“: já žiji (říkám: já, který píši, mám bezprostřední pocit, že jsem naživu v jediném světě, který znám), ale v okamžiku, kdy se zabývám teorií možných světů, činím rozhodnutí (na základě světa, s nímž mám přímou zkušenost) tento svět zredukovat na sémiotický konstrukt, abych jej porovnal se světy narativními.¹⁴⁾

Tento Ecův krok – už proto, že jde o krok a ne „světonázor“ – rozhodně není identický s pozicí, kterou mu v absurdně vyhocené charakteristice přisuzuje Zuska: totiž že Eco odmítá „naivně realistickou koncepci reality“. Pokud Eco s něčím polemizuje, je to schopnost *člověka* vyčerpávající-

zkratkovitých odkazech. A přitom je v našich končinách jeho návrh teorie fikčních světů známý přinejmenším od roku 1993, kdy tu vydal svou přepracovanou monografii ze sedmdesátých let: Lubomír DOLEŽEL, *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Československý spisovatel 1993.

13) Umberto ECO, *Lector in fabula. Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia 2010, s. 164.

14) Umberto ECO, *Lector in fabula*, s. 162–163.

cím způsobem obsáhnout aktuální svět jako Globální Sémantické Univerzum, tedy coby svět maximální a kompletní, ale to je trochu jiný problém.¹⁵⁾ Podstatné je, že Zuskovo zjednodušení Ecovy koncepce (i pozice) je vzhledem ke komplexně vedené argumentaci knihy *Lector in fabula* neúnosné. Podobně je tomu v případě Marie-Laure Ryanové, jejíž návrh teorie fikčních světů (a to i v otázce přístupnosti) je mnohem členitější, než vyznívá ze Zuskova článku. Upozorňuji, že jsem se z šestnáctistránkového textu věnoval jen třem stranám – podobným způsobem by se v něm dala zpochybnit řada dalších tvrzení a teoretických spojníc.

Za nejproblematictější z celé antologie však považuji článek „Film jako/a zrcadlo (Průzkum možností jedné analogie)“, který je ze všech v publikaci obsažených nejstarší (1989) a vlastně překvapuje, že byl vůbec zařazen. Už první věta je zarážející: „Srovnání filmu se zrcadlem není nové ani neobvyklé, vždyť látka, s níž pracují – světlo – je společná“ (s. 131). Ano, látku jistě společnou mají – a spousta dalších jevů a věcí s nimi. Nevidomí lidé si relativně stejně málo vychutnají pohled na němý film, do zrcadla, na obraz, z vrcholku Eiffelovky nebo na zbarvení předních křidel babočky admirála. S tímto způsobem uvažování bychom mohli najít analogii všude a mezi čímkoli (což se koneckonců Zuskovi dost často daří).

Článek „Film jako/a zrcadlo“ mimo mnoho jiného překvapivě vůbec nebere v potaz, že:

- (a) film může vytvářet prostor pomocí střihů, ostrých změn perspektivy, užívat splitscreenů atp. – což zrcadlo nemůže (tedy u splitscreenů přinejmenším za předpokladu, že není rozbité);
- (b) když už se v souvislosti s Paulem Crickem zmiňuje jezerní hladina (s. 132), tak tato rozhodně nemá rám – přinejmenším ne takový jako film;
- (c) nevysvětluje, proč by mělo zrcadlo být rigidním designátorem (s. 142), tedy výrazem, který podle Saula Kripkeho ve všech možných světech referuje k témuž předmětu;
- (d) domněnka, podle níž „percepce světa filmu je vývojově podmíněna a finálně ovlivněna naší perceptivní zkušeností se zrcadlem a že tato zkušenost je trvalou součástí našeho vnímání filmu“ (s. 139), je prostě jen intuitivní předpoklad, nic průkazného.

Z teorií vnímání se navíc volně přechází do psychoanalytických metafor a z nich do teorie fikce (a to jsem pár zastávek vynechal): Walton přitom svého fiktivního dvojníka nemyslel tak, že „[f]ilm svým bočním pohledem přeměňuje našeho zrcadlového [psychoanalyticky založeného, pozn. RDK] dvojníka ve fiktivního, aniž by tuto zrcadlovou bázi ztrácel z dohledu“ (s. 144). Koneckonců, Waltonův fiktivní dvojník tu Zuskovi posloužil jako klíčový nástroj, ale o devět let později i on sám (ať už vědomě, či ne) v interpretaci VERTIGA uznal, jak moc na vodě koncept fiktivního dvojníka stojí: „Známý analytický estetik Kendall Walton zprvu tuto situaci popisoval tak, že jako diváci vysíláme do příběhu své fiktivní ego, které prožívá místo nás. Zjevný redukcionismus tohoto výkladu ho přiměl k jeho opuštění“ (s. 227). Českého estetika Vlastimila Zusku také.

Poslední rozsáhlejší kritická poznámka pak bude směřovat k tomu, jak konkrétně Zuska vytváří dojem všudypřítomné analogičnosti a propojitelnosti všeho se vším. Možná se řídí principem Deleuze s Guattarim, kteří vidí filozofii jako plán, v němž jednotlivé filosofické

koncepty jsou události, ale plán je horizontem událostí, zásobník čistě konceptuálních událostí [...]. Koncepty dláždí, osidlují či zabydlují plán kousek po kousek, zatímco plán sám je nedělitelné milieu, v němž jsou koncepty rozloženy, aniž

15) Umberto Eco, *Lector in fabula*, s. 160, srov. též Umberto Eco, *Teorie sémiotiky*. Brno: JAMU 2004.

by narušovaly jeho kontinuitu či integritu [...] Jedinými regiony plánu jsou koncepty samy, ale plán je vším, co je drží pohromadě (citováno dle s. 156).

Tomuto vidění by odpovídala svévole, s jakou do plánu Zuska vidění (nejen) filmové teorie či teorie fikce zapadá cokoli, co se zrovna hodí, i když některé koncepty nejsou slučitelné – navzdory tomu, že si uvědomuji návaznost na tradice (nejen na Deleuze s Guattarim), ze kterých Zuska vychází. V závěru textu „Narativní událost“ se tak třeba pro Zusku překvapivě jeví být vzájemně analogickými (a) postuláty strukturalistické (myšleno i raně barthovské), (b) postuláty otevřeně pragmaticky založené ve Whiteheadově filozofii (s. 103). Všechno souvisí se vším, jména a pojmy se kumulují. Často jsou termíny či některá slovní spojení zapojeny do toku mimořádně dlouhých a členitých vět pravděpodobně jen proto, aby mohlo v závorce zaznít příslušné jméno. Konkrétní příklad podobného kupení, které ve výsledku čtenáři nic neřekne, představuje následující výňatek z „Lola běží přes křižovatku chronoznaků“:

Paleta relevantních textů a konceptů by tak mohla sahat od Heideggerova bytí ke smrti, Derridova útoku na metafyziku prezence, Gödelova modelu cyklického vesmíru, McTaggartovo popření času na základě dvou nekompatibilních časových řad, Nietzscheovy myšlenky věčného návratu, Freudově tenzi [sic!] mezi principem slasti a principem reality (Eros – Thanatos) přes Borgese a jeho „Nové popření času“, „Zahradu, v které se cestičky rozvětvují“ či „Trojí verzi Jidáše“, až po stoickou logiku netělesných událostí, faustovský motiv opakování životaběhu, Everettův model větvičích se alternativních světů v superuniverzu, syžetovou výstavbu Sternova *Tristrama Shandyho*, Priorovo pojetí události události, resp. změny změny, pojetí verzí světa Nelsona Goodmana, Deleuzovu novou taxonomii filmových znaků, jeho a jeho a Guattariho pojetí stávání se či nomádského myšlení, sémantiku možných světů, resp. literárně-teoretickou teorii fikčních světů. Všechny naznačné přístupy pochopitelně, stejně jako Lola, probrat nestihneme, takže „jen“ o čase a řece narativity, lidském poznání, identitě a smyslu (s. 231).

Ale vypsat je Vlastimil Zuska prostě musel, chce se říct... Podobně pak – v jednom z mnoha obdobných případů v celé knize – není příliš zřejmé (ale možná jen mně) užití Deleuze ve větě „prožitek významu či lépe smyslu (včetně Deleuzova ‚smyslu‘)“ (s. 21). Vadilo mi rovněž nahlížení sémiotiky Ch. S. Peirce skrze Derridu (s. 82), zvláště když Eco v *Mezích interpretace*¹⁶⁾ poměrně přesvědčivě dokázal, že dekonstruktivisté Peircovu koncepci dezinterpretovali. Spíše zábavným překlepem je pak v analýze *SEDMI SAMURAJŮ* poznámka, že většina „dějových filmů sleduje erotickou [sic!] narativní linii, řetězec, nexus otázek a odpovědí“ (s. 195), přičemž je samozřejmě míněn Carrollův koncept *erotické* narativity. Na textu o *SEDMI SAMURAJÍCH* více otravuje neodůvodněné a reduktivní řazení „západních filmů“ pod jeden typ narace, a naopak japonských filmů pod druhý. Takto předkládaná stejnorodost je absurdní a nelze ji v plné míře najít ani na jedné straně. A na závěr zbývá zdánlivě nejméně podstatná výtku. Je dána tradici, z níž Zuska vychází, což ji ale nijak neuменьšuje. Během samotného čtení staví Zuska před recipienta často obtížně překonatelnou překážku: v textech se na sebe vrší neúměrná spousta cizích slov v mnohořádkových vě-

16) Umberto Eco, *Meze interpretace*. Praha: Karolinum 2004.

tách s minimem sloves v aktivu. A jako už několikrát zkusím nabídnout důkaz místo tvrzení, tentokrát v podobě poslední věty (!) z eseje „Kolosalní vznešeno“:

Ve světle regresivního pohybu imaginace, který ruší časovou řadu jednoty intuicí o subjektu, syntetizující jednotu apercpcí, a dostává se tak do předsubjektivní zóny, s ohledem na stávání se ne-lidským, na extratemporalitu Ideje rozumu nekonečna, většího nežli největší, kolosalního, na koncept stávání se, který je „kolmý“ na sukcesivní dvojici před-potom, můžeme shrnout, že prožitek vznešena je simultánním či na mezi zachování subjektivity absolutním afektem (s. 110).

S výjimkou inspirativního a přehledného textu o proměnách nahlížení na problém (estetické) distance nelze říci, že bych se bez přečtení Zuskovy knihy mohl cítit nějak citelně vědomostně ochuzen. Ovšem navzdory všem výtkám, které jsem výše předložil, bych některé do knihy zahrnuté texty i přes nevstřícnou rétoriku, členité věty, leckdy „enigmatickou“ argumentaci a excesivní slovník k přečtení doporučil. A to i přes to, že jde především o svého druhu kompiláty, respektive v době svého vzniku průkopnické „objevitelské“ texty. Všechny se nacházejí v první části knihy, nejsou příliš dlouhé a zejména nezasvěceným (ale současně teoreticky zdatným) čtenářům mohou přinést určitý vhled do problematiky. Ovšem i při jejich čtení doporučuji být k některým příliš obecným tvrzením ostražitý: „Estetická distance – dialog sebereflexe“, „Fantastično, váhání a víra“, „Možnost reálných emocí v možných (fikčních) světech“.

Cílem mého textu bylo poukázat na několik aspektů, v nichž podle mě Zuskovy „síťové texty“ selhávají: (a) deformují či zjednodušují některé využívané teoretické systémy,¹⁷⁾ (b) nejsou logicky soudržné, (c) případné nabízené koncepty nejsou ve výsledku aplikovatelné ani ve chvíli, kdy aplikovatelné být chtějí (teorie žánru), (d) staví vedle sebe do analogických vztahů svým založením nespojitá tvrzení, (e) za intelektuálním předváděním se leckdy skrývá spíše potřeba odkázat se na co nejvíc zdrojů než cíl sdělit něco výkladově relevantního. Nebylo mým záměrem nějak útočit na Vlastimila Zusku jako vlivného pedagoga, editora antologických publikací, popularizátora a překladatele, a záměrně jsem příliš nezohledňoval jeho předchozí publikační počiny. Chtěl jsem především popsat problémy, které vidím v předkládaném souboru textů – a to zejména ve vztahu k filmové a obecněji fikčně teoretickým otázkám.

Radomír D. Kokeš

17) V mnohých textech – je třeba mít na vědomí, že jde o samostatné celky – jde o redukci na pouhé pojmy bez kontextu, kdy za použitým pojmem bez dalšího vysvětlení v závorce figuruje jméno příslušného teoretika. Třeba Doležel je redukován na „fikční svět“ (s. 51), Walton ve většině případů jen na „hru na jakoby/předstírání“ (s. 186), Eco na „kritického a naivního čtenáře/diváka“ (s. 180) či „malý svět“ (s. 21), Ryanová na „vztah přístupnosti aktuálního a možného světa“ (s. 90), Ingarden na „doplňování míst nedourčenosti“ (s. 224) atp.