

Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra filmových  
studií

Obecná teorie a dějiny umění a kultury, Filmová studia

Bakalářská práce

Benjamin Slavík

Hra změn, diferencí, nenávazností a trhlin. Vidění filmového znaku  
Seijuna Suzukiho prostřednictvím filosofie Jacquese Derridy

Plays of shifts, diffractions, discontinuities and ruptures. Seijun Suzuki's film sign  
seen from philosophical perspective of Jacques Derrida

Praha 2018

Vedoucí práce: doc. PhDr. Kateřina Svatoňová, Ph.D.

## **Poděkování**

Rád bych poděkoval své školitelce doc. PhDr. Kateřině Svatoňové, Ph.D. nejen za komentáře k mé bakalářské práci, ale rovněž za nadstandardní inspiraci, podporu a trpělivost, které se mi z její strany dostávalo po celou dobu mého bakalářského studia. Obrovské poděkování rovněž patří prof. Dr. Phil. Josefu Vojvodíkovi, M. A. za konzultace, podporu a povzbuzování během práce na mém bakalářském textu. Za dílčí rady a inspiraci rovněž děkuji prof. Miroslavu Petříčkovi, Dr. a prof. PhDr. Vlastimilu Zuskovi, CSc. Rovněž cítím potřebu vyjádřit vděk celému kolektivu Katedry filmových studií, neb prostor daného ústavu pro mě představoval prostor svobodné a inspirativní energie, jež mne obohatila nejen pro další studia, ale také život samotný. Pokud bych však měl dva vlivné pedagogy, kromě své vedoucí, vyzvednout, speciálně bych poděkoval doc. PhDr. Stanislavě Přádné za cenné debaty nad filmy, a také PhDr. Davidu Čěnkovi za strhující přednášky o dějinách filmu. Velký vliv na mou práci měl rovněž intenzivní seminář o filosofii médií vedený Mgr. Kateřinou Krtilovou, Ph.D., který mi otevřel cestu k vidění a myšlení média.

Rovněž děkuji Mgr. Heleně Lukešové za korekturu textu, cenné rady a diskuzi o filosofii. Největší a prvořadý dík pak patří mým rodičům za celoživotní podporu.

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

V Praze dne 14. srpna 2018

podpis

## **Abstrakt**

Tématem bakalářské práce je vztah myšlení francouzského post-strukturalistického filosofa Jacquese Derridy a filmové teorie, resp. filmového média. Teze předkládané studie zní: Filmový znak, podobně jako jiné znaky, nevykazuje koherentní strukturu; místo ní je naplněn změnami, zlomy, puklinami či trhlinami. První část textu se zaměřuje na analýzu některých Derridových pojmů: suplementu, diferance, hymen a iterabilní struktury znaku. Navazující druhá část Derridovu teorii vztahuje k diskurzu mediální filosofie, konkrétně k myšlení německého filosofa Dietera Mersche. Třetí část pojednává o povaze filmového suplementu, tedy o vztahu mezi filmem realitou, či reprezentování reality filmem. Vyústěním této části je klíčová kapitola nahrazující film-analogon filmem-vpisem. Závěrečná část je věnována dekonstrukci japonského snímku Tokyo nagaremono (1966), jenž byl zvolen jako praktický příklad v předchozím textu rozvinuté teorie - struktury změn, zlomů, puklin či trhlin.

## **Klíčová slova**

Dekonstrukce, mediální filosofie, Jacques Derrida, Dieter Mersch, post-strukturalismus, Seijun Suzuki

## **Abstract**

This bachelor thesis deals with the relationship of the thoughts of the French post-structuralist philosopher Jacques Derrida and the film theory, or film media, respectively. Assumption of the thesis is following: The film sign, like other signs, does not show a coherent structure; instead of that is being filled with changes, breaks, gaps or cracks. The first part of the thesis focuses on the analysis of some Derrida terms: Supplement, Differ<sup>ance</sup>, Hymen, and the iterable structure of a sign. The follow-up section relates Derrida's theory to the discourse of media philosophy, specifically to the thoughts of the German philosopher Dieter Mersch. The third part deals with the nature of the film supplement, thus, the relationship between the reality of the film and the representation of reality by the film. This lead up to a key chapter, which substitutes the film-analogue for the film-inscription. The final part deals with a deconstruction of the Japanese film Tokyo nagaremono (1966), which was chosen as an effective example of previously discussed theory – a structure of changes, breaks, gaps or cracks.

## **Keywords**

Deconstruction, media philosophy, Jacques Derrida, Dieter Mersch, post-structuralism, Seijun Suzuki

# Obsah

Úvod: pohled mezi médium .....	8
1. Jacques Derrida: Vstup do teorie změn, zlomů a odkladů .....	11
1. 1 Poznámka k odloženému začátku .....	11
1. 2 Suplement: nepřítomná přítomnost. První naznačení her stop .....	12
1. 3 Hra diferance: mezi viditelným a neviditelným .....	17
1. 4 Iterabilita znaku: k podmínce (ne)dokonalých opakování .....	24
1. 5 Hymen: konzumace rozdílu. Poskvrnění nevinnosti .....	29
2. Mediální intermezzo: Dieter Mersch mezi pohyby diferance a hymen .....	35
3. Filmový suplement .....	43
3. 1 Exkurz do myšlení druhých .....	43
3. 1. 1 Metodologická otázka: Jak a kde získat filmový suplement? .....	43
3. 1. 2 André Bazin: Nedůvěra v člověka, důvěra v techniku a pokrok .....	44
3. 1. 3 Christian Metz: Dojem reálného utvářený v člověku .....	46
3. 1. 4 Jean-Francois Lyotard: K svrchovaným dotekům skutečnosti .....	49
3. 1. 5 Friedrich Kittler: Film jako imaginárno reálného .....	54
3. 2 Derridův suplement: mimésis, fotografie, obraz a film .....	55
3. 2. 1 Jacques Derrida a film: vztah zanícené distance .....	55
3. 2. 2 Dekonstrukce mimésis: od kopie jedné pravdy k řetězci suplementů .....	56
3. 2. 3 Derridova fotografie: mezi překládáním, vynalézáním a produkováním .....	62
3. 2. 4 Derridův reprodukováný pohyblivý obraz: být-sledován-přízrakem .....	64
4. Filmické psaní (cinécriture) .....	68
4. 1 Kine-grafie: Reprezentace nahrazená produkcí, otisk písmem .....	68
5. Čtení a psaní. Dekonstrukce filmu Tokyo Nagaremono (1966) .....	76
5. 1 Dekonstruktivní analýza: poznámka k metodologickému problému .....	76
5. 2 Multidimenzionální hieroglyf jako nástroj diseminace filmového žánru .....	78
5. 3 Pohyby hrdiny: Utopická snaha o ne/možnost setření stopy .....	81
5. 4 Tajemství suplementu: Jiné jako neoddělitelné od stejného .....	84
5. 5 Psaní, které nedojde vlastní destinace, nýbrž se rozpadne do mezer ve hrách hieroglyfu ..	87

Závěr: Reflexe diseminativní nutnosti vyvlastnění autorských pohybů z textu.....	89
Seznam použité literatury .....	90

## Úvod: pohled mezi médium

Ve struktuře tématu předkládané studie lze vydělit dvě východiska. Prvním je výřez myšlenkového diskurzu<sup>1</sup> francouzského post-strukturalistického filosofa Jacquese Derridy.<sup>2</sup> Druhým je následující teoretická myšlenka: Žádný text – v daném případě filmový – nepředstavuje vnitřně identickou, koherentní a pro sebe sama soběstačnou formu-strukturu. Text je vždy naopak předivem mnoha rovin či vrstev psaní, resp. toků znaků, které v pohybu svého „snoubení,“ vzájemného překládání či předkládání vytváří nejen strukturu, jež nikdy nemůže být ukončená, ale zároveň strukturu, jež je ve své neúplnosti bytostně diskontinuální či procházející identitárními rozštěpy. V tomto ohledu rovněž platí, že ne všechny ze zmíněných rovin textu jsou v textu explicitně „fyzicky“ přítomné, některé se v něm ozývají spíše jakožto stopy, jež ovšem daný text spoluvytvářejí, stopy, z nichž se daný text napájí či roste, stopy, jež patří k jeho ne-identitě, jejíž jsou příznakem. Nejedná se přitom pouze o diskontinuitu, kterou například v knize *Archeologie vědění* artikuloval Michel Foucault, tedy o diskontinuitu vzájemných vztahů různých textů, jež utváří tok dějin (ačkoliv rovněž ona je samozřejmě přítomná); v důsledku jde spíše o diskontinuitu inherentní nitru samotného znaku (tj. jednoho samostatnému textu, jenž je vymezen svými vlastními hranicemi), tedy diskontinuitu, která není předmětem vztahu různých textů, nýbrž spíše vnitřní integrity zkoumaného textu.<sup>3</sup> Tedy myšlenku, že každý text je utvořen ze vztahů či vláken diskontinuální povahy, tj. svého druhu vnitřním dialogem, o kterém se ve svých statích zmiňovali Roland Barthes, Michail Bachtin, nebo Julia Kristevová.

---

<sup>1</sup> Vzhledem k faktu, že korpus Derridova myšlení je nebývale široký, je vhodné už zde načrtnout výřez textů, k nimž tato studie referuje. Jedná se především o úvahy zaměřené na kritiku západní metafyzické tradice (Texty zařazené například ve výboru *Marges de la philosophie*, některé z nich pak obsažené v českém sborníku *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967–1972.*), písmo (kniha *Gramatologie*), textualitu (kniha *Dissemination*), výtvarné umění (kniha *La Verité en peinture*), média (*Échographies de la télévision: Entretiens filmés; Die Fotografie als Kopie, Archiv und Signatur: Im Gespräch mit Hubertus von Amelunxen und Michael Wetzel*), nebo komunikaci (*La carte postale: De Socrate á Freud et au-delá*), ale rovněž některé dílčí, zde neuváděné eseje či studie.

<sup>2</sup> Zde je třeba zdůraznit: Řeč je skutečně o diskurzu myšlení Jacquese Derridy, nikoliv o dekonstruktivismu. Slučovat oba rámce v kontextu nadcházejícího textu není vhodné, nejen proto, že dekonstruktivistické strategie jsou širší než Derridovo myšlení, ale také proto, že ne všechny texty Derridy musí naplňovat rámec dekonstrukce. Stále ovšem platí, že většina textů, na niž bude odkazováno, je dekonstruktivní.

<sup>3</sup> Přední Derridova interpretátorka a překladatelka do angličtiny, Barbara Johnson, v souvislosti s dekonstruktivní diskontinuitou mluví nejen o diferencích tzv. mezi různými prvky, ale rovněž uvnitř samotných prvků. *Barbara Johnson, The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric od Reading.* Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press 1980.



Vztah obou zmiňovaných tematických východisek je zřejmý: K analýze a demonstraci zvažované myšlenky může poskytnout přístup myšlenkový diskurz Jacquese Derridy. Nejedná se tudíž o pouhou manifestaci oné teze, ale především o její předvedení na pozadí úvah zmíněného francouzského myslitele. Cílem tedy není pouze ukázat způsob, jakým se pojmy Jacquese Derridy zrcadlí ve filmu, ale rovněž prezentovat princip, jakým se film zrcadlí v jeho pojmech. Pro naplnění dané práce bude tedy nutné udržovat živou dynamiku oboustranného vztahu.

Zabývat se myšlením Jacquese Derridy ve vztahu k filmové teorii je přinejmenším atraktivní, pokud ne přímo žádoucí, minimálně ze dvou důvodů. Přestože vědní obory estetiky, literární teorie, teorie fotografie, nebo architektury jeho diskurz ve vztahu ke svým disciplínám již mnohokrát prozkoumávaly, rámec filmových studií se jeho úvahám doposud spíše vyhýbal.<sup>4</sup> V této souvislosti pak hledání možných vztahů mezi Derridovou filosofií a filmovou teorií může vždy znamenat objevování něčeho nového; což je samo o sobě výzvou, která by měla být přijata. Ještě mnohem důležitější se ovšem jeví skutečnost, že velmi specifické Derridovo myšlení obsahuje impulsy, které umožňují nahlédnout konkrétní rysy filmové mediality, rozprostírající se v mezi-prostorech sémiotiky a fenomenologie, tedy v mezi-prostorech zkoumání znakové podstaty díla a zkušenosti s tímto dílem. Na pozadí Derridových úvah o suplementaritě, odsunutém zdroji (diferování), neposkytované (nedostupné) přítomnosti či o bláně, kterou pronikáme k obrazu a do obrazu (hymen, nebo tympan), nebo rovněž znakové iterabilitě, si lze klást v souvislosti s filmovým znakem základní otázky směřující k filmové medialitě. Jaký typ zkušenosti nám film vlastně nabízí? S čím se vlastně setkáváme, když se setkáváme s filmem? Co vlastně na plátně nebo na obrazovce vidíme, pokud to není to, co přirozeně předpokládáme? Stíny čeho vůbec sledujeme?

Postulování filmu coby diskontinuálního média předpokládá především strukturu, či spíše ne-strukturu rozpojených vztahů, prvků, mezi nimiž se rozkládají zlomy, přechody, či v mnoha případech rozličné „strukturní errorry“. Následující studie se pokusí ukázat, že

---

<sup>4</sup> Jedno z možných vysvětlení této vzájemné izolace podává jediná kniha vzniknuvší na téma vztahu filmové teorie a myšlení Jacquese Derridy, tj. titul *Screen/Play. Derrida and Film Theory*. Autoři Peter Brunette a David Wills v něm tvrdí, že oním důvodem měla být údajná apolitičnost dekonstruktivistického myšlení. Ta se dle jejich názoru stala pro filmový diskurz nepřekonatelnou především proto, že v době, kdy byla dekonstrukce v akademickém provozu nejpoblábnější, byla filmová studia, zejména autoři z okruhu časopisu *Screen*, pevně spojená s politickými motivy ideologické kritiky a neomarxismu. Současně je ale třeba zmínit, že v následujícím textu autoři obsáhle dokládají politické motivy přítomné v Derridových úvahách. Tím tedy dochází k situaci, že záhy poté, co představí svůj argument, jej začnou sami vyvracet. Peter Brunette – David Wills, *Screen/Play. Derrida and Film Theory*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1989, s. 21–32.

film jako takový vlastně nikdy nenavazuje a nikdy neplyne, naopak se vždy „zasekává“, tedy zastavuje a opakovaně rozbíhá, aniž by to divák registroval; tj. že film je struktura nekonečného a nevyčerpatelného množství diferencí, změn a rozdílů. Tedy že mezi jedním a druhým se vždy rozprostírá prostor přechodu, který neznamena pouze prázdné místo, ve kterém nic není, ale především nástroj, technologii, nebo jinými slovy médium, které onen přechod/překlad provádí; toto médium, jak přiblíží kapitola zaměřená na myšlení německého filosofa Dietera Mersche, není pouze místem převodu, ale rovněž vlastní konstituce. Právě popisem těchto přechodů – na pozadí důkladné četby textů Jacquese Derridy – se pak jako možné jeví právě zachycení onoho velkého množství jemných a běžnému vnímání často se odpírajících a zneviditelňujících diskontinuit či nenávazností. Nejedná se přitom jen o evidenci nevnímání prvků, ale spíše o snahu nahlédnutí jejich konstituční aktivity, která se projevuje na povrchu viděného textu.

# 1. Jacques Derrida: Vstup do teorie změn, zlomů a odkladů

## 1. 1 Poznámka k odloženému začátku

Každý (tedy jakýkoli) vstup do filosofie Jacquese Derridy může evokovat vstup diváka do post-modernistického filmového textu. První vteřina stopáže v něm není nutně začátkem filmu, stejně jako poslední vteřina této stopáže není nutně jeho koncem. Ani začátky, ani konce se totiž v tomto diskurzu nevyskytují. Recipient tak vstupuje do již dávno v minulosti rozpořbovaného proudu či přeřiva znaků, do tekoucího textu.<sup>5</sup> Jeho úkolem je najít uvnitř tohoto toku alespoň zdánlivě stabilní pozici, přičemž získání takto „pevné“ orientace mu potom umožňuje vnímat vztahy, které vůči sobě zaujímají jednotlivé vrstvy či prvky daného textu, tedy daného toku. V tomto ohledu je třeba registrovat, jak se vzájemně předjímají, podržují, předznamenávají nebo překrývají, jinými slovy, jakým způsobem rozehrávají hru *diferance*, klíčového Derridova konceptu. Načrtnutí této dynamiky není v předkládané studii náhodnou volbou. Podobným způsobem totiž Jacques Derrida vnímá nekonečné a nezapočaté pohyby textuality. Je tedy jakýmsi „meta-gestem“.

Aby ale daná analogie získala pevnější kotvu ve vztahu k Derridovým textům, je třeba zmínit skutečnost, že žádný jeho pojem nelze z matrixu jeho myšlení izolovat, vyjmout a samostatně analyzovat. Každý jeho koncept v sobě totiž zahrnuje koncepty minulé či předjímá následující; samozřejmě ne v jejich úplnosti, ale spíše ve formě určitých ech, ozvuků či stop, což jsou často se vracející pojmy Derridova diskurzu. V tomto smyslu se v jeho textech vlastně nikdy „neděje přítomnost,“ naopak je předkládána určitá nepředvídatelná hra stop jiných (samozřejmě nejen jeho) textů. Jevy nepřístupné přítomnosti, hry stop, nebo neuzavřenosti celku nepředstavují pouze Derridův filosofický názor, ale rovněž strukturní princip jeho díla samotného. Jako by „obsahová vrstva“ jeho myšlení uspořádávala tu „formální,“ nebo v opačném pohybu „formální“ tu „obsahovou“. Důsledkem těchto zrcadlení je tedy současně rozklad daných opozic

---

<sup>5</sup> V tomto případě je míněn text dle definice ideálního textu Rolanda Barthes. Ten o něm uvažuje jakožto „o četných sítích, jež si mezi sebou hrají, aniž jakákoliv z nich dominuje jiné ostatní. Tento text je galaxií signifikantů, nikoliv strukturou signifikátů. Tento text rovněž nemá žádný začátek, je reverzibilní; dostáváme se do něj různými vstupy a o žádném z nich nelze s jistotou prohlásit, že je to hlavní vstup; kódy, které mobilizuje, vystávají, kam až oko dohlédne, a jsou nerozhodnutelné; tohoto absolutně plurálního textu se mohou zmocnit systémy vytvářející význam, avšak jejich počet nikdy není uzavřený, neboť jeho mírou je nekonečnost řeči.“ Roland Barthes, *S/Z*. Praha: Garamond 2007, s. 13.

forma/obsah.<sup>6</sup> V této perspektivě pak jistou konceptuální hloubku získává například skutečnost, že Jacques Derrida psal spíše eseje než knihy, tzn. formáty, jež mu více umožňovaly pracovat s otevřeností a stálou rozpohybovaností vlastního diskurzu.<sup>7</sup> Vyústěním či důsledkem této úvahy musí být nutně otázka: Kde začít? Protože osou této stati je především tázání se po vztahu Derridova myšlení k filmovědnému diskurzu, nabízí se, coby vstupní koncept, suplement. Prvním důvodem je, že právě v jeho struktuře lze srozumitelně sledovat zásadní strukturu a proces nikdy neposkytované přítomnosti, odloženého původu či zdroje, prostupujícího Derridovým matrixem, tudíž se vždy bude vracet a na sebe upomínat. Druhým důvodem je skutečnost, že sám film, stejně jako libovolný znak, je suplementem. Jeho určením za výchozí bod získá text pevnější půdu pro své vlastní otázky. Co je vůbec film? S čím se vlastně setkáváme, když se setkáváme s filmem? Jedná se o fenomén identický, přítomný, uzavřený, nebo spíše o pouhou stopu? Hru stop? Nebo dokonce o zjevování se přízraků či svého druhu strašidel?<sup>8</sup> A jak blízko či daleko je divák vůči těmto „spectres,“ nebo vůbec – jakou pozici k nim zaujímá?

## 1. 2 Supplement: nepřítomná přítomnost. První naznačení her stop

Většina pokusů konceptualizovat ambice dekonstruktivismu bývá otevřena poznámkou o problematizování systému a hierarchizace opozičních pojmů, které prostupují západním filosofickým diskurzem. Jedná se především o následující pojmové dvojice: význam/forma, duše/tělo, intuice/výraz, doslovný/metaforický, příroda/kultura, inteligibilní/smyslový, pozitivní/negativní, transcendentní/empirický.<sup>9</sup> Důležité je, že vztah daných opozic neimplikuje pouze vzájemnou protikladnost, ale rovněž ideologické hodnocení toho, co označují, tedy hodnotovou hierarchii. V tomto ohledu je první pojem vždy primární (původní), zatímco druhý je od něj odvozený, představuje jeho parazitní derivát, který reprezentuje jistou nedostatečnost, neúplnost. Dekonstrukce potom do takto uvažovaných struktur vnáší nejistotu zpochybněním statutu původu či přítomnosti jakožto „nejaktuálnějšího možného bytí“ ve prospěch nekonečného pohybu diferování. Nejenže

---

<sup>6</sup> Pokud Derrida rozporuje distinkci označovaného a označujícího, tak mluví o tom, že oba pojmy označují vždy jednu stranu listu, který ovšem nikdy nelze rozříznout, tj. listu nedělitelného. Což znamená, že označující a označovaný jsou v sobě vzájemně srostlí, tudíž nelze vymezit pole jednoho či druhého.

<sup>7</sup> Tato teze neplatí absolutně, spíše majoritně. Většina Derridových knih je spojením několika esejí, které disponují určitou mírou samostatnosti, ale zároveň je spojuje téma, které v posloupnosti rozvíjí. V této perspektivě tak mohou platit rovněž za kapitoly, které ve vzájemných vztazích inscenují hru stop.

<sup>8</sup> Jacques Derrida – Bernard Stiegler, *Echographies of Television*. Oxford: Polity Press 2007, s. 115–117.

<sup>9</sup> Jonathan Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca : Cornell University Press 2007, s. 93.

zpochybňuje, co bylo odvozeno od čeho, ale rovněž napadá predikát, že něco muselo být odvozeno něčeho, tedy že jeden z daných konceptů nutně existoval první. Onen princip diferenciacie probíhá právě prostřednictvím suplementu a jeho dynamiky. Filmový předmět, stejně jako každý znak, je rovněž efektem či účinkem diferování. Na jednu stranu totiž, jakožto médium, svému divákovi „něco“ poskytuje, zároveň mu to ovšem odírá. Rysem této suplementarity je dvojí pocit: pocit plnosti/nasycenosti a pocit prázdnoty. Na jednu stranu nám film dává příběh, nebo obraz věcí, ale na tu druhou je mezi námi a tím příběhem či tímto obrazem věcí určitá blána, která nás od nich odděluje a zároveň s nimi spojuje. Ono oddělení tak zvyšuje touhu po zmocnění se daného. Skutečnost, že tento pohyb nelze nikdy dokončit, může nakonec vyústit ve frustraci z nenaplnění. Jako by filmová recepce zanechávala vždy „prázdné místo“.

Suplementy se Derrida zabývá vlastně napříč mnoha statěmi svého díla. Jeho odmítnutí fenomenologického predikátu přítomnosti (přítomnosti ve smyslu identity, souladu, vědomí, přítomnosti ve smyslu bytí-u-sebe) totiž činí z mnoha jevů či předmětů, které zkoumá, pouhé suplementy, tj. náhrady, aditiva, protézy atd. Současně ovšem suplement studuje, konkrétně v knize *Gramatologie* v kapitole nazvané příznačně: *Tento nebezpečný suplement*. Teorii suplementarity zde vypracovává prostřednictvím komentáře k textům francouzského filosofa a spisovatele Jeana-Jacquesa Rousseaua (Derrida studuje především pasáže titulů *Vyznání a Emil, čili o výchově*), jehož myšlení bylo prostoupeno preferencí hodnot původního, autentického, pravého, přirozeného, zdravého, mateřského, tj. za všech okolností přítomného a proto rovněž naplněného či nasyceného. Pokud něco těchto charakteristik nedosáhlo, bylo následně odsouzeno coby nedostatečné.

Derrida se zajímá především o Rousseauovu proslulou distanci vůči psaní a písmu.<sup>10</sup> To je v jeho myšlení odsouzeno jakožto destrukce přítomnosti a chápáno jako nemoc promluvy. Rehabilitováno může být pouze tehdy, pokud psaní „uzdravuje“ to, co hovor ztratil, nebo ani nedokázal vyřknout. Psaní získává svou vážnost pouze jakožto služebník řeči<sup>11</sup> nebo také její nástroj. Onen zásadního motiv – traktování psaní coby fenoménu nepřítomnosti – má následující podobu: Jedná se o prostředek, po kterém lze

---

<sup>10</sup> Zájem Derridy o tento motiv není náhodný, naopak je naprosto logický. Jednou z Derridových celoživotních agend je totiž boj proti vnímání písma coby druhotnému konceptu, jež pouze reprezentuje řeč. Toto téma lze sledovat například rovněž v knize *Dissemination*, ve které analyzuje Platónský koncept psaní, který je například v dialogu *Faidros* popisováno jako sebereferenční pohyb, jehož jedinou možností je označení sebe sama. Tato schopnost odkazovat pouze k sobě samotnému pak znamená distanci od logu, smyslu, nebo pravdy. Stává se tak pouhou hrou prováděnou v nepřítomnosti svého autora. Jacques Derrida, *Dissemination*. London – New Delhi – New York – Sidney: Bloomsbury Publishing 2013, s. 71.

<sup>11</sup> Jacques Derrida, *Gramatologie*. Bratislava: Archa 1999, s. 151.

sáhnout, pouze když nemáme přítomnost při sobě, když ji musíme zachránit, rezervovat, nebo dokonce utajit. Derrida si všímá také toho, že když Rousseau o sobě mluví jako o spisovateli, přiznává, že se jím stál právě proto, aby se mohl skrývat, žít v utajení, což nese určité moralistní konotace. Psaní tedy nikdy není přítomné, stává se spíše symbolickým přivlastněním přítomnosti.<sup>12</sup> V tom se může podobat fotografii či filmu, tedy prvním médiím, které se zmocnily obrazu světa, které jej učinily přístupným pro technologickou reprodukovatelnost.<sup>13</sup> Po uvedení těchto médií již nemusel být svět malován, nýbrž mohl být tištěn či dokonce promítán (do fotografického papíru, do filmového plátna, v novějších dobách do obrazovek).

Poznámka přivlastňování přítomnosti se jeví jako poměrně důležitá. Tento akt je totiž vždy už z podstaty nadán určitou intervencí vykonávanou pohybem. Onen pohyb, svého druhu provedené a performované násilí, pak nutně mezi oběma zúčastněnými formami – podobou přivlastněného jsoucna a podobou znaku, kterým je přivlastněno – rozevívá hlubokou propast, nad kterou musí nutně docházet k transformacím, tedy ke konstitutivním aktům. Nejedná se tedy nezbytně pouze o ztráty, ale spíše o přeměny a vzniky nového a jiného. Tyto operace přivlastňování reprezentují odklon od přirozeného dávání jsoucna. S fenomény se zde neseťkáváme s „jako takovými,“ ale pouze prostřednictvím jazyka, písma, znaku či obrazu, tj. skrze technologii, médium. Samotný filmový a fotografický záznam je možným příkladem takové technologické intervence, v níž dochází k určitému překladu: Toho, co bylo umístěné před kamerou, do toho, co se vykresluje, obtiskuje či ukazuje ve výsledném obraze. Otázkou, zda se při procesu tohoto překladu jedná spíše o záchranu proběhnuvší a tedy již zemřelé přítomnosti (což lze chápat jako reprezentaci), nebo o tvorbu a zplození přítomnosti nové (což naopak lze vnímat jako psaní), či o určitý mezistupeň, se bude zabývat jedna z následujících kapitol, zaměřená na Derridovu interpretaci fotografického referentu, která má zázemí v jeho esejích o reprezentaci (*Envoi*), či problému vynalézání a tvoření jiného (*Psyche: Invention of the Other*).

Písmo je tedy vždy něčím nepřirozeným, něčím, co se připojuje k mluvenému přirozenému slovu; druhotným a parazitním. Stává se tak jeho obrazem, reprezentací, protézou či suplementem. Ten je na základě Derridova čtení definován následujícími

---

<sup>12</sup> Jacques Derrida, *Gramatologie*. Bratislava: Archa 1999, s. 152–153.

<sup>13</sup> Různými implikacemi pro reprodukovatelná média se zabývá studie Waltera Benjamina. Jejím nejčastěji komentovaným bodem je myšlenka, že s mediální reprodukovatelností umění ztrácí aurické kouzlo, které je spojeno s uměleckými díly, jež nelze opakovat, nýbrž jsou vždy vytvářeny tady a teď. Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku technologické reprodukovatelnosti. In: *Literárně vědné studie*. Praha: OIKOYMENH 2009, s. 300–330.

pohyby: Supplement buď nahrazuje (násilím vytlačuje stávající prvek), nebo vyplňuje (zaujímá prostor v prázdném místě v prostředí znaku). Tento proces nahrazování či připojování ovšem není tak nevinný, jak by se mohlo zdát. Součástí struktury přítomného, tedy toho, k čemu se supplement připojuje, je bílé místo, tedy prázdný prostor předem vyhrazený pro supplement. Do struktury této přítomnosti je v tomto duchu integrována již struktura supplementu, místa, do něhož může být vložen, tj. supplement je zde již od počátku ve formě vlastní nepřítomnosti.<sup>14</sup> Toto pozorování tak otevírá možnost ke zpochybnění pojmu přítomnosti či k přehodnocení její struktury. Zde je třeba poznamenat pouze následující: Pokud je ve struktuře přítomnosti vždy prázdné místo vyhrazené pro supplement, znamená to, že přítomnost nikdy nepředstavuje úplnost, identitu se sebou samou či plné nasycení.<sup>15</sup> Přítomnost je vlastně vždy tak trochu poškozená či kontaminovaná vlastní neúplností, kterou musí doplňovat či nahrazovat z vnějších (tedy ne-vlastních) zdrojů, či prostor. V takové situaci se ocitá rovněž filmový divák. Kdykoli sleduje jakýkoli snímek, nesleduje jenom jej, nýbrž celou řadu dalších filmů, které mu ten primární sledovaný zpřítomňují. Nejedná se přitom o obyčejné evokace, ale o skutečnost, že každé dílo má už samo v sobě integrováno mnoho jiných děl v podobě jejich neviditelných stop. Tato myšlenka se coby plausibilní ukazuje zejména v kontextu žánrového filmu, tedy filmové tvorby, která se vždy vepisuje do prostoru filmů, s nimiž sdílí podobné vzorce využívaných formálních nebo narativních řešení, tj. do tvorby, jež bývá charakterizována coby „opakování, které neznamena kopii, nýbrž rozdíl“. Tato teze bude samozřejmě podrobněji analyzována v jedné z následujících kapitol. Zde je třeba uvést pouze následující: Žádný filmový předmět není samostatný a soběstačný, vždy se vepisuje do řetězce jiných filmových textů, který rozšiřuje a variuje. Čímž rozšiřuje rozsah filmového diskurzu a zvyšuje potenciální možnosti dalších textuálních variací. Z toho plyne, že bující korpus neomezuje možnosti originální filmové tvorby, nýbrž tuto potencialitu vytváří, nebo minimálně podporuje.

Je zřejmé, že Derrida má k supplementu na rozdíl od Rousseaua odlišný vztah. Jeho implikace tak nutně musí otřást Rousseauovým myšlením; otevřít v něm vnitřní rozpor. Pro něj je totiž přítomnost supplementu příznakem zla. Nutně ji vnímá coby znak nepřirozeného, proniknutí vnějšího, jako technologickou intervenci a napadení přirozené

---

<sup>14</sup> Jacques Derrida, *Gramatologie*. Bratislava: Archa 1999, s. 153–154.

<sup>15</sup> Podobný motiv Derrida sleduje ve stati *Plato's Pharmacy* v knize *Dissemination*. V ní vyvrací předpoklad, že psaní je pouhým druhotným reprezentováním logu. Naopak rozpracovává pohled, v němž je psaní s logem pevně srostlé. Strukturu logu tak chápe jako již z definice nečistou, kontaminovanou, poškozenou psaním. To pak v této perspektivě ztrácí statut druhotné technologické intervence. Jacques Derrida, *Dissemination*. London – New Delhi – New York – Sidney: Bloomsbury Publishing 2013, s. 67–186.

formy.<sup>16</sup> Intervenující pohyby vnějšku Rousseau odsuzuje, protože vnitřek, pokud je správný, musí být vždy soběstačný a samostatný. Pokud jím není a vyžaduje suplement, je v něm něco zkaženého a shnilého. Pokud jím je, ale suplement se v něm či při něm přesto objeví, dochází k cizorodé nákaze.

Suplement může být nebezpečný ve dvojitěm ohledu. Za prvé: Může být natolik přesvědčivý, charismatický či svůdný, že vnímající subjekt přesvědčí, že není náhradou, protézou, že není suplementem, ale že je samotnou primární skutečností. Toto zmíněné zapomenutí-bytí-náhradou je pak typickým nebezpečným znakem. Podobně sugestivní je rovněž filmový obraz, který může být vnímán coby dávání zobrazené věci, jako věc sama, nikoliv jakožto její pouhá mediální stopa či ozvěna. Čím sugestivnější tento obraz je, tím více může do sebe sama vtahovat diváka, který pod vlivem jeho působení zapomene na svět, z něhož je vytrhován. Síla suplementu tak zásadním způsobem strukturuje sílu estetického prožitku samotného. Za druhé: Suplement ohrožuje svébytnost toho, čeho je suplementem. Dokáže rozložit jeho síly, aby jej učinil nepotřebným, zbytečným a hodným rozkladu a nahrazení. Následně se pak suplement odpojí od toho, k čemu se připojil, získá zdánlivě plnou samostatnost a svůj „původ“ nechá padnout. Současně se ovšem v daný moment stane zranitelným a otevřeným pro vpád jiného suplementu; dalšího jiného. Vztah suplementu vzhledem ke svému hostiteli je tak vztahem vnějšího viru k vnitřnímu tělu. Jedná se o dynamiku obsazení hostitele, jeho narušení a následného přetransformování. O vztah nekonečné cirkulace života-smrti-života.<sup>17</sup> Tento princip simulaker pak může mít důsledky, které budou naznačeny, ale již nebudou dále analyzovány: Eventualitu, že subjekt vnímající obraz zapomene pro onen vnímaný obraz na svět, resp. že se obraz stane světem, který byl subjektem ztracen či obětován. Přičemž jeden obraz bude vždy nahrazován jiným až do okamžiku absolutního vyblednutí, které až nastane, bude doprovázeno následujícím uvědoměním: Již dávno jsme pozbyli schopnost rozlišovat mezi fikcí a realitou.<sup>18</sup> Mezi označovaným a označujícím, mezi původem a suplementem.

Naznačená cirkulace suplementarity coby nekonečného pohybu nahrazování/vytlačování má zcela zásadní důsledky pro přítomnost samotnou. Ta se tak stává nemožnou, nepřístupnou. Vše, co vnímáme jako přítomnost, je totiž pouze suplementem některé jiné přítomnosti, kterou jsme již dávno ztratili. Nikdy se tak v našem

---

<sup>16</sup> V podobném duchu Platón v dialogu *Faidros* komentuje písmo: coby jed a lék zároveň. Tato tajemná čarovná látka pak vstupuje do těla diskurzu se svojí ambivalentní účinností. Jacques Derrida, *Dissemination*. London – New Delphi – New York – Sidney: Bloomsbury Publishing 2013, s. 75.

<sup>17</sup> Jacques Derrida, *Gramatologie*. Bratislava: Archa 1999, s. 153–162.

<sup>18</sup> Nebezpečí propadání obrazům se z post-strukturalistického pole zabývá například Jean Baudrillard. Viz Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.



vnímání nesetkáváme s přítomností, nýbrž pouze s hrou jejích stop. Proces suplementarity je tedy nekonečný. Nevztahuje se totiž pouze k nahrazujícímu a nahrazenému. Daný pohyb lze sledovat až do nekonečné minulosti, až k horizontu, který má ovšem neuchopitelný, unikavý charakter, který činí původní obraz nedosažitelným. Jedná se o nevyhnutelnost nekonečného zřetězování, nevyhnutelně zmnožujícího se suplementárního zprostředkování, které vytváří smysl toho, co se nám ukazuje: přeludu věci samé, bezprostřední přítomnosti, původního vnímání. Bezprostřednost se tak nutně traktuje jako odvozená. Vše začíná zprostředkováním. To je pak zvláštním prostorem mezi úplnou přítomností a úplnou nepřítomností.<sup>19</sup> Přechodem jakožto médiiem. Tento meziprostor, tento průchod, lze pochopit jako místo hry stop, diferencí a odkladů. Proces hry substitucí pak funguje výhradně v řádu označujících, které se nevztahují k žádné realitě, nepředstavují žádnou externí referenci a neváží se na žádný původ, resp. na původní transcendentní označované.<sup>20</sup> Tento prostor hry je charakteristický nestabilitou, nekonečnou, nepostřehnutelnou změnou. Takto definovaná substituční hra je např. ve vnímání Miroslava Petříčka gestem, ve kterém se stabilita, podklad, nebo založenost nahrazuje příznaky a vztahy takzvaně jiného.<sup>21</sup> Tyto hry, tyto snahy otevírání místa pro jiné, jsou pak hrami Diferance, centrální pojmu Jacquese Derridy.

### **1. 3 Hra diferance: mezi viditelným a neviditelným**

Velké množství Derridových textů graduje ve snaze zachytit pohyb nevnímátné změny. Popsat, či spíše přesněji vyjádřit strukturu a pohyb přeryvu, moment, ve kterém změna probíhá, okamžik, v němž se výchozí prvek stává prvkem výsledným, tedy ono fluidní rozpínání se mezi těmito dvěma fázemi. Toto měnění se, stávání se, toto bytí-změnou, artikulování změny, bývá často Derridou označováno za hru diferance, jež pro filmovou teorii mj. znamená nemožnost vnímat to, co se děje mezi intervaly černých políček ve filmovém pásu, či obecněji řečeno: To neviditelné a nevnímátné v odvíjení filmového pásu, to všechno, co se děje „mezi,“ jak na materiální úrovni filmu, tak rovněž na té imaginativní, tj. diegetické. Konceptualizovat tuto diferance – nejen tu filmovou, ale také tu filosofickou – je nebývale složité, neboť ona sama je zachycením toho, co v jazyce nebo písmu není; toho, co je mezi znaky, či toho, co označujícím nástrojům uniká. Jinak

<sup>19</sup> Jacques Derrida, *Gramatologie*. Bratislava: Archa 1999, s. 166.

<sup>20</sup> Jacques Derrida, *Dissemination*. London – New Delhi – New York – Sidney: Bloomsbury Publishing 2013, s. 93.

<sup>21</sup> Miroslav Petříček, *Derrida: Re-prezentace jako původní dar*, s. 107.

řečeno: Standardními označujícími jazykovými prostředky můžeme mluvit o bodu A nebo o bodu B, ale to, co se děje, když se bod A stává bodem B, jim uniká, neboť se jedná o okamžik, kterému není vlastní žádná stabilita, rovnováha nebo stáze, či cokoliv adekvátní znaku coby fenoménu klidu, bytí, přímému odkazu nebo rovněž fixace.<sup>22</sup> Kdykoliv na tento bod probíhající změny chceme znakem okázat, kdykoliv jej chceme znakem uchopit, proklouzne nám, ztratí se, protože sémioticky (ale ani materiálně) vlastně není, resp. existuje pouze tehdy, když se ztrácí. Pohyb diferance tedy není ani tak příkladem křehkosti, která se rozptýlí či roztříští, je-li chycena do znakových pout. Pohyb diferance je spíše problikávajícím světlem, či slovy Miroslava Petříčka ukazováním či označováním v okamžiku mizení před opětovným ukázáním se.<sup>23</sup> Pokud tedy diferance vnímáme jakožto non-diskurzivní fenomén (ačkoliv stále vsazený do prostoru diskurzivity), mohlo by se nabízet o ní přemýšlet jakožto o příkladu události, tedy jako o něčem náhlém, prudkém a nestrukturovaném.<sup>24</sup> Protože se ale v tomto okamžiku stále pohybujeme v textuálním poli, ve strukturách textuality, raději náš výklad integrací události, netextuálního jevu, nebudeme komplikovat. Pro větší srozumitelnost je třeba pouze zopakovat, že diferance je sice součástí diskurzivního pole, neb zajišťuje jeho rozlišitelnost, ale zároveň představuje jeho prvek, který již diskurzivní není. V tomto smyslu jako by byla určitou chybou či zlomem v textu, určitým přeryvem, který rozkládá jeho koherenci, bodem, který referuje k jinému uvnitř stejného. Toto jiné ve stejném pak produkuje instanci tzv. první změny, tedy distinktivního fenoménu, bez něhož by nebyla možná artikulace. V tom smyslu náleží diferance veškerým substancím, jež v rámci sebe sama vydělují rozdíly. Což jsou vlastně veškeré fenomény, které je možné vnímat jako jakkoliv strukturované.

Film jako takový pak můžeme vnímat coby diferance, resp. ztělesnění diferance, její manifestaci a zviditelnění, nebo performování na povrchu specifické materiální substance, kterou film je. Kinematografie samotná je totiž médiem nekonečné změny, proměny, problikávání; filmové médium se vlastně přestane měnit teprve v okamžiku, kdy se zastaví, kdy se coby estetický znak ztratí či ve statické podobě uvízne v mentálním

---

<sup>22</sup> Tuto obtížnou lokalizaci, či nevyomezitelnou sféru vlivu, či vlády diferance, konceptualizuje Derrida následujícím způsobem: „Nikomu nepřikazuje, nikomu nevládne a nemá žádnou autoritu. Nevyzrazuje se žádným velkým písmenem. Nejen, že neexistuje žádné království diferance. Diferance naopak podněcuje k rozvrácení jakéhokoliv království. Právě proto, že je zjevným ohrožením a spolehlivě děsí vše to, co v nás po nějakém království touží“. Jacques Derrida, Diferance. In: Miroslav Petříček jr. (ed.), *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967–1972*. Bratislava: Archa 1993, s. 166–167.

<sup>23</sup> Miroslav Petříček, Ukazování mizením. In: Kateřina Svatoňová – Kateřina Krtilová (eds.), *Mizení. Fenomény, mediální praktiky a techniky na prahu zjevného*. Praha: Nakladatelství Karolinum 2017, s. 51–59.

<sup>24</sup> Jacques Derrida – Bernard Stiegler, *Echographies of Television: Filmed Interviews*. Oxford: Polity Press 2002, s. 11.

prostoru svého vnímatele a tím zcelí sebe sama. Ve filmu tak nelze nalézat stabilitu, nýbrž pouhou změnu, kterou do stabilního tvaru rovná až percepce. Mění se odvíjející pás, mění se obraz, mění se konfigurace v příběhu. Všechny tyto změny jsou pak účinkem určité diskontinuity, nenávaznosti, konfliktu či odkladu. Protože jsou ale tyto diskoherece nevnímateľné, je film cítěn jako plně navazující. Prací diváka je uspořádat změny filmové materiality do koherentního celku, svou mentální činností poskládat jednotlivé střípky v plně identický tvar; tomuto diváckému podílu na zahlazování zlomů a změn psychoanalytická teorie říká: sutura.

Nyní je ale třeba učinit malý krok zpět. Uvedený výraz ukazování mizením se zdá nosný hlavně ve svém poukazu k performativitě, k tomu, že něco probíhá, něco se mění, že dané věci procházejí vývojem, ve kterém nové vznikají a staré zanikají, resp. zanechávají za sebou pouze ne/viditelnou stopu, která je ovšem neustále nejen přítomná, ale rovněž aktivní, působící, tj. konstituující další znaky či stopy. Formát teoretického či filosofického textu je ve snaze konceptualizovat takový pohyb vždy ve špatné pozici či dokonce v nevýhodě. Cokoliv bude napsáno, tedy označeno (vytištěno, zafixováno, vyraženo, tzn. fyzicky uvězněno), bude vždy pouhým záznamem či zhmotněním konkrétního stavu, jednoho stabilního usazeného bodu. Možnost vniknout do odvíjejícího se pohybu je tak vlastně nedosažitelnou iluzí.<sup>25</sup> Nikoliv jako řešení, ale alespoň jako částečné odblokování problému se pak může jevit inspirativní postoj německého mediálního filosofa Dietera Mersche. Ten poukazuje na to, že pokud máme mít možnost nahlédnout do přeryvů či mezi zlomy, musíme zkoumaný materiál sledovat, když se hýbe, tj. v okamžiku, kdy je performativní, nikoliv statický. Uvažovanou estetiku zlomů lze pak nahlížet tzv. bočním pohledem. Jeho modelem se tak může stát například povrch či vzhled anamorfózy, a vlastně není důvodem, aby jím nakonec nemohl být také film coby odvíjení fyzického a světelnými stopami prostoupeného materiálu. Pozice Dietera Mersche pak bude rozvedena v jedné z dalších kapitol. Pro tuto část výkladu je podstatné vytknout a zdůraznit jeho následující postulát: Chceme-li nahlížet mezi zlomy či přeryvy, musíme daný materiál sledovat, když je v performativním stavu. Pro taková pozorování jsou pak logicky účelná

---

<sup>25</sup>Jako mnohem vhodnější médium konceptualizace se tak jeví například videoartové dílo. Právě například v jeho neustále se měnící struktuře lze sledovat pohyb změny; tok, který dává přístup k onomu prostoru-mezi.

média či umělecké texty.<sup>26</sup> Merschovou filosofií se zde předkládaná studie bude podrobněji zabývat v samostatné kapitole.

Je-li Derridova filosofie hledáním vztahu k jinému či snahou o rozevření prostoru jiného (tedy pokusem zviditelnit jiné), pak diferance je vyjádřením tohoto jiného ve znaku, který ale tzv. není. Předchozí nesmyslnou, či spíše paradoxní větu je pak samozřejmě nutné podrobněji vysvětlit. Onen znak diferance je jsoucím v kontextu toho, že byl napsán, aby něco označil. Zároveň ale jsoucím není v kontextu toho, že to, co označuje, je neoznačitelné. Proto dané neoznačuje, nýbrž spíše naznačuje pohyb onoho značení.<sup>27</sup> Psaní o diferance je tak vždy do značné míry hrou, tj. snahou za/chytit pohyb při činu, zviditelnit jeho aktivitu. Sám Jacques Derrida hledání či trasování diferance připodobňuje k bloudění. Slovo bloudění volí, protože ona aktivita trasování (stopování) je vnější běžné opozici mezi filosoficko-logickým diskurzem a empiricko-logickým diskurzem; jedná se o hru lokalizovanou mimo ně.<sup>28</sup> To, s čím se setkáváme, když se setkáváme s filosofickým pojmem diferance, přibližuje jeho architekt slovem *trs*. Diferance pro něj není ani slovem, ani pojmem. Je spíše trsem či bodem, který zachycuje mnoho dynamik a posunů, odkladů, jinými slovy aktivit, kterým se snaží „být na stopě“.<sup>29</sup> Jedná se o strukturu zaplétání, proplétání a křížení, jež rozkládá různé linie smyslu. Současně ovšem představuje síly, které stojí na počátku založení nových smyslových linií.<sup>30</sup> V tomto duchu pak diferance traktuje strukturu filmového díla jakožto prostor nekonečného pohybu, změny, stávání se jiným. V to případě ne nutně v pohybu odvíjení materiálu v aparátu, nebo vytváření

---

<sup>26</sup> Dieter Mersch, *Tertium datur: Úvod do negativní mediální teorie*. In: Kateřina Svatoňová – Kateřina Krtilová (eds.), *MEDIENWISSENSCHAFT: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia 2016, s. 336–356.

<sup>27</sup> Na tento zvláštní rozpor pak Derrida poukazuje takto: „Neexistuje žádná bytost diferance, ta totiž jest nejen to, nemůže být osvojeno pod nějakým jménem, nebo zjevem, nýbrž to, co ohrožuje autoritu tohoto jména a zjevu, nebo přítomnost věci samotné v její bytnosti. Znak, či slovo diferance je tedy metafyzické jméno něčeho, co stojí mimo metafyzický systém. Diferance nemá jméno proto, že neleží v našem jazyce, nebo v jiném jazyce, nebo proto, že toto jméno ještě nebylo nalezeno, ale proto, že se jedná o jev, který nemá jména. Diferance samotná není jméno. Jen zachycuje nekonečnou sérii substitucí“. Jacques Derrida, *Diferance*. In: Miroslav Petříček jr. (ed.), *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967–1972*. Bratislava: Archa 1993, s. 172.

<sup>28</sup> Jacques Derrida, *Diferance*. In: Miroslav Petříček jr. (ed.), *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967–1972*. Bratislava: Archa 1993, s. 150.

<sup>29</sup> Znak diferance je pak prostoupen dynamikou a pohyby na více úrovních. Nehen, že pohyb vyjadřuje, ale rovněž je sám pohybem ve své vnitřní lingvistické struktuře. Diferance je totiž slovo, které ve francouzské gramatice neexistuje; na této úrovni je spíše modifikací slova *diference*, jeho neografismem. Záměna, nahrazení *à za e*, je pak absolutně neslyšitelná; obě slova se stejně vyslovují, ale jinak se čtou. Tento aspekt je velice podstatný pro celou Derridovu filosofii, která preferuje psaní, energii *diference*, na úkor mluvení či hlasu. Jacques Derrida, *Diferance*. In: Miroslav Petříček jr. (ed.), *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967–1972*. Bratislava: Archa 1993, s. 147.

<sup>30</sup> Jacques Derrida, *Diferance*. In: Miroslav Petříček jr. (ed.), *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967–1972*. Bratislava: Archa 1993, s. 147.

příběhu, ale spíše v tvorbě významu či smyslu. Ten pak – v duchu diferance – uniká stabilitě, uchopitelnosti a svá semena rozptyluje dílem. Filmové dílo tak nikdy nemůže označit své označované, místo toho jej diseminací rozkládá. K tomuto problému diskontinuálních semen významu, se práce vrátí v kapitole, ve které se pokusí načrtnout Derridovu koncepci diseminačních pohybů.

Důležitým aspektem diferance je její lokalizace do tzv. mezi. Její „zařazení“ se vzpírá následujícím opozicím: smyslové/inteligibilní, promluva/písmo, aktivní/pasivní. Jinak řečeno, vzpírá se zařazení, klasifikaci, násilí slova, či ještě spíše znaku. Diferance se rozpíná přímo, či přesně mezi nimi; tam, kde se jedno stává druhým, vlastní jiným.<sup>31</sup> Když se Derrida tento zvláštní jev pokouší zachytit, vždy volí konstrukci, ve které mluví o něčem, co vlastně není tím, čím se zdá, že je. Konkrétně to vypadá buď takto: „Pokud diferance jest (a rovněž „jest“ škrtám) tím, co umožňuje prezentování přítomného jsoucna, sama se nikdy jako taková neprezentuje“.<sup>32</sup> Nebo případně takto: „Diferance připomíná cosi jako médium, že vyslovuje jakési konání, které nelze myslet ani jako trpnost, ani jako činnost nějakého subjektu vzhledem k objektu“.<sup>33</sup> Daný pohyb pak rovněž naznačuje diskontinuitu, či dokonce rozpad identity. Jako by zde nebyla sledována plnost, nasycení či koherence, ale naopak přízrak. Něco je sice sledováno, ale později se ukáže, že to, co máme před očima, je něco jiného. A pokud to „něco jiného“ chceme uchopit, vždy se nám ztratí. K tomu, abychom se mu třeba pouze přiblížili, je nutné pohybovat se na hranicích možného myšlení. Což znamená vzdát se vnímaného a přestoupit k „jinému,“ jež je za jeho hranicí.

Tento topos přechodu hranic se stává mimořádně zajímavým pro uvažování o medialitě filmu jako takového, resp. při úvahách, jakou zkušenost vlastně film představuje jakožto médium neustálé, nikdy neukončené změny. Nejedná se přitom pouze o pohyb filmu jako materiálu, který odpírá k vidění značnou část v něm obsaženého. Jedná se rovněž o film jakožto médium, u kterého předpokládáme, že reprezentuje svět, který se někdy v minulosti objevil před kamerovým aparátem. V případě analogového záznamu má být film světelným otiskem, v případě digitálního pak psaním, resp. záznamem kódu nul a jedniček. Jakoby měl film tento svět činit dosažitelným, uchopitelným, daným, zdvojeným. Při zvážení Derridových myšlenek se ale jedná pouze o zvláštní stopu či šmouhu tohoto

---

<sup>31</sup> Jacques Derrida, Diferance. In: Miroslav Petříček jr. (ed.), *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967-1972*. Bratislava: Archa 1993, s. 149–153.

<sup>32</sup> Jacques Derrida, Diferance. In: Miroslav Petříček jr. (ed.), *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967-1972*. Bratislava: Archa 1993, s. 149.

<sup>33</sup> Jacques Derrida, Diferance. In: Miroslav Petříček jr. (ed.), *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967-1972*. Bratislava: Archa 1993, s. 153.

světa. Přitom není podstatné, zda je míněn svět coby fyzická „předkamerová realita“, jejíž je filmový záběr indexem či otiskem, nebo svět jakožto fikční konstrukce. Tato letmá naznačení pak budou mnohem podrobněji rozvedena v dalších kapitolách. Zde je podstatné si uvědomit, že filmový aspekt diferance nás učí vnímat, že to, co ve filmu vidíme, je ve vztahu k tomu, co bylo zobrazeno, ryze neúplné. Tedy skutečnost, že mezi zobrazeným a zobrazujícím se rozprostírá bytostná diskontinuita, jinými slovy prostor jiného. Přístup k tomuto zvláštnímu prostoru pak mohou poskytnout Derridovy eseje zabývající se možnostmi reprezentace nebo pohybem vynalézání jiného.

Když se Jacques Derrida snaží popsat pohyby, které vložil do svého neologismu diferance, pomáhá si dekonstrukcí sémiotického pojetí znaku. Tento postup je adekvátní proto, že již ve znaku samotném je obsaženo to, co Derrida popisuje jako pohyb diferance. Každý znak totiž na jednu stranu „zde je“, na tu druhou je ovšem jeho bytí omezeno na to, aby zastupoval to, co „zde není“. V tomto smyslu pak jako jsoucí přítomnost zajišťuje přístup k ne- jsoucí nepřítomnosti a dává tak možnost se s ní setkat, číst jí, poznat jí, nebo ji dokonce použít. Tento proces, či lépe tento vztah přítomného znaku k tomu, co zastupuje, lze popsat slovem diferování. Při jeho analýze Derrida zvažuje širokou škálu významových dynamik daného slova, které dělí do dvou skupin. Do první z nich zařazuje výrazy: odložit na později, ohled na něco, ohled na čas a síly potřebné k vykonání nějaké činnosti, oklika, odklad, rezerva. Děje obsažené v těchto výrazech lze pak (při akceptování nutné redukce) shrnout pod časový pojem temporalizace. „Diferovat tak znamená vyčkávat, vědomě či nevědomě se uchýlovat k temporálnímu a pozdržujícímu prostředkování nějaké okliky, při němž se zdržuje naplnění či splnění ‚touhy‘ nebo ‚chtění‘, přičemž se ruší či proměňuje jejich výsledek“.<sup>34</sup> Druhá skupina významu diferování je do značné míry prodloužením té první. Znamená být jiný, neopakovatelný, rozlišitelný, jedinečný.<sup>35</sup> Toto diferování od sebe jednotlivé prvky dělí, odkrajuje, zavádí mezi nimi intervaly, distance či rozestupy, jež jsou dynamické, aktivní a pohyblivé. Miroslav Petříček pak diferování popisuje následujícím způsobem: „Diference jako čistý rozdíl, distinktivní rys“.<sup>36</sup> Tedy jako úplně první rozdíl na hranici myslitelného. Ve filmu pak jako ten nejzákladnější a nejesenciálnější rozdíl v medialitě samé. Rozdíl, který není do oné mediality pouze vepsaný, ale především ji sám utváří jako prvek konstituce.

---

<sup>34</sup> Jacques Derrida, Diferance. In: Miroslav Petříček jr. (ed.), *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967–1972*. Bratislava: Archa 1993, s. 151–152.

<sup>35</sup> Jacques Derrida, Diferance. In: Miroslav Petříček jr. (ed.), *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967–1972*. Bratislava: Archa 1993, s. 152.

<sup>36</sup> Miroslav Petříček, *Myšlení obrazem. Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann & synové 2009, s. 121.

Byl-li znak před několika okamžiky popsán jako účinek diferování, tj. jako na jedné straně odsun, ale na druhé jako zpřítomnění jsoucna, je nutné tento jeho rys zpřesnit. Znak je tím, co se klade na místo věci samé, tedy na místo smyslu či referentu. „Znak reprezentuje cosi přítomního v jeho nepřítomnosti. Zaujímá jeho místo. Nemůžeme-li uchopit či ukázat věc, tzv. přítomné, přítomní jsoucno, nereprezentuje-li se sama tato přítomnost, pak ji označujeme, dáváme se oklikou přes znak. Přijímáme anebo dáváme znaky. Vytváříme znak.“<sup>37</sup> Diferujeme. Což je rovněž přesně to, co dělá film, pokud se pokouší reprodukovat vnější realitu. Nedává nám svět, ale pouze jeho diferenci, jeho rozdíl, jeho jiné, které je účinkem procesu či hry diferování. Tento účinek se ovšem staví do konfliktu s možností reprezentace. Diferování totiž spíše prezentuje, předkládá vlastní a původní tvorbu, neslouží pouhému zpřístupnění jsoucna. Vystavuje sebe, svou vlastní strukturu, jež vychází z té „napodobené,“ kterou diferuje, odkládá a transformuje ve strukturu novou, jinou. Což nakonec znamená ukázání jiného, tedy rovněž vzájemné diskontinuity.

Dosavadní popis diferování by mohl evokovat poměrně transparentní princip: Jedno (přítomné jsoucno) je nahrazeno druhým (znakem); druhé odkazuje na první. Zde je ovšem nutné opět upozornit na ústřední motiv této práce, na diskontinuitu. Žádný znak totiž k nepřítomné skutečnosti neodkazuje přímo. Každý znak se naopak vpisuje do celé série jiných znaků. Ty pak poukazují k němu, stejně jako on k nim. Všechny tyto znaky pak za sebou zanechávají své vlastní stopy, které vstupují do vzájemných vztahů, interakcí a her, které mohou konstituovat význam.<sup>38</sup> Tento „princip hry“ pak s sebou nese následující implikaci. Substituce, o kterých Derrida mluví, nejsou v žádném případě takto čisté, či lépe řečeno nekontaminované. Znak totiž nikdy není samostatnou strukturou. Znak nikdy není dán sám za sebe. Naopak, pokud sledujeme znak, sledujeme strukturu utvořenou ze stop jiných, jemu předcházejících znaků, které v něm v minulosti zanechaly svou stopu. Tu však rovněž daný znak zanechává v prostoru pro další, zde nepřítomné znaky, pro intervenující suplement. Jakékoliv znaky se mohou tímto nekonečným pohybem vzájemně prostupovat, odkazovat na sebe, prolínat se, rozbíhat nekonečnou cirkulaci. Což má za důsledek především neomezený prostor otevřených struktur, který zakládá pohyb, jež Jacques Derrida rozpracovává v knize *Dissemination*.

---

<sup>37</sup> Jacques Derrida, Diferance. In: Miroslav Petříček jr. (ed.), *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967–1972*. Bratislava: Archa 1993, s. 153.

<sup>38</sup> Jacques Derrida, Diferance. In: Miroslav Petříček jr. (ed.), *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967–1972*. Bratislava: Archa 1993, s. 155.

Zde lze také naznačit možnou využitelnost pro filmovou teorii či historiografii. Stejně jako žádný znak nepředstavuje samostatnou strukturu, nereprezentuje ani žádný snímek čistou a soběstačnou tvorbu nezávislou na minulosti kinematografie; každý snímek je naopak „skladištěm“ stop jiných děl, jež jsou v něm otištěny. Nejedná se přitom nutně jen o vědomé reakce či tematizace diskurzu, mezi něž patří především různé meta-hry zakotvené v konvenční intertextualitě. Ony zde zmíněné stopy jsou spíše určitým vědomím, či dokonce podvědomím filmu. Jedná se tak o podloží, z něhož filmy vyrůstají, tj. o princip zhodnocování minulých textů v textech přítomných, či ještě jinak řečeno – princip vzájemné kontaminace filmových děl.<sup>39</sup> Určité snímky by totiž nemohly získat určitou formu, kdyby v minulosti nebyly natočeny jiné snímky, které rovněž získaly určitou formou. Cílem v tomto případě není sledovat kinematografii až ke zdroji, tj. k prvnímu „ryzímu dílu.“ Něco takového by ani nebylo možné, protože kinematografie nezhodnocuje pouze své vlastní dějiny, ale rovněž dějiny mnoha jiných mediálních platforem. Podstatné je uvědomění si neúplné identity filmového textu, který jako by nebyl soběstačným a uzavřeným předmětem, ale spíše bodem, k němuž a od něž proudí poukazy, které jej coby dílo utvářejí. Zde je třeba opětovně zmínit Derridou často používané slovo trs (či jeho anglickou variantu, cluster). Důležité je pak vnímat, že tento princip není statický, nýbrž dynamický. Což znamená, že konkrétní snímek není jen utvářen stopami jiných snímků, ale sám svou stopou utváří snímky další. Na tomto principu lze o filmových diskurzích uvažovat coby o cirkulacích nekonečné intertextuality. Tento motiv pak bude rozvinut na pozadí Derridovy koncepce diseminace.

#### **1. 4 Iterabilita znaku: k podmínce (ne)dokonalých opakování**

Dalším motivem v myšlení Jacquese Derridy, který poukazuje k inherentní diskontinuitě a neúplnosti znaku, k tomu, že žádný znak není sám sobě soběstačný či sám v sobě identický, je jeho teorie iterability. Či ještě jinak vyjádřeno: Teorie opakovatelnosti, která se stává integrálním rysem jakéhokoliv znaku, psaní nebo produkování textu, jež se

---

<sup>39</sup> Obdobnou intertextualitou coby konstituční energií smyslu a významu se zabývá mj. slavistka Renate Lachmann, která popisuje způsob, jakým se vzájemně utváří dynamiky rozdílných textuálních systémů; teoretička tak například sleduje vztahy mezi fikční literaturou a mystickým kabalistickým myšlením. Renate Lachmann, *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann & synové 2002. V případě kinematografie jsou takové vztahy analyzovány například v knize Mikhaila Lampolskiho; ten mj. hledá původy vzorců obsažených ve slavných filmových dílech, čímž se do jisté míry přibližuje dekonstruktivním otázkám. Mikhal Lampolski, *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, s. 7–48.



na jedné straně stává nositelem významu, ale na té druhé představuje určitý mediální aparát, který umožňuje, aby byl produkovaný znak, resp. význam v něm obsažený, čten, vnímán či jinak hermeneuticky zakoušen. Teorie iterability plně prostupuje Derridův diskurz znakovosti a komunikace a velmi často se v jeho textech často vrací, přičemž nejdůležitější myšlenky k ní vztažené byly formulovány ve známé eseji *Signatura událost kontext*.<sup>40</sup>

V předchozí části, která konceptualizovala pohyb diferování, byl znak charakterizován coby přítomnost reprezentující jinou nepřítomnost; coby fenomén materiální podstaty, který poskytuje či zprostředkovává zde absentující jsoucno, či coby určitý rozestup nebo distance mezi vyjádřením a smyslem. K tomu, aby toto jsoucno mohlo být skrze znak dáno, musí být znak v prvním momentě smyslově vnímatelný a ve druhém čitelný, tj. propojitelný s významem. Smyslová vnímatelnost znaku je zajištěna rozdílem či diferencí, jež je do něj integrována. Nerozlišitelný znak by nikdy nemohl být vnímán, protože by byl neohraničený a nekonečný, tj. neznakovým. Čitelnost daného znaku je naopak verifikována možností opakovaného, tedy nekonečně opakovaného, čtení. Takové operace nutně předpokládají nepřítomnost původního autora a adresáta. Pouze za nutné okolnosti, že daný znak je čitelný v jejich nepřítomnosti, pak nabývá funkci nebo podobu znaku, resp. kýžený status psaní, které význam produkuje, zaznamenává, ale rovněž nese.<sup>41</sup> Tuto izolaci od původního komunikačního aktu – od prvotní relace mezi původním adresantem a původním adresátem – pak Jacques Derrida spojuje s izolováním znaku od kontextu svého vzniku, který zahrnuje veškeré okolnosti prvního vynoření se.<sup>42</sup> Znak tedy, aby byl znakovým, musí být schopen předat význam nejen v komunikačním aktu, který je spojen s původním kontextem jeho vzniku, ale rovněž v jiném komunikačním aktu, který probíhá uvnitř úplně jiného kontextu. Což znamená, že se znak vymaňuje z kontinuálního vztahu se svým kontextem a naopak je nadán ryze diskontinuální (neuzavřenou, neidentickou, nesoběstačnou) povahou, jež mu umožňuje, aby byl vkládán do jiných kontextuálních vztahů a vytvářel jiné promluvy.<sup>43 44</sup>

---

<sup>40</sup> Jacques Derrida, *Signatura událost kontext*. In: Miroslav Petříček jr. (ed.), *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967–1972*. Bratislava: Archa 1993, s. 277–307.

<sup>41</sup> Jacques Derrida, *Signatura událost kontext*. In: Miroslav Petříček jr. (ed.), *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967–1972*. Bratislava: Archa 1993, s. 285.

<sup>42</sup> Jacques Derrida, *Signatura událost kontext*. In: Miroslav Petříček jr. (ed.), *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967–1972*. Bratislava: Archa 1993, s. 287.

<sup>43</sup> Jacques Derrida, *Signatura událost kontext*. In: Miroslav Petříček jr. (ed.), *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967–1972*. Bratislava: Archa 1993, s. 288.

<sup>44</sup> Přestože tato práce Derridovu tezi, že znak je vyjmutelný ze svého kontextu, přijímá jakožto předpoklad, který bude dále rozvíjet a zhodnocovat, je třeba připomenout, že zmíněná myšlenka je, ostatně jako velké

Přestože takto stručně vyložená teorie iterability v sobě zahrnuje mnoho problematických bodů, které bude nutné specifikovat či kontextualizovat, je vhodné nejdříve učinit stručnou zmínku, která danou teorii vztáhne ke znaku filmovému. Při vědomí značné redukce následující úvahy, lze ambici ne nutně filmových tvůrců, ale filmového psaní samotného, vydělit následujícím způsobem: Cílem je vytvořit takový text, který bude maximálním počtem recipientů přečten rámcově podobným způsobem (v případě narativního filmu to znamená, že maximální množství diváků pochopí předkládaný příběh v jeho základních konturách – pokud ne zcela stejně, pak alespoň podobně); vytvořit takový text, který u maximálního počtu recipientů vytvoří podobný emotivní účinek (v případě narativního filmu to znamená, že většina diváků se bude při sledování komedie smát, nikoli se například třást strachy). Řečeno jinými slovy: Filmový znak v sobě musí mít integrovanou opakovatelnost, která prochází všemi úrovněmi znakové produkce, hermeneutického čtení a emočního prožívání. Aby byla taková iterabilita filmového psaní možná, bylo třeba vyvinout systém filmového psaní či filmových postupů, které budou v co největším množství čtení vnímány rámcově podobným způsobem. To znamená, že např. využití výrazného pohledového záběru bude v kontextu daného fikčního světa produkovat význam nadřazenosti snímané osoby, nebo např. prolínající střih divák pochopí jakožto zdůraznění časové či prostorové kontinuity nebo návaznosti.<sup>45</sup> Důležité pak je, že četba těchto prvků by měla být podobná právě mimo kontext vzniku daného psaní, stejně jako uvnitř tohoto kontextu. Daný text tak bude číst podobně divák, který je kontextu vzniku vzdálen kulturně, časově a místně, stejně jako divák, kterému je daný kontext blízký, či je dokonce jeho integrální součástí. Zde je třeba zdůraznit, že předestřená úvaha je prezentována coby ideální, snad až utopická varianta. Její autor, autor této studie, si plně uvědomuje její nefunkčnost v plném rozsahu a praxi filmového diváctví. Zároveň ale trvá na tom, že v širším rámci je platná a představuje zásadní předpoklad pro

---

množství Derridových myšlenek, velmi radikální. Známou polemiku k tomuto tématu uveřejnil např. americký filosof John R. Searle pod titulem *Reiterating the Differences*. Na vztahu textů Derridy a Searlea je zajímavý především střet dvou vzájemně „nekoherentních“ filosofických škol. Francouzský myslitel je plně zapojen v post-strukturalistickém myšlení, zatímco americký autor náleží k analytické filosofii a z ní vyvstávající filosofie jazyka. Viz Samuel Webber, Summary of „Reiterating the Differences. In Jacques Derrida, *Limited Inc*. Evanston: Northwestern University Press: 1988, s. 25–29.

<sup>45</sup> Uvedené příklady jsou těmi nejtriviálnějšími motivy filmové sémiotiky. Ta zde nemůže být důsledněji představována, neboť není tématem této práce. Cílem bylo pouze demonstrovat princip iterability ve vztahu k základním prvkům filmového znaku. Možný zdroj k filmové sémiotice: Jurij Michajlovič Lotman, *Sémiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2008. O střihových návaznostech a prostorové kontinuitě píší také respektovaní teoretici filmového stylu. David Bordwell – Kristin Thompsonová, *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze 2011, s. 304–324.

to, aby mohla být filmová díla opakovaně a efektivně čtena v různých dobových a kulturních kontextech. Přestože daná čtení pak generují odchylky, základní rámec zůstává: Komédie je různými diváky pochopena jakožto komedie a zároveň podněcuje smích. Jak v americkém kině třicátých let, tak v africkém promítacím sále let sedmdesátých.<sup>46</sup>

Zpět však k Derridovu sémioticko-filosofickému pojednání. Možnost či nevyhnutelnost vyjímát znaky z jejich kontextů může svádět k přímé, či dokonce zjednodušující interpretaci. Znaky mají svůj význam uložený v sobě samých, a proto budou vnímatelné a čitelné v libovolných kontextech. Zde je však třeba vnímat situaci, že žádný znak není nikdy lokalizovaný ve „vzduchoprázdnu“, nikdy nedriftuje ne-prostorem, ne-časem či ne-časoprostorem. Vždy je pevně lokalizován, ale zároveň připraven se ze svého místa odpoutat; textuální prostor je tak prostředím nekonečného pohybu a dynamiky víru diseminace. Pokud jej vyjme z jednoho kontextu, nutně jej musíme vsadit do kontextu jiného, protože, jak uvádí Jacques Derrida, význam není svým kontextem nikdy plně uzavřen. „Což však neimplikuje, že znak má svou platnost mimo svůj kontext, nýbrž znamená to naopak, že existují pouze kontexty bez jakéhokoliv centrálního ukotvení“.<sup>47</sup> Tyto kontextuální drifty či přesuny mají za následek významové proměny, které utváří tzv. druhou stranu iterability. Přestože je znak opakovatelný, není nikdy opakovatelný plně, dokonale nebo čistě. Z toho plyne, že vedlejším účinkem každého jeho zopakování je rozlomení jeho identity na (minimálně) dvě části – opakovanou a opakující, řečeno v souladu se základním sémiotickým členěním – na označované a označující. „Nejčistší iterace – ale iterace nikdy není čistá – v sobě samé zahrnuje odchylku difference, která ji konstituuje jakožto iteraci. Opakovatelnost prvku tu rozdvouje jeho identitu“.<sup>48</sup> Z toho vyplývá, že ani opakovatelnost znaku neuniká pohybu diferování. Přestože je význam na jedné straně tzv. opakován, je na straně druhé současně diferován. Onen zmíněný zlom či rozštěp v identitě je pak účinkem síly či hry diferance. Změny, které v tomto diferenčním opakování probíhají, mohou být nejen pouze jemné (upravující), ale i velmi výrazné; vždy jsou ale konstitutivní. Míru proměny určuje vliv dříve pouze zdánlivě „vyřazeného“ kontextu, který se tak „do hry“ vrací z druhé strany. Jeho pozici Jacques Derrida trefně

---

<sup>46</sup> O takovou propozici se kinematografický průmysl dlouhodobě opírá. Filmová díla, jakožto reprodukovatelná média a texty, nejsou vyráběna pouze pro „bezprostřední spotřebu,“ ale rovněž vytváří archivy, opakovaně se vrací do distribuce, či se vepisují do intertextuálních a suplementárních řetězců, které hrají zásadní roli při utváření děl aktuálních, či dokonce budoucích. Z toho vyplývá, že nastíněný předpoklad opakovatelnosti představuje hnací a podpůrnou energii celého kinematografického průmyslového aparátu.

<sup>47</sup> Jacques Derrida, Signatura událost kontext. In: Miroslav Petříček jr. (ed.), *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967–1972*. Bratislava: Archa 1993, s. 292.

<sup>48</sup> Jacques Derrida, *Limited Inc*. Evanston, IL: Northwestern University Press 1988.

vyjádřil následující často citovanou větou: „Význam je omezený kontextem, ale kontext sám je neomezený“.<sup>49</sup>

Zde nastíněná druhá strana iterability se ukazuje být poměrně nosnou pro teorii umění, filmu nevyjímaje. Zmíněné nečisté, neúplné či nedokonalé opakování se totiž jeví jakožto zásadní podmínka jakékoliv singularity či výjimečnosti (unikátnosti). Tyto koncepty tzv. neopakovatelnosti se v umělecké teorii velmi často sbíhají v oblíbeném pojmu spojeném s ruskou formalistickou školou, s tzv. ozvláštněním.<sup>50</sup> Ten byl Viktorem Borisovičem Šklovským vytvořen za cílem diferenciací používání poetických výrazových prostředků od výrazových prostředků běžného jazyka. Ony poetické prostředky si nekladou za cíl pouze podat zprávu či charakteristiku o nějaké věci nebo události, nýbrž plní ambici tuto věc či událost prezentovat neopakovatelným, nezapomenutelným, nebo prostě „jiným“ způsobem, který bude vlastní pouze konkrétnímu uměleckému dílu; který tak bude znakem jeho diferencnosti, jeho vynalezení-se, či deleuzovsky řečeno jeho stáváním-se. Přestože Jacques Derrida na ruského autora ve svých textech neodkazuje, může teorie ozvláštnění v určitých bodech představovat svého druhu společný bod obou teoretických diskurzů.<sup>51</sup> Oba autory totiž (přestože v jiných kontextech) zajímá fenomén změny, jinakosti či unikátnosti, zlomu mezi realitou a fikcí.

Být jiný, nést v sobě změnu, odlišit se, je vždy záměrem jakéhokoliv uměleckého díla. Nejen kvůli tomu, aby daný artefakt získal výjimečnou pozici v dějinách umění, ale také proto, aby se jeden odlišil od druhého, aby s ním nesplynul, aby získal statut samostatného textu, který je součástí pouze sebe sama a nikoliv něčeho druhého; v těchto pohybech se opět ozývá síla diference, daru rozlišitelnosti. O podílu změny, nebo vlivu jiného na konkrétní podoby uměleckých děl, konkrétně těch filmových, pak lze uvažovat následujícím způsobem. V kinematografických dílech lze poměrně snadno vydělit určité množství vzorců, kterými filmová díla sama sebe manifestují. Jedná se o opakovaně používané praktiky nebo narativní modely. Jejich opakování, jak bylo ostatně popisováno výše, zajišťují percepční, hermeneutickou a emocionální srozumitelnost, případně

---

<sup>49</sup> Jonathan Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism After Structuralism*. Ithaca, New York: Cornell University Press, s. 123.

<sup>50</sup> Viktor Šklovskij, *Teorie prózy*. Praha: Akropolis 2003, s. 8–25.

<sup>51</sup> Za zmínku stojí fakt, že Derridovy práce, navzdory možným průnikům, v podstatě vůbec nereferují k ruským autorům. Tato skutečnost na sebe nejvíce upozorňuje v kontextu Derridova myšlení o hieroglyfech. Zájem o ně totiž francouzský filosof sdílel s ruským režisérem a teoretikem Sergejem Ejzenštejnem. Jak se ukáže v jedné z následujících kapitol, právě kombinace Ejzenštejnovy a Derridovy teorie otevírá cestu k vybudování teorie filmového psaní, jež nahrazuje teorii filmového zobrazování. Neplatí zde ani argument, že dekonstruktivistům byl ruský kontext jednoduše vzdálený. Například Derridův blízký přítel a spolupracovník Paul de Man, významný představitel dekonstruktivistické školy, se ruským prostředím intenzivně zabýval.

usnadňují rovněž historiografickou klasifikaci. Umělecká díla ale nejsou formována pouze ambicí být opakovatelná, ale také, jak bylo již výše zmíněno, ambicí být jiná, unikátní a jedinečná. Tyto vlastnosti jim pak – dle druhé strany Derridovi iterace – zabezpečuje nemožnost čistého opakování, tj. rozštěpení znaku. Kdykoliv je známý vzorec v textu zopakován, vždy vyprodukuje jinakost, třebaže v některých případech těžko vnímatelnou, rozpoznatelnou pouze detailní četbou nebo okruhem čtenářů vybavených odbornou expertizou. Zatímco u Šklovského je tato produkce jiného spojena s autorskou intencí, u Derridy se jedná o integrální a inherentní vlastnost každého znaku či každé promluvy. V případě filmové tvorby je pak toto tzv. diferované opakování (nebo stejné-jiné), snadno sledovatelné uvnitř žánrových textů, které velmi často využívají podobné stylistické motivy, narativní modely, nebo produkují souvztažné ideje či významy. Tyto žánrové texty se zpočátku snaží, prostřednictvím identifikace s žánrově sdílenými vzorci, vřadit do příslušné žánrové množiny, aby se z ní zároveň svou jinakostí či jedinečností, tedy rozlomením identity, pokusily vymanit. Jedná se o dvojí pohyb, který bude podrobněji analyzován v závěrečné kapitole předkládané studie zaměřené na konkrétní film.

## **1. 5 Hymen: konzumace rozdílu. Poskvrnění nevinnosti**

Dosavadní text v uvažování Jacquese Derridy vymezoval jeden pohyb, podstatný nejen pro jeho filosofii, ale rovněž pro tuto práci: rozkládání či rozvracení saturované identické struktury prostřednictvím jiného. Ve strukturách, které se našemu vědomí či vnímání dávají jako plné a koherentní a které jsou tak čteny, byly sledovány prvky nebo okamžiky, které do této nasycenosti vnášely svého druhu problém, chybu nebo jednoduše rozpor. Tyto prvky či okamžiky pak představovaly něco, co onu zdánlivě plnou identitu štěpí, lomí, kvůli nimž se v ní objevuje jiné. Jedná se tak o tzv. prvky, které vyjevovanou kontinuitu transformují v diskontinuitu, která, do té doby skrývaná, nyní vystupuje na povrch(-u) textů či znaků, což ji činí vnímatelnou. Následující pojem hymen ovšem může představovat zcela protichůdný pohyb. Je totiž reprezentací či performancí „děje,“ který diferenci, rozdíl, přeryv nebo mezeru v artikulaci jakéhokoliv textu zastírá, pohlcuje, nebo dokonce zahlazuje. Vyjádřeno slovníkem dekonstrukce – „zkonzumovává“. V Derridových textech se na mnoha místech objevuje následující poznámka: Aby mohl být jakýkoliv prvek textuálního systému stabilní, musí být vždy ve vztahu ke svému jinému. Což znamená, že libovolný prvek má v sobě ve formě absence integrované své vlastní jiné,

keré ho z vnějšku zdánlivě ustavuje a zaručuje mu jeho stabilitu.<sup>52</sup> Tento proces jistého vyrovnávání (či spíše doplňování) pak lze pozorovat rovněž v poli Derridových pojmů. Diferance jakožto označující pro rozestupující se pohyb rozdílu artiklace pak pro svou vlastní operabilitu nutně potřebuje hymen, znak spojení, zahlazení nebo svazku, ve kterém dochází ke splynutí, ke zkonzumování rozdílu; hymen tak skrývá diferance, umožňuje jí její neviditelnost a medialitu. Zároveň je ovšem třeba chápat, že oba prvky nežijí ve vzájemné, takřka biologické symbióze; že jeden nečeká na druhý či služebně nepracuje pro druhého. Přestože jsou do sebe navzájem integrovány, nejsou v sobě metafyzicky přítomny, jejich přítomnost získává spíše podobu zpřítomňované absence, hry stop. Toto chybění, tento bytostný nedostatek, označuje Jacques Derrida často coby prázdno místo či bílou plochu (skvrnu), jež je prázdno, ale rovněž čeká na své vyplnění invazivním pohybem agresivního suplementu. A ono kýžené vyplnění či doplnění může přijít jen z vnějších prostor. Supplement totiž odnikud jinudy nikdy nepřichází, ani jako znak vnějšku, nemůže mít svůj vlastní vnějšek, protože je sám vnějškem; suplement tak nikdy nemá jiné.

Hymen, jemuž se francouzský filosof věnuje především v eseji *The Double Session*, představuje klasický Derridův pojem v tom duchu, že je prosycen pohybem, zlomy a podvojností, dvojakostí, ale rovněž obrazností a grafismem. Hymen (v doslovném překladu: panenská blána) představuje na jednu stranu poměrně transparentní a pravděpodobně zamýšlenou referenci k feministickému diskurzu<sup>53</sup>, na stranu druhou ovšem tento pojem využívá pohybu přímo obsaženého v daném slově, v jeho ději (tj. pohybu, kterým je samo dané slovo nadané). Hymen reprezentuje propustnost, prosakování či prolamování – tedy živé a pohyblivé fenomény, které se dějí skrze membrány, tj. blány, panenské blány, panenské proto, že řeč není pouze o prosáknutí, ale rovněž proražení a poskvrnění. Jacques Derrida v tomto ohledu opakovaně cituje větu Stéphana Mallarmého, jehož dílem *Mimique* se esej *The Double Session* explicitně zabývá: „Poskvrněný světem, ale stále posvátný“. Jako kdyby chtěl touto citací vyjádřit stav membránou průchozího významu – čistého, zatím nekontaminovaného četbou a interpretací, ale zároveň do značné

---

<sup>52</sup> Tento fenomén vnějšku, prostoru za hranicí, který ale svým způsobem náleží rovněž prostoru před hranicí, popisuje například Miroslav Petříček: „Začneme-li hranici vymezovat hlouběji a pečlivěji, stává se ono vně vzhledem k hranici, ono za hranicí, či ono na druhé straně hranice nějak (ale patrně nevyhnutelně) integrální součástí pole vymezeného. Viz Miroslav Petříček, *Myšlení obrazem. Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann & synové 2009 s. 127.

<sup>53</sup> Konceptualizaci tohoto pojmu ve vztahu k ženskému tělu je stručně načrtnuta v následujícím zdroji. Peter Brunette – David Wills, *Screen/Play. Derrida and Film Theory*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1989, s. 95–97.

míry poskvrněného jeho vlastním zjevením se, průchodem membránou směrem ven; čistý je pouze ten význam, který zatím nebyl čten, interpretován a tím přepisován. V tomto přivedení významu na světlo, v prolomení nevinnosti jeho předchozí neskrytosti, které produkuje určité „pošpinění,“ je pak cosi analogického s poskvrněním krví, k němuž dochází při prvním prolomení ženské panenské blány.<sup>54</sup>

Aplikace ve vztahu k literární nebo filmové teorii se pak nabízí sama: Hymen je plátnem, obrazovkou či plochou, na niž se promítají zobrazení a skrze kterou prosakují obrazy, slova, reprezentace, performativy či pohyby, z jednoho vnějšku ke druhému – z místa „za textem“ do místa „před divákem“. Tato blána je tedy místem, kde se dějí nebo probíhají projekce, ne-materiálním materiálem, na kterém jsou viděny, vnímány či čteny filmovými diváky, literárními čtenáři a dalšími recipienty. Představuje tedy plochu, která sama o sobě není viditelná ani hmatatelná, ale která současně umožňuje viditelnost či zjevování dějů, které se dávají našemu vědomí, vnímání a „fikčnímu vidění“. Hymen je tak místem vstupu do nich.<sup>55</sup> V tomto ohledu se jedná o (v Derridových textech často se vyskytující) dvojí pohyb či výskyt. Bytí něčeho, co mizí a ztrácí se, čímž je umožněno zjevování se stop jiných fenoménů, tj. nikoliv fenoménů samotných, nýbrž pouze jejich textuálních ozvěn. „To, co se v hymen promítá, jsou stopy, oznámení, upomínky, přede hry, dozvuky“.<sup>56</sup> Těmto jevům nic nepředchází, avšak současně ani ony nepředcházejí ničemu jinému, lze je vnímat spíše coby svého druhu singulární, neopakovatelné události.

Substance hymen pro Derridu znamená čistou fikci, tj. médium. Jedná se o přítomnost zároveň vnímanou a nevnímanou. Jak již bylo zmíněno: Jedná se o plochu, která sama o sobě není viditelná ani hmatatelná, ale která současně umožňuje viditelnost dějů, které se dávají našemu vědomí, vnímání a „fikčnímu vidění“. To pak vlastně představuje zcela esenciální definici média jako takového v duchu soudobé mediální filosofie. Vyjádřeno z druhé strany slovy významného teoretika médií Marshalla McLuhana: „Obsah jakéhokoliv média zastírá jeho charakter“.<sup>57</sup> Hymen je pak tímto neviditelným médiem, které může zviditelnit pouze obsah (jak obsah zviditelňuje hymen,

---

<sup>54</sup> Tedy psychoanalyticky řečeno. Tuto odvážnou poznámku si lze dovolit především proto, že sám Jacques Derrida byl psychoanalýzou velmi ovlivněn a místy psal „v jejím duchu“. Svým vztahem k psychoanalýze se Derrida zabýval v následujících textech. Jacques Derrida, *Me–Psychoanalysis*. In: Peggy Kamuf – Elizabeth Rottenberg (eds.), *Psyche. Invention of the Other. Volume 1*. Stanford: Stanford University Press 2007, s. 129–142. Jacques Derrida, *Resistances of Psychoanalysis*. Stanford: Stanford University Press 1998.

<sup>55</sup> Jacques Derrida, *Dissemination*. London – New Delhi – New York – Sidney: Bloomsbury Publishing 2013, s. 224.

<sup>56</sup> Jacques Derrida, *Dissemination*. London – New Delhi – New York – Sidney: Bloomsbury Publishing 2013, s. 221.

<sup>57</sup> Marshall McLuhan, *Jak rozumět médiím: Extenze člověka*. Praha: Mladá Fronta 2011, s. 20.

tak hymen zviditelňuje obsah, tj. již zmíněné dvojí bytí); tedy pouze například promítaný film, nebo řetězec literárních označujících vytvářejících román. V hymen (nebo spíše na hymen?) se tak ukazuje obraz a jeho model; spojka „a“ však v tomto kontextu neznamena, že jedno se přidává k druhému, ale reprezentuje spíše vzájemný vztah, svého druhu splývání.<sup>58</sup> Pochopení tohoto specifického vztahu, této souvztažnosti, je pak bránou, či spolu s Derridou řečeno, určitým vstupem k tomu, co hymen vlastně představuje nebo může představovat.

Je-li hymen médiem či znakem mediality, znamená to, že vždy stojí mezi; mezi jedním a druhým, mezi obsahem a formou, mezi obrazem a modelem, mezi psaním a čtením, i mezi další opozicemi, které Derridovo myšlení tak často vychyluje. „Hymen označuje něco mezi budoucností (touhou) a přítomností (splněním). Mezi minulostí (vzpomínkou) a přítomností (spácháním, provedením). Toto ‚něco‘ je pak sérií temporálních odkladů (diferencí) bez své vlastní centrální přítomnosti“.<sup>59</sup> Ona popisovaná pozice mezi ovšem netvoří zlom, průrvu nebo hranici, její činnost je opačná: Hymen představuje fúzi, dovršení svazku, nebo také identifikaci dvojího bytí. Obě ve fúzi angažované entity, jež každá stojí na druhé straně onoho mezi, zanikají za vytvoření zcela nového a nedělitelného fenoménu – dvojího bytí. Toto spojení ovšem není harmonické. Nepředstavuje čisté a bezešvé splývání, jedná se o práh – avšak o práh, který vlastně nelze překročit, protože zde (minimálně metafyzicky) není. V dané fúzi je naopak možné sledovat svého druhu zmatení mezi dvěma, či jistou konfúzi. Toto zmatení mezi dvěma vzniká prostřednictvím setření mezery, zahlazením rozestupu či ztrátou difference, nebo, řečeno Derridovými slovy, „konzumací rozdílu a dis/kontinuity“.<sup>60</sup> Dochází-li ke stírání diferencí mezi entitami, otevírá se zcela jiný prostor; již nejsou sledovány difference mezi diferencemi, nýbrž difference mezi diferencemi a ne-diferencemi. Prostor pro rozdíl, nenávaznost a změnu se zmenšuje, ale stále („zde“) nějaký zůstává; stále je možné sledovat štěrbinu, jíž proklouzne nepatrný průsvit světla (a vlastně cokoliv nepatrného či patrného minimálně). Tato nediferující-difference je pak předpokladem oné fúze, tedy zmíněného dvojího života. Pokud by neexistovala, nemohlo by vzniknout žádné dvojí, žádné mezi, nebo žádné médium, neboť by existovala nerozlišitelnost, ne-ne-difference, ne-médium, pustina nekonečného textu, krajina bez horizontu, žádná diferance, jejíž zásluhou

---

<sup>58</sup> Jacques Derrida, *Dissemination*. London – New Delhi – New York – Sidney: Bloomsbury Publishing 2013, s. 221.

<sup>59</sup> Jacques Derrida, *Dissemination*. London – New Delhi – New York – Sidney: Bloomsbury Publishing 2013, s. 220.

<sup>60</sup> Jacques Derrida, *Dissemination*. London – New Delhi – New York – Sidney: Bloomsbury Publishing 2013, s. 223.



zakoušíme singularitu. Splynuvší fenomény se totiž nestávají ani nezůstávají jedním, kterým byly předtím, než vstoupily do onoho svazku, nýbrž dvojím, které předpokládá ne-přechod, ne-zlom, ne-diferenci v té nejmenší představitelné extenzi.<sup>61</sup> Tato ne-diference není jedním, ani druhým, ani obojím, ale stojí přímo mezi nimi, na neviditelném a nevnímátném, leč stále aktivním rozhraní, jak již brzy uvidíme, v médiu. Přestože do nich zasahuje, rozpíná se v nich a prostupuje je, nikdy se jimi nestává, pouze se tzv. rozsévá mezi ně, resp. slovy ústředního Derridova termínu: diseminuje (se) mezi ně.<sup>62</sup> O dvojím pohybu rozdělování a spojování v médiu či medialitě píše rovněž významný mediální filosof Georg Christoph Tholen: „Definicí média je to mezi: znaky a média otevírají určité spektrum diferencí. Média jsou rozlišením, která nastolují rozdíl. Kde jsou média, tam musí být také distance. [...] Striktně relační určení oné diferenciality, díky níž média jak rozdělují, tak spojují, vymezuje jisté mezi, jistou v mediálních zlomech se vyznačující, a přece nedisponovanou mezilehlost mediality“.<sup>63</sup>

Pohyb hymen je pohybem, ve kterém se stírají difference, ve kterém se dva samostatné fenomény stávají nikoliv jedním, ale spíše podvojným, tj. pohybem, který umožňuje diference pracovat v její neviditelnosti. Mezeru, ne-diferenci či místo vzniku této podvojnosti pak lze identifikovat pouze dekonstrukcí. Převáděno na filmový text: Takto minimální rozestup by byl identifikovatelný pouze v režimu extrémně pomalého přehrávání filmového pásu či videokazety. Pokud tedy vůbec. Jedná se o fenomén přítomný, ale za hranou možného vnímání. Kinematografie jakožto syntetické médium či inter-médium musí být již ze samé své podstaty těmito ne-diferencemi a podvojnostmi doslova přeplněno. Na tomto místě zmiňme pouze tu pro filmové médium nejvíce určující. Přestože je kinematografie chápána jakožto vůbec první médium, které je schopné ukázat pohyb lidí, zvířat nebo věcí, ukázat jejich život v „reálném čase,“ její mediální podstata, pokud projde alespoň zběžnou dekonstrukcí, tuto schopnost problematizuje. Filmový pás, dle mnoha teorií, totiž neukazuje pohyb, spíše extrémně rychlou frekvenci statických fotografií, které se v pohyb mění zásluhou chyby, nedokonalosti lidského vnímání. Tato banální archeologická poznámka nemá být demonstrací objevu, nýbrž spíše předvedením,

---

<sup>61</sup> Je na místě blíže ozřejmit logiku používání předpony „ne-“. Jedná se o pokus (post-strukturalisty často používaný) vložit od termínu protichůdný pohyb „ano-ne“. Snahu při napsání ne-diference vyjádřit, že daná diference mizí a vytrácí se až do míry limity své existence (ono „ne-“), ale zároveň zde stále ještě „je“.

<sup>62</sup> Jacques Derrida, *Dissemination*. London – New Delhi – New York – Sidney: Bloomsbury Publishing 2013, s. 219–222.

<sup>63</sup> Georg Christoph Tholen, *Medium/Media*. In: Kateřina Svatoňová – Kateřina Krtilová (eds.), *MEDIENWISSENSCHAFT: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia 2016, s. 41–69.

že pohyb pojmu hymen prostupuje kinematografií již od jejich základů a že jeho ne-diference je právě tím prvním, čím kdy film zmátl svého vlastního diváka. Dalším příkladem by pak mohl být například vztah zvukové a obrazové filmové stopy. Ten je konvenčními narativními filmy předváděn jakožto plně zkonsumovaný, jakožto jednolité, zbavený zlomů, rozestupů nebo jakýchkoliv mezi-mediálních mezer. Ve skutečnosti se však jedná spíše o ideologický konstrukt, jehož cílem je demonstrovat schopnost filmu zaznamenat dějící se přítomnost v její plnosti – v barvě, zvuku, pohybu a vzhledu.<sup>64</sup> Určitý nesoulad či nejednotu mezi zvukovou a obrazovou stopou pozoroval například fenomenologický filosof Maurice Merleau-Ponty, tedy autor mimo post-strukturalistickou myšlenkovou linii: „Obraz se blízkostí zvuku transformuje. Uvědomíte si to při projekci dabovaného filmu, kde hubené postavy promlouvají hlasem tlustých, mladé hlasem starých, velké hlasem drobných, což je absurdní, pokud hlas, silueta a charakter tvoří nedílný celek“.<sup>65</sup> Podobný rozpad identity však lze pozorovat v jakémkoliv současném hollywoodském filmu. Při střihu se totiž velmi často používá postup, že do závěru končící scény se vloží začátek zvukové stopy scény následující. Tímto krokem se posiluje kontinuální struktura filmové formy tím, že se v divákovi vzbuzuje dojem přímého přechodu (což je přímou formální, stylistickou a významovou agendou hollywoodské produkce).<sup>66</sup> Na ne-identický vztah obrazu a zvuku aktivně upozorňují také četné umělecké filmy. Mnoho příkladů by bylo možné nalézt například ve snímcích Jeana-Luca Godarda, Michaela Hanekeho, nebo v mnoha avantgardních dílech. Tento korpus totiž velmi často aspiruje na možnost představovat dekonstruktivní čtení v performativní praxi.

---

<sup>64</sup> Na tuto původní rupturu filmové mediality upozorňuje Marie-Claire Ropar-Wuilleumierová. Schopnost zahladit danou rupturu pak francouzská teoretička srovnává s podobnou schopností mluveného jazyka. Ve svých analýzách pak ukazuje, jakým způsobem tyto rozpory v praxi dekonstruují snímky Marguerite Duras. Ropar-Wuilleumierová zároveň upozorňuje na skutečnost, že zvuk „nikdy není na plátně“. Peter Brunette – David Wills, *Screen/Play. Derrida and Film Theory*. Princeton: Princeton University Press 1989, s. 63, 86.

<sup>65</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Film a nová psychologie. Illuminace*, 1989, č. 2, s. 12–22.

<sup>66</sup> David Borwell – Kristin Thompsonová, *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze 2011, s. 376–377.

## 2. Mediální intermezzo: Dieter Mersch mezi pohyby diferance a hymen

Pohyby, jež byly nastíněny v předcházející části, především v konceptualizacích pojmů diferance nebo hymen, zdůrazňovaly dynamické procesy vytvoření rozestupu, tj. difference či rozdílu, nebo naopak jeho zahlazení, setření či (řeceno Derridovými slovy) zkonzumování. Oba tyto jevy byly označeny za konstitutivní a nevyhnutelnou podmínku při fenomenalitě vyjevování a ukazování významu, textu či znaku v té nejširší myslitelné možné podobě. Předcházející rozbor Derridových textů však prozatím nabídl pouze určité vymezení strukturních předpokladů; popis toho, že při vystupování nebo zobrazování významů dochází buď v textu nebo obraze k dynamikám či textuálním praktikám, jejichž vlastnosti nelze číst a vnímat jako kontinuální, nýbrž je nutné reflektovat jejich strukturní narušenost, rozlomenost jejich identity, odklad od jiného, ale rovněž od sebe sama. Při snaze o pochopení pohybu rozdílu, přesunu z jednoho místa na druhé, nebo naopak opačnou aktivitu, která rozdíl stírá a zkonzumovává, tedy při snaze vnímat dynamiky inherentně spojené s filosofií mediality, se jako velice užitečné ukazují úvahy německého filosofa médii Dietera Mersche. Z jeho diskurzu bylo zatím výše uvedeno pouze programové diktum: Chceme-li nahlížet mezi zlomy či přeryvy (tedy do takzvaného nitra či srdce mediálních procesů), musíme daný materiál sledovat, když je v performativním stavu, tedy tzv. bočním pohledem. Nyní budou výtěžky jeho myšlení mnohem blíže vztaženy k problému Derridova média; tím lze myslet nejen Derridův teoretický aparát, ale rovněž jeho myšlení média, tj. konzumování rozdílu.

Píše-li Derrida v knize *Dissemination*, že hymen je obrazovkou nebo plátnem, ve kterém vystupuje, vykresluje se, ukazuje se či se promítá význam, dodává, že tento prostor ukazování je prostorem čistého média, které ale není materiální báze. Z jeho úvah vyplývá, že to, co vidíme, nebo vnímáme, je obraz, ale zároveň také, že nikdy nevidíme místo jeho zobrazení.<sup>67</sup> Tato konceptualizace Jacquese Derridy je koherentní s mediálně-filosofickými předpoklady Dietera Mersche. „Pojem média je mnohoznačný. Zjevně nemá jasný referent. [...] Jeho charakteristickým rysem je jeho strukturální neproniknutelnost.“<sup>68</sup> Německý filosof pak přechází k zásadní myšlence: Médium nikdy nemůžeme vidět.

---

<sup>67</sup> Jacques Derrida, *Dissemination*. London – New Delhi – New York – Sidney: Bloomsbury Publishing 2013, s. 219–227.

<sup>68</sup> Dieter Mersch, *Tertium datur: Úvod do negativní mediální teorie*. In: Kateřina Svatoňová – Kateřina Krtilová (eds.), *MEDIENWISSENSCHAFT: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia 2016, s. 336.

Viditelné jsou pouze účinky daného média (jinými slovy – obrazy, významy, grafismy a znaky). Tato teze je do značné míry analogická k Derridovu postulátu: Hymen nelze vnímat, vnímatelné je jen to, co se ukazuje v prostoru hymen, tedy na hymen coby na plátně. Pokouší-li se Mersch lokalizovat místo média, staví jej tam, kde stabilita ztrácí sebe sama, kde bytuje či přebývá v podobě vlastního mizení, tam, kde se děje pohyb difere/ance<sup>69</sup>; tato myšlenková operace je opět blízkou Derridově definici diference, tedy tezi, že význam se objevuje tam, kde probíhá odklad, odsun či diference „právě teď“ vnímaného<sup>70</sup>. Při pronesení teze nemožnosti vidět médium se Dieter Mersch opírá např. o meditaci Martina Heideggera nad možností zkoumat medialitu či jazykovost jazyka<sup>71</sup>. Podle něj je jazyk nepřekonatelně sebereferenční<sup>72</sup>, čehož důsledkem je, že jej není možné zkoumat z jiné pozice než z pozice jazyka samotného, neboť jediným našim nástrojem jazykové reflexe je pouze jazyk sám. Každý diskurz je totiž prostoupen médiem jazyka do takové míry, že pokud se jazyk sám stane tématem, je zároveň ve vztahu k tomuto tématu invazní: Nemluví tak pouze o jazyku, ale jazykem skrze jazyk.<sup>73</sup> Což znamená, že od něj ztrácí odstup, který je žádoucí pro analytickou reflexi; dochází tedy k redukci pohybu diference a posílení dynamiky hymen.

Ve vztahu k neviditelnosti či nevnímatelnosti média definuje Dieter Mersch způsob, jak médium zkoumat, resp. jak k médiu proniknout či jak jej uvidět. To lze nazírat pouze v jeho pohyblivém či performativním stavu, tedy v okamžiku jeho mediace, během které generuje účinky své vlastní mediality, sebe sama; tedy v momentě, kdy produkuje znak, význam nebo obraz. „Mediální odhaluje sebe pouze skrze svou vlastní praxi, skrze niž si lze uvědomit jeho fungování.“<sup>74</sup> Přestože Jacques Derrida takto programový postulát nikdy nedefinoval, není vlastně jeho přístup odlišný. Velké množství jeho textů, především těch, jež se vztahují k literárním dílům, představují detailní četbu, během které uvádí do pohybu textualitu daného díla. V takto aktivním a živém textu může snáze vstupovat do

---

<sup>69</sup> Dieter Mersch, *Meta / Dia.: Two Different Approaches to the Medial*. s. 4.

<sup>70</sup> Jacques Derrida, Diferance. In: Miroslav Petříček jr. (ed.), *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967–1972*. Bratislava: Archa 1993, s. 146–176.

<sup>71</sup> Podobný problém zkoumal Michel Foucault, když se pokoušel odhalit médium myšlení moderní literatury, které označil coby myšlení vnějšku. Michel Foucault, *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann a synové 1996 s. 35–71.

<sup>72</sup> Tezi o sebereferenčnosti psaní, či zobrazení zastává rovněž Derrida. Podle jeho pozorování totiž text vždy odkazuje výhradně k sobě samému, nebo k textům jiným, ale nikdy k zobrazovanému. Jacques Derrida, *Dissemination*. London – New Delhi – New York – Sidney: Bloomsbury Publishing 2013, s. 214.

<sup>73</sup> Dieter Mersch, *Tertium datur: Úvod do negativní mediální teorie*. In: Kateřina Svatoňová – Kateřina Krtilová (eds.), *MEDIENWISSENSCHAFT: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia 2016, s. 340.

<sup>74</sup> Dieter Mersch, *Obfuscated Transparency*, s. 6.

mezer mezi textuálními prvky a odhalovat jejich vzájemné nekoherentní a diskontinuální vztahy či rozpory, demonstrovat ztrátu a rozpad identity. Právě během těchto analýz vyvstává před subjektem médium textu či literatury. Podobnou strategii ve vztahu k jazyku ve *Filosofických zkoumáních* volí Ludwig Wittgenstein, když tvrdí, že jediný způsob, jak můžeme jazyk ukázat se, je při plné varietě jeho používání, jeho aplikací, jeho akce, jeho performance. Jazyk v tomto stavu popisuje sám sebe, nikoliv témata, o nichž tzv. mluví.<sup>75</sup> Dieter Mersch svůj postup, s odkázáním se přímo k dekonstrukci, popisuje takto: „Jedná se o zviditelnění něčeho neviditelného a nezobrazitelného, tzv. strukturality struktury a jejího udávání prostřednictvím oněch proměn a posunů, které zakouší svým výkonem, svou performativitou. Svě skryté značení pak médium dává nejpronikavěji najevo tam, kde se nejzřetelněji odklání od předepsané cesty.“<sup>76</sup> Nahlédnutí tohoto pohybu je podle Dietera Mersche možné prostřednictvím tzv. bočního pohledu, který nesleduje v popředí stojící funkce, nýbrž se zajímá spíše o zlomy a disfunkce, jež se neodhalí přímému nazírání, ale pouze tomu vychýlenému, dis-lokovanému.<sup>77</sup> V záměru přiblížit tuto pro běžnou recepci nepřirozenou aktivitu se Mersch odvolává na metodu výtvarné anamorfózy a citát litevského básníka Jurgise Baltrušaitise: „Jde tu o rozkol mezi tvarem a kresbou“, aby pak pokračoval ve výkladu: „Obraz musíme negovat, musíme jej rozpustit do nesrozumitelné spleti linií, aby divák zakusil hádanku, jejíž řešení může odhalit jedině, pokud na obraz pohlédne ze strany, z místa odkud člověk obvykle nevidí nic. Obraz pak vyskočí jako přízrak a ukáže se tam, kde být nemůže: před obrazem, podoben mysterióznímu zjevu bez základu.“<sup>78</sup> Textuální anamorfózu, která je pro tuto studii, ukotvenou v teorii textuality, obzvláště relevantní, nabízí Merschovo čtení tzv. diverzifikující kritiky Rolanda Barthesa. Tato kritika představuje odklon od interpretačního čtení, jež k textu přistupuje zvenčí. Diverzifikující kritika místo toho nabízí a soustředí se na čtení odchylky a opakování, které odhaluje mechanismus, medialitu, či logiku běhu textu. Jedná se tedy o čtení, které otevírá text tomu, co působí pod ním, co však nelze spolu-číst, jelikož se jedná o prvek, který text teprve konstituuje a vyjadřuje se ve formě překvapivých grifů, přelomů či figurací, které

---

<sup>75</sup> Dieter Mersch, *Meta / Dia.: Two Different Approaches to the Medial*. s. 6.

<sup>76</sup> Dieter Mersch, *Tertium datur: Úvod do negativní mediální teorie*. In: Kateřina Svatoňová – Kateřina Krtilová (eds.), *MEDIENWISSENSCHAFT: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia 2016, s. 342.

<sup>77</sup> Dieter Mersch, *Tertium datur: Úvod do negativní mediální teorie*. In: Kateřina Svatoňová – Kateřina Krtilová (eds.), *MEDIENWISSENSCHAFT: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia 2016, s. 342.

<sup>78</sup> Dieter Mersch, *Tertium datur: Úvod do negativní mediální teorie*. In: Kateřina Svatoňová – Kateřina Krtilová (eds.), *MEDIENWISSENSCHAFT: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia 2016, s. 347.

narušují a přetvářejí obrazy, jež jsou již na povrchu textu tzv. v oběhu.<sup>79</sup> Takto nastíněný program nahlížení mezi zlomy, tedy negativní mediální teorie, jak jej Dieter Mersch pojmenoval, představuje do určité míry virtuální simulaci diferance. Jako kdyby pohyby, které Jacques Derrida shrnul pod tento neologismus, dokázal německý filosof popsat, či dokonce zobrazit, jako kdyby dokázal v diferance vydělit další diferance, odložit ji od ní samé, rozehrát její vlastní hru.<sup>80</sup> Klíč k tomu, proč se takto abstraktní a těžko uchopitelný ne/pojem diferance v Merschově myšlení najednou jeví jako poměrně operativní a transparentní textuální praktika, se nachází v jeho často opakovaném a deklamovaném metodologickém postupu, jímž je performativita. Přestože Mersch ve svých textech sleduje velmi abstraktní filosofické pohyby, dokáže je uvádět do performativních a pohyblivých stavů, které je činí mnohem transparentnějšími, snáze čitelnými a svým způsobem snad také teoreticky (empiricky) doložitelnými. Přestože rovněž Jacques Derrida velmi často, jak již bylo uvedeno, sleduje text-v-pohybu, nabízejí texty Dietera Mersche v tomto ohledu jasnější vysvětlení uchopovaných pohybů.<sup>81</sup> Neboť zatímco Derrida se do svých odkladů a mezer propadáva, Mersch je popisuje „z boku“.

Představuje-li náhled mezi zlomy či disfunkce textuality možný přístup k Derridovu pojmu diferance, uvádí podobným způsobem Merschova konceptualizace aktivity mediálního transformování, zprostředkování či poskytování do pohybu pojem hymen. Většina úvah o tom, kde médium je, či co médium dělá, pak začíná u slov mezi či uprostřed. Tato studie takovou definici již poskytla skrze teze Georga Christopa Tholena. Velmi pregnantní deskripci operativnosti tohoto mezi, tedy toho, co se v prostoru tohoto mezi děje, poskytl Dieter Mersch skrze využití a jemnou dekonstrukci řeckých prefixů *meta* a *dia*, jež jsou blízké anglickým *trans* a *through*.

Výraz *meta* nabízí při svých různých použitích širší varietu konotací, jejichž společným bodem se však stává fenomén překročených hranic; *meta* tak představuje přechod, přesun nebo dokonce pře-skok z jednoho místa na druhé. V rámci mediálních

---

<sup>79</sup> Dieter Mersch, *Tertium datur: Úvod do negativní mediální teorie*. In: Kateřina Svatoňová – Kateřina Krtilová (eds.), *MEDIENWISSENSCHAFT: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia 2016, s. 348.

<sup>80</sup> Zde je třeba pro přesnost přidat stručnou poznámku. Merschovy texty nejsou kritickým čtením či analýzou diferance. Přestože se odkazuje k dekonstrukci, zmiňuje daný výraz výjimečně. Merschova negativní mediální teorie je spíše koncepcí, která Derridovu diferance rozevívá a nabízí k ní operativní přístup.

<sup>81</sup> To, že například pojem diferance Jacques Derrida nikdy takto neprojasnil, má důvod rovněž ve skutečnosti, že diferance pro něj představovala ustavení prvního rozdílu, možnost vzájemného lišení se, jež byla vlastním veškerým substancím či materiálům. Kdyby na příkladu jednoho preferovaného materiálu či substance diferance předvedl, zradil by tím její charakter a ukotvení, které stojí mimo jakoukoliv konkrétní materialitu.

procesů vytváří meta-obraz převozníka nebo mostu, spojujícího břehy.<sup>82</sup> Toto přemístění ovšem neznamená ani bezpečný přesun, ani pouhé bezelstné vytvoření difference coby původního základu pro myšlení nebo tvorbu. Každý takový pohyb v sobě zahrnuje potencialitu neúspěchu vlastní mise. Skutečnost, že se určitý prvek (určitá informace) přesouvá mezi dvěma pozicemi, znamená, že současně prochází konverzí či transformací; nenávratně vstupuje do sféry alterity, jiného a difference. Dochází tak k meta-morfóze přemísťovaného prvku. Onen prvek není pouze přetvarován či přetvořen do nové formy, ale tvoří naopak strukturu novou.<sup>83</sup> Zde je možné sledovat ozvěnu Derridovy teorie iterability, podle níž je znak nadán schopností neomezeného opakování, ale samo opakování není nikdy čisté – každý znak v tomto procesu opakování prochází rozštěpem a produkuje jiné.<sup>8485</sup> Zmíněné metamorfózy a přesuny výrazu meta zahrnují rovněž vztahy mezi opozicemi filosofické metafyziky – mezi přírodou a kulturou, tělem a duší, obsahem a formou.<sup>86</sup>

Pokud se prefix meta vztahuje spíše k operativitě přesunu, zahrnuje prefix dia naopak materialitu těchto procesů. Dochází-li během přesunu k meta-morfóze, k transformaci, přeměně nebo tvorbě nové struktury, musí k těmto dějům přeměny docházet skrze něco, prostřednictvím něčeho, prostřednictvím prostředku. „Něco se mění v něco prostřednictvím něčeho jiného.“<sup>87</sup> Ono místo, které zajišťuje přeměnu (ono skrze) lze alternovat nejen anglickým through, ale rovněž latinským per, nebo řeckým dia. Dieter Mersch pak slova through, per, nebo preferované dia přirovnává k funkcím messenger, který doručí zprávu, nebo masky herce, skrze niž dochází k tzv. ztělesnění.<sup>88</sup> Nejen Dieterem Merschem, ale také Friedrichem Kittlerem je zmiňován Nietzscheho odkaz k médiu, jež podle něj není extenzí člověka, nýbrž člověk je naopak extenzí média samého; to znamená, že médium plně transformuje myšlení člověka, určuje a podmiňuje, jak bude člověk myslet nebo tvořit, tj. médium není ve vztahu k člověku ve služebném stavu.<sup>89</sup>

---

<sup>82</sup> Dieter Mersch, *Meta / Dia.: Two Different Approaches to the Medial*. s. 20.

<sup>83</sup> Dieter Mersch, *Meta / Dia.: Two Different Approaches to the Medial*. s. 20.

<sup>84</sup> Jacques Derrida, Signatura událost kontext. In: Miroslav Petříček jr. (ed.), *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967–1972*. Bratislava: Archa 1993, s. 277–307.

<sup>85</sup> Tento proces opakování, do jehož nitra byla integrována difference, lze sledovat s odvoláním nejen na Jacquese Derridu, ale rovněž také Waltera Benjamina při praxi překladu buď z jednoho jazyka do druhého, nebo z jednoho média do druhého. V těchto dynamikách vždy dochází k poškozením, jež zároveň konstituují jiné.

<sup>86</sup> Dieter Mersch, *Meta / Dia.: Two Different Approaches to the Medial*. s. 22.

<sup>87</sup> Dieter Mersch, *Meta / Dia.: Two Different Approaches to the Medial*. s. 22.

<sup>88</sup> Dieter Mersch, *Meta / Dia.: Two Different Approaches to the Medial*. s. 22.

<sup>89</sup> Dieter Mersch, *Meta / Dia.: Two Different Approaches to the Medial*. s. 8. Friedrich Kittler, *Gramofon. Film. Typewriter*. Praha: Nakladatelství Karolinum 2017, s. 282.

Způsob, jakým tyto filtry transformace pronikají do textuality je následující: Každý text je čten prostřednictvím perspektivy, rámce nebo interpretačního schématu, jež je právě tím dia (či per, nebo through), tedy prostředkem, který v transformaci zajistí to, jak nakonec text vnímáme, co si z něj v důsledku odnášíme.<sup>90</sup> Sama interpretace je tak médiem, tím uprostřed, což je to, co Dieter Mersch označuje prefixem dia. Ono transformování mediovaného v mediální účinek pak lze chápat jako operaci jeho ukázání, jeho zobrazení, jeho převedení do sféry vnímaného a zakoušeného. Pohyb této transformace je pohybem, který Derrida tematizuje v např. v membránovém pojmu hymen<sup>91</sup>, a jenž ztělesňuje přeměnu, meta-morfózu, dis-lokaci prostřednictvím imateriální materiality. Merschovy jazykové hry s prefixy meta a dia pak poskytují prostředek (médiu) k tomu, jak proniknout přímo do nitra mediality Derridova média, které integroval v nebývale dynamický pojem hymen, membrány, která význam nejen skrze sebe sama propouští, ale rovněž jej konstituuje a utváří. Tak jako dia.

Za příklad prostředku dia (tedy nejen transformativní membrány, ale rovněž imateriálního prostředku zobrazení, promítnutí, ale také tvoření), označuje Dieter Mersch např. také herecký výkon, resp. onu mediálně inherentní část hereckého aktu, jež se odpírá empirickému vidění, tu část hereckého aktu, jež se rozkládá mimo jeho tzv. mediální účinek. Herec, podobně jako médium samé (tj. herec jako médium), nelze v souladu s negativní mediální teorií přesně lokalizovat. Herec není plně vsazen ani do imaginárního těla, ve které se proměňuje, ani do svého fenomenálního těla, kterým je ve světě, a kterým do určité míry nepřestává být ani ve filmovém díle. Jako tranzitní prvek tak filmový herec zastává strukturálně neproniknutelný, nevymezený a neurčitý mezi-prostor, prostřednictvím kterého žije na jedné straně svou fikci (tedy zobrazovaný, ztělesňovaný text), na druhou svou tělesnost a fenomenalitu (tedy svůj život ve světě). Medialita herece tak odráží medialitu samotnou – vzájemně propletené pohyby skrývání a ukazování se, jež není od sebe možné žádným operačním aktem oddělit, či, jak říká Mersch, rozplést.<sup>92</sup>

Klasické teorie herectví (Mersch odkazuje především na text *Herecký paradox* Denise Diderota), postulují požadavek na vyvlastnění hercových pocitů a dojmů z jeho

---

<sup>90</sup> Dieter Mersch za toto transformativní médium uvádí rovněž formu, či žánr platónského dialogu, který se stává médiem, tedy dia, které logos transformuje konečný mediální účinek. Dieter Mersch, *Meta / Dia.: Two Different Approaches to the Medial*. s. 23.

<sup>91</sup> Rovněž by bylo možné doplnit další Derridovu membránu, tj. botanikou inspirovaný pojem Tympan. Jacques Derrida, Tympan. In: *Margins of Philosophy*. Chicago: The University of Chicago, s ix–xxix.

<sup>92</sup> Dieter Mersch, *Passion and Exposure: New Paradoxes of the Actor*. In: Deborah Levitt – Dieter Mersch – Jörg Sternagel (eds.), *Acting and Performance in Moving Image Culture. Bodies, Screams, Renderings*. New Brunswick – London: Transaction Publishers 2012, s. 449.



vlastního těla. Herec tak ztrácí nárok na své vlastní tělo, jež mu přestává patřit. Stává se tak cizincem, jiným, alteritou, která se vyplňuje textem, jenž má být ztělesněn, zobrazen a ukázán. Herec se na jednu stranu musí dostat mimo své tělo, ale na druhou stranu v něm zůstat, aby jej mohl, nikoliv emocionálně, nýbrž racionálně, ovládat ve prospěch procesu mimeze. Podle Dietera Mersche ovšem tento akt nikdy není plně a dokonale proveditelný; tělo herce totiž nikdy plně, čistě a dokonale nedokáže splynout se svou rolí, s adaptovaným textem; vždy mezi těmito entitami zůstává ruptura, tj. diferance, jíž se snaží maskovat hymen, díky, které je herecký výkon vnímán jako fikce. V herci tedy vždy zůstává určitý přebytek či nadbytek jeho fenomenálního bytí<sup>93</sup>, které v důsledku narušuje mimetickou aktivitu bezešvého a analogického zobrazování předem daného textu.<sup>94</sup> Tato teorie je v souladném spojení s Derridovou myšlenkou o mimésis, podle níž čistá nápodoba nikdy není možná, neboť při snaze o ni vždy dochází k psaní suplementů, které nejsou přesnými analogiemi svých předobrazů, nýbrž vlastními vpisy stop, produkcí, psaním, nikoliv analogickým zobrazením.<sup>95</sup>

Prostředkem herecké mediality se tak stává tělesnost herce, jež se nepředvídatelně proplétá s jeho fenomenální existencí (jeho bytí ve světě) a textuální existencí (jeho fikční bytí); tyto dva typy existencí, z nichž jedna se pokouší z těla vykázat druhou, vstupují do interakce s diváckým vnímáním, jež daný výkon, dle Jeana-Paula Sartrea, ustavuje v herecký akt.<sup>96</sup> Přestože se médium herectví manifestuje skrze těla herců, prochází tato těla, podobně jako jakákoliv jiná média, současně bytostně prchavým a proměnlivým bytím. Přestože je herecký akt připoután k tělesnosti herce, tato tělesnost se zároveň ztrácí a mizí. Dieter Mersch v této souvislosti zmiňuje teze vlivné studie *Umělecké dílo ve věku své technologické reprodukovatelnosti* napsané Walterem Benjaminem. Reprodukována je např. myšlenka ztráty aury, o niž filmový herec přichází v důsledku toho, že herecký

---

<sup>93</sup> Podobný pohled nabízí další reprezentantka německé mediální filosofie, Erika Fischer-Lichte: „Má-li herec dramatickou postavu, pak rozhodně nemusí popírat své vlastní tělesné bytí ve světě a nemusí ani plně transformovat své mediální tělo do těla sémiotického. Jeho individuální fyzis, jeho tělesná existence je naopak podmínkou možnosti vyvstání dramatické postavy, podmínkou možnosti jejího ztělesnění.“ Erika Fischer-Lichte, *Za estetiku performativna*. In: Kateřina Svatoňová – Kateřina Krtilová (eds.), *MEDIENWISSENSCHAFT: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia 2016, s. 329.

<sup>94</sup> Dieter Mersch, *Passion and Exposure: New Paradoxes of the Actor*. In: Deborah Levitt - Dieter Mersch – Jörg Sternagel (eds.), *Acting and Performance in Moving Image Culture. Bodies, Screams, Renderings*. New Brunswick – London: Transaction Publishers 2012, s. 453.

<sup>95</sup> Jacques Derrida, *Dissemination*. London – New Delhi – New York – Sidney: Bloomsbury Publishing 2013, s. 198–214.

<sup>96</sup> Dieter Mersch, *Passion and Exposure: New Paradoxes of the Actor*. In: Deborah Levitt – Dieter Mersch – Jörg Sternagel (eds.), *Acting and Performance in Moving Image Culture. Bodies, Screams, Renderings*. New Brunswick – London: Transaction Publishers 2012, s. 457.

výkon nikdy není přítomností prezentovanou publiku, leč manifestací sebe sama, vydání se aparátu, který nejen ruší kontinuitu hereckého výkonu, ale také tělo herce fragmentarizuje do mnoha světelných výřezů, jež jsou promítány na plátno.<sup>97</sup> Neidentičnost, prchavost, proměnlivost a rozpolcenost výkonu filmového herce pak Walter Benjamin popisuje takto: „Jeho výkon není jednotný. Naopak se skládá z mnoha jednotlivých výkonů, jejichž tady a teď určují zcela nahodilé ohledy. [...] Tak lze natočit skok z okna např. v ateliéru, ve kterém se skáče pouze z lešení.“<sup>98</sup> Tento Benjaminův postřeh vztažený k fragmentární povaze prezentovaného hereckého výkonu, je pak velice Derridovu pojetí znaku: není sledována plynulost, nýbrž spíše proud změn a diferencí.

Herecký výkon se tak stává médiem par excellence – neviditelnou, nevymežitelnou, prchavou medialitou, která se zjevuje tam, kde se divákovi nejvíce odpírá.

---

<sup>97</sup> Dieter Mersch, *Passion and Exposure: New Paradoxes of the Actor*. In: Deborah Levitt – Dieter Mersch – Jörg Sternagel (eds.), *Acting and Performance in Moving Image Culture. Bodies, Screams, Renderings*. New Brunswick – London: Transaction Publishers 2012, s. 463–465.

<sup>98</sup> Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In: *Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH 2009, s. 313.

## 3. Filmový suplement

### 3. 1 Exkurz do myšlení druhých

#### 3. 1. 1 Metodologická otázka: Jak a kde získat filmový suplement?

Součástí konceptualizace Derridova pojmu suplement v úvodní části práce bylo jeho volné propojení s problémem filmového znaku, který byl označen za jeden z mnoha suplementů. Logika takového soudu vyvěrá z následujícího principu: Každý (tedy jakýkoliv) znak je svého druhu suplementem, tj. náhradou za nějakou jinou, zde (na místě znaku) nepřítomnou skutečnost; znak je tedy protézou, prodloužením. Vztah suplementu k suplované skutečnosti je pak rovněž vztahem suplementu (znaku) k přítomnosti, k identitě bytí a vědomí, k tomu, co bylo suplementem odsunuto a diferováno, ale zároveň minimálně částečně získáno zpět, k tomu, co bylo do suplementu (znaku) zvenčí vtaženo či do něj v neúplné míře znovu otisknuto, řečeno Derridovou rétorikou: vepsáno. Chceme-li studovat Derridův suplement ve vztahu ke kinematografickému znaku, musíme si položit následující otázky: Co vlastně filmový suplement odsouvá? Co z toho, co je jím odsunuto, v něm zůstává obsaženo, a co odpadá a ztrácí se jakožto fenomenologicko-sémiotický odpad? Jakou podobu, strukturu a dynamiku má tento odsun? Vzhledem k tomu, že objektem zájmu této práce je fotografický (analogický) film, tedy nikoliv film tvořený digitálním malováním,<sup>99</sup> nýbrž film, jenž je považován za otisk či světa postaveného před filmový aparát do filmového materiálu, bude možné do této série otázek vstoupit prostřednictvím otevření tématu vztahu filmu a reality. Při vědomí skutečnosti, že daný diskurz je velmi obsáhlý, bylo vybráno několik textů, náležící různým teoretickým tradicím, které načrtnou možné způsoby uvažování o daném tématu. Tyto texty současně představí možnou cestu od ontologické analýzy (André Bazin), přes strukturalisticko-fenomenologický pohled (Christian Metz), post-strukturalistické uvažování (Jean-Francois Lyotard), až k filosofii a technice médií (Friedrich Kittler). Výtěžky uvedených teoretických konceptů budou vztaženy k některým koncepcím Jacquese Derridy, jež se

---

<sup>99</sup> Teoretik nových médií Lev Manovich popisuje zásadní rozdíl fotografického filmu a filmu digitálního. Zatímco první představuje otisk světa umístěného před kamerou, tedy v zásadě neupravovatelný odlipek, určité ready-made, je ten druhý naopak vytvářen v digitálním prostředí, v němž je možné vytvořit dle vůle autora i ten nejmenší rozlišitelný fragment filmového obrazu nástrojem, jenž Manovich označuje kameraštetec. Pro uvažování o filmu jakožto suplementu se jedná o podstatnou zmínku. Zatímco fotografický film „nahrazuje“ realitu, tak ten digitální jí vytváří a píše. Lev Manovich, *Jazyk nových médií*. Praha: Karolinum 2018, s. 311–351.

týkají fikce, mimésis, obrazu samotného, a jejich vztahu k realitě, resp. přítomnosti. Vyústěním následujícího bloku se pak stane bytostně dekonstruktivní obrat: V souladu s Derridovou teorií bude analogický film, tedy film, který obtiskuje svět, nahrazen filmovým psaním, tedy filmem, který nic nezobrazuje, ale naopak představuje svou vlastní produkci významu a přítomnosti.

### 3. 1. 2 André Bazin: Nedůvěra v člověka, důvěra v techniku a pokrok

Snad každá mediálně-archeologická poznámka k ontologické povaze obrazu fotografického filmu volí jako tzv. „povinný začátek“ proslulá pozorování Andrého Bazina, francouzského filmového kritika, teoretika a popularizátora, spjatého mj. s časopisem *Cahiers du Cinéma*, jemuž dělal editora. Navzdory tomu, že jeho úvahy a myšlení Jacquese Derridy téměř nic nespojuje – Derridův pohled je spíše možné vnímat jako dekonstrukci toho Bazinova – lze stanovit alespoň jednu nosnou spojnicí: podobně jako Derridovy koncepce je také Bazinova teorie bytostně diferenční, tj. založena na rozdílu, tedy odlišnosti a distanci. Ten je Bazinem ve vztahu k možnostem či cíli realistické reprezentace vytyčen mezi barokní malbou, fotografií a kinematografií. Úspěšnou malbu<sup>100</sup> Bazin spojuje s možností či potenciálem evokace modelu, s vytvořením psychického, duševního obrazu zobrazované předlohy u recipienta; takovou evokaci podmiňuje talentem a schopnostmi umělce. Jakkoliv bude malíř nadaný a schopný, nikdy nenabídne víc než onu evokaci; tedy naši vlastní představu o „skutečné“ podobě toho, co bylo namalováno, tj. modelu. Přejít od malby k fotografii je dle Bazina přechodem od subjektivismu k objektivismu, nebo jinými slovy od člověka ke stroji, od tvorby, techné, k reprodukci. Oceněna je především samostatnost, či snad až soběstačnost fotografického (nebo rovněž kinematografického) aparátu; ten je člověkem spíše obsluhován, uváděn do pohybu, než aby jím byl využíván pro jeho potřeby, či pohnutky, nebo vlastní tvorbu.<sup>101</sup> „Všechny druhy umění jsou založeny na přítomnosti člověka; pouze ve fotografii je nám dopřána jeho nepřítomnost.“<sup>102</sup> Absence lidského prvku a plná důvěra v opakovatelnou a

---

<sup>100</sup> Není nedůležité, že Bazin ve svých textech často využívá pojem „úspěšnosti“. Což lze vnímat v přímé vazbě na teleologický aspekt jeho myšlení. Ten se pak odhaluje ve faktu, že každému médiu Bazin určuje jeho účel, jeho cíl, jeho destinaci, osud – jednoduše, Kantovsky řečeno, jeho účelnost. V případě vizuálních umění je to pak cíl realisticky reprezentovat jsoučno, tedy realitu. Jako by tak francouzský teoretik a kritik daná umění zbavoval jejich estetických funkcí a vnímal je do značné míry pouze funkčním způsobem.

<sup>101</sup> Ačkoliv Bazin vliv člověka ve velké míře odsouvá do pozadí, tak určitý vliv mu stále ponechává. „Fotografova osobnost vstupuje do hry pouze jen volbou, zaměřením, pedagogikou jevu.“ André Bazin, *Co je to film?*. Praha: Československý filmový ústav 1979, s. 17.

<sup>102</sup> André Bazin, *Co je to film?*. Praha: Československý filmový ústav 1979, s. 17.

reprodukovatelnou materialitu, jež je dosažena prostřednictvím technologie a inovace<sup>103</sup>, se stává centrem Bazinova argumentu: Vytvořený obraz představuje realitu (tedy přenáší realitu z věci na realitu obrazu či reprodukce), model obrazu se tak sám stává modelem, realitou.<sup>104</sup> Zatímco disponovaná fotografie dokáže vytvořit přesný odlitek, dokáže kinematografie tento odlitek nadto ještě obdařit pohybem, dalším parametrem reálna. Tím se pak stává reprezentací trvání věci, či ještě lépe řečeno obrazem jejích časových změn.<sup>105</sup>

Přestože Derrida, jak bude později podrobněji ukázáno, nevěří v množnost realistické reprezentace, ať už písmem nebo obrazem, nebo dokonce ani zvukem, tedy ani v potenciál fotografie k tomu, aby mohla zachytit realitu, tj. přítomnost něčeho-čehokoliv, může se Bazinův pohled nakonec poměrně překvapivě stát ozvukem Derridovy diferance, případně jiné významné post-strukturalistické diskontinuity, v daném případě Foucaultovy teorie diskurzu. Pokud totiž André Bazin ve svém textu traktuje cestu k realistické reprezentaci od malby přes fotografii až ke kinematografii, představuje zároveň tuto cestu, tuto teleologii, coby diskontinuální, tj. nenavazující. Daná trasa není plynulá, je naopak plná zákrut, zlomů, ruptur a odkladů. Tento jev přesvědčivě dokládá rovněž struktura Bazinova textu, která neváhá „přeskakovat“ nejen mezi jednotlivými technologiemi, charaktery, či poměry realistické reprezentace, ale také mezi historickými epochami. Právě v této logice Bazinovy filmové ontologické archeologie se vykresluje operace Derridovy diferance. Diskontinuity a nenávaznosti jsou ukryty v domnělé kontinuitě a návaznosti; jsou stírány pohybem hymen. Není náhodou, že současní vlivní mediální archeologové, vztahující se rovněž k filmovému médiu, jako např. Siegfried Zielinski, se hlásí právě k Derridovu predikátu všudypřítomných mezer nebo k Foucaultově vizi dějin jakožto k diskurzivnímu toku, který není charakterizován kontinuitou, linearitou a plynulostí.<sup>106</sup> Právě zde lze cítit vliv myšlení Jacquese Derridy na disciplínu filmových studií. Tedy

---

<sup>103</sup> V této souvislosti lze zmínit Derridův skeptický pohled na technologický vpád, jeho obavu z přílišného vstupování technologií do lidských životů. „Mám pocit, že naše schopnost kontroly a ovládnání technologie je vysoce omezená. Jsem doma, ale jsem obklopený všemi těmi přístroji, všemi těmi protézami sledování, které nás obklopují, svádí, citují tzv. přirozené podmínky diskuze, reflexe či vnímání, které jsou ve skutečnosti technologií padělány.“ Jacques Derrida – Bernard Stiegler, *Echographies of Television: Filmed Interviews*. Oxford: Polity Press 2002, s. 35. Určitou skepsi k mediálnímu vývoji a inovaci lze sledovat rovněž v myšlení Waltera Benjamina, podle kterého světelné, fragmentarizované a bleskurychlé obrazy kinematografie dokáží vyvolat jediný pocit, tj. šok. Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In: *Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH 2009, s. 299–326.

<sup>104</sup> André Bazin, *Co je to film?*. Praha: Československý filmový ústav 1979, s. 17.

<sup>105</sup> André Bazin, *Co je to film?*. Praha: Československý filmový ústav 1979, s. 18.

<sup>106</sup> Siegfried Zielinski, *Šťastný náleží místo marného hledání. Metodologické výpůjčky a odkazy k archeologii médií*. In: Petr Szczepanik (eds.), *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann a synové 2004, s. 501–520.

vůbec na způsob, jakým je možné, či spíše nutné, oborové dějiny zkoumat. Oproti jeho pohledu představuje Bazinovo psaní bezbřehý romantismus otevřený ke kritice.

### 3. 1. 3 Christian Metz: Dojem reálného utvářený v člověku

Určitý skok, resp. určitou diskontinuitu, představuje rovněž zde přítomný přesun od ontologického myšlení Andrého Bazina k fenomenologicky založeným úvahám Christiana Metze, vlivného filmového teoretika a estetika, jehož různé práce volily mezi rozličnými, vzájemně „znenárodnými“ metodologickými přístupy. Vedle fenomenologické konceptualizace, jež bude nyní exponována, se zabýval také vztahy filmového znaku a jazyka, nebo naopak post-strukturalistickým bádáním, v němž kinematografii vztahoval například k psychoanalýze.<sup>107</sup> Pro zkoumání zde řešeného tématu vztahu filmu a reality, resp. suplementarity filmového znaku, je podnětná především jeho esej *On The Impression of The Reality in The Cinema*, jejíž centrální linií je prozkoumání toho, proč a na jakém základě filmová projekce či setkání s filmem ve svém divákovi vzbuzuje „dojem reálného,“ což je rovněž Metzův pojem, jenž daná esej ustavuje a definuje.

Zatímco Bazinovo myšlení je přímo spojeno s objektovým polem situace (tedy s tím, co je sledováno, s charakterem buď výtvarného, fotografického, nebo filmového obrazu ve vztahu k teleologickému cíli dosažení realistické reprezentace), zajímá se Metz především o pól subjektivní (o vztah recipienta k prohlíženému obrazu, tedy o to, co v něm sledování vyvolává, co pro něj představuje, čeho je v jeho vidění iluzí). Metzův argument (přestože pracuje s estetikou fotografického obrazu, divadelního představení a filmové projekce) je psychologický.<sup>108</sup> Jeho text je prostoupen zájmem o to, jakým způsobem mohou daná média v divácích vzbuzovat dojem reálného, či jak silný dojem reálného je fotografickým, divadelním nebo filmovým znakem vyvolán. Takže rovněž Christian Metz ctí předpoklad diferencí, distinkcí a rozdílů, na jejichž základech odkrývá své vlastní argumenty.

---

<sup>107</sup> Autor anglického překladu (poslední do tohoto jazyka přeložené) knihy Christiana Metze ve své předmluvě uvádí, že v pasážích, ve kterých se francouzský teoretik zabývá vztahy vnitřního a vnějšího filmového prostoru, je vždy „mlčenlivě přítomný rovněž Jacques Derrida,“ což je zajímavé především ve vztahu ke skutečnosti, že Metz na Derridu ani jednou ve svém textu neodkazuje. Christian Metz, *Impersonal Enunciation, or The Place of Film*. New York: Columbia University Press 2015, s. xviii.

<sup>108</sup> Metz zkraje svého textu nemluví ani tak o tom, že film představuje nebo zobrazuje realitu samotnou, ale spíše o tom, že divák cítí vůči projekci fotografického filmu důvěru v to, že má v sobě něco reálného. Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of The Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press 1991, s. 4–5.

Když uvažuje o fotografii, opouští předpoklad, že snímek balzamuje, či konzervuje okamžik, který postuluje André Bazin. Christian Metz naopak zdůrazňuje určitý rozpad v identitě fotografického obrazu: V odvolání na Rolanda Barthesa totiž tvrdí, že na fotografii nevidíme přítomnost, která zde (na fotografii) přežívá, která zde jest, nýbrž sledujeme spíše přítomnost, která zde (tam, kde byl snímek pořízen) přežívala, která zde někdy v minulosti byla, ale nyní již není, protože zemřela.<sup>109</sup> Fotografie tedy naopak ustavuje zcela nový a specifický časoprostor – navzdory tomu, že zobrazuje přítomné místo, dává rovněž svému divákovi jeho minulý čas, to, co je již mrtvé. Tento zvláštní a podivný topos nabízí nepřijatelný logický rozpor: Metafyzické určení „tady“ a „tehdy“ splynou v jednom obraze. Na základě takto rozlomené identity nemůže být podle Metze fotografický snímek otiskem nebo znakem žádné reality. Naopak, představuje svého druhu zázrak, tedy záznam reality, které byl člověk uchráněn, té, která sice byla, ale zároveň té, s níž se nemohl nikdy setkat.<sup>110</sup>

Pokud má platit, že fotografický obraz je stopou minulé reality, mělo by být rovněž možné předpokládat, že kinematografický pohyb je stopou v minulosti provedeného pohybu. Taková úvaha je ovšem podle Metze mylná. Argumentuje následujícím způsobem: Když sledujeme fotografii, vidíme na ní statickou minulost. Pokud však sledujeme film, odvíjí se před námi přítomnost – přítomnost příběhu, přítomnost fikce, přítomnost změn, které se dějí „tam,“ tedy v prostoru diegeze, fikčního světa. Na tomto podkladě traktuje Metz fotografii coby minulost reality a film coby přítomnost-reality-fikce.<sup>111</sup> Myšlenka, že film je od fotografie odlišen pohybem, se sice objevila již v Bazinově textu; jedná se rovněž o nejčastěji zmiňovaný diferenční prvek. Přínos pohybu se však u obou teoretiků významně liší. Zatímco pro Bazina filmový pohyb reprezentuje vyšší stupeň realistické reprezentace, tedy určitou fázi při naplňování předem určeného úkolu reprezentovat realitu, je pro Metze naopak pohyb prvkem, který zakládá a ustavuje dojem reálného ve filmové projekci. Zatímco pro Bazina je pohybující se médium symptomem zase-reálnějšího-média-než-bylo-to-předchozí, pro Metze znamená příchod konečně-reálného-média. Pro konstituci dojmu reálného je přitom podstatné, že pohyb není spojen

---

<sup>109</sup> Svou slavnou větu: „Toto zde bylo“ pronesl Roland Barthes v kanonické eseji *Světlá komora*.

<sup>110</sup> Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of The Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press 1991 s. 5–6.

<sup>111</sup> Zcela automaticky se zde nabízí otázka směřující k realistické estetice dokumentárního filmu, který nepředstavuje fikční svět. Ale také zde je třeba chápat, že rovněž dokumentární film je vyprávěním, odvíjením se. Že rovněž dokumentární snímek je realitou sebe sama, na rozdíl od fotografie, jež je znakem odkazujícím k minulé realitě. Zde zmíněné zohlednění mezi dokumentárním a fikčním filmem ale nepochází z textu Christiana Metze. Ten se takovému rozlišení nevěnuje. Naopak mluví spíše o filmu jako takovém, či implicitně o veškerém filmu.

přímo s materialitou, nýbrž výhradně vizualitou; tedy světlem, stínem, odrazem, odloženou Derridovou stopou vykreslenou v nevnímátném mediálním prostoru hymen. Není proto záležitostí materiálu, substance, nýbrž je pouhým „míháním se,“ zobrazením v médiu, čiré fikci.<sup>112</sup>

Fotografie není jediným „realitu-evokujícím-médiem,“ se kterým konfrontuje Christian Metz filmový znak, filmovou projekci, nebo fyzickou a smyslovou zkušenost s filmem. Z druhé strany totiž kinematografii srovnává rovněž s divadelnictvím. To je podle něj iluzi reálného zásadně vzdáleno, resp. není v jeho dosahu takovou iluzi kdykoliv vyvolat. Prostor divadelní fikce je totiž od prostoru jeho diváků neoddělen, resp. prostor divadelní fikce je přímo vložen do prostoru jeho diváků, kterým je realita. Z toho vyplývá, že prostor divadelní fikce je součástí reality, je tedy realitou samou, která není schopná vyvolat dojem reality, iluzi sebe sama. Pokud by se o něco takového pokoušela, zhroutila by se do sebe sama. Divadelní představení tak působí zcela opačným efektem: Protože v realitě vytváří fikci, paradoxně se realistické reprezentaci, v důsledku přebytku reality, vzdaluje a vytváří cosi ne-reálného.<sup>113</sup>

Rekapitulované komparace staví filmový znak doprostřed, na pomezí, tj. někam mezi fotografický obraz (přítomnou reprezentaci nepřítomného, toho, co bylo, toho, co jsme nikdy nedokázali vnímat, toho, před čím jsme byli uchráněni, tedy zázraku) a divadelní představení (reálnou a skutečnou přítomnost par excellence, realitu samou, v níž inscenovaná fikce onu realitu zevnitř zdánlivě vyvlastňuje, vytlačuje, odreálnuje). Ona prostředecnost filmového obrazu pak znamená přechod od zázraku k realitě. Místo tohoto přechodu je tak místem iluze, imaginárna, mezi-, či čistého média, tedy hymen. V těchto přechodech (od média k médiu, od umění k umění, etc.) se opět ozývají ozvuky Derridových pojmů diferance a hymen, stále přítomných příznaků této práce. Ten první poukazuje na rozdíl, který je nástrojem konstituce jedinečného média; ten druhý naopak onen rozdíl zceluje a vytváří ono mezi- v němž se film usazuje. Oba jsou „původním předpokladem“ mediálního sebeutvoření filmu.

Fenomenologická koncepce Christiana Metze posouvá zkoumání vztahu filmu a reality o krok blíže k Derridovým úvahám o obrazu, resp. zobrazení. Tím se nechce říci, že by Derrida souhlasil s Metzovou tezí, že filmová projekce představuje přítomné odvíjení se; na takové setření rozestupu, distance a difference by Derrida nikdy nemohl přistoupit,

---

<sup>112</sup> Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of The Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press 1991 s. 9.

<sup>113</sup> Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of The Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press 1991, s. 10.



rovněž by byl jen těžko ochoten uvažovat o metafyzickém „dojmu reálného,“ neboť by se tázal na ztrátu diference, který dotek, přímý kontakt, nepochybně zapovídá. Nosný je spíše Metzův závěr o tom, že film znamená, představuje a je čímsi mezi-. Přestože Metzovo mezi- se vztahuje na přechod mezi konkrétními a jednoznačně vymezenými médii – což je opět předpoklad, jenž je v ostrém sporu s Derridovým myšlením – je už způsob, jakým mezi nimi Metz překračuje, dekonstruktivistickému uvažování bližší. Jedná se totiž o překročení, které je konstitutivní, které samo tvoří něco nového. Což znamená, že ve filmovém médiu zůstávají určité stopy jiných dvou médií. Z fotografie byl integrován zázrak, ožívování mrtvého, promlouvání mrtvých, aby z divadla do filmu pronikla čistá realita, čistá přítomnost, čisté bytí toho, co skutečně jest. Film je pak tím, co zvýrazňuje rozdíl, ale zároveň tím, co jej dokáže zahladit a zkonzumovat. Tento dvojí pohyb je něčím, co čtenáře Derridových textů neustále provází. Současně je Metzovo myšlení možné postavit do dialogických pohybů s úvahami Dietera Mersche.

### **3. 1. 4 Jean-Francois Lyotard: K svrchovaným dotekům skutečnosti**

Pohled post-strukturalistického filosofa Jeana-Francoise Lyotarda již není explicitně diferenční. Minimálně ne v modu srovnávání potencialit a limit různých médií, ve kterém se pohybovali André Bazin nebo Christian Metz. Nakonec se však ukáže jakožto nevyhnutelné, že určitou diferencí jiného typu ve své úvaze přece jen získá. Francouzský myslitel jakoby prováděl operaci, již by bylo možné označit za psychoanalýzu filmového realismu, či anamnézu reálné účinku – tedy určitý dekonstruktivní rozbor realistického dotyku, kterým mohou filmy na diváka působit, nebo se jej jím dokonce přímo příznačně dotýkat.<sup>114</sup> Lyotard nevztahuje film k realitě, nezkoumá míru reprezentovatelnosti reality filmem. Spíše se pokouší sledovat, jakým způsobem může realita v kinematografickém záznamu vyvstávat, jevit se, představovat se, jinými slovy řečeno – jakým způsobem může být realita součástí filmového záznamu, nebo jakým způsobem může být sám film realitou coby imanencí. Filosof tak nečte jen povrch zkoumaného textu, ale především to, co

je uloženo pod ním. Svou úvahou sleduje to, co do filmového povrchu vstupuje, ale také to, co z něj zároveň vystupuje. Rovněž není nepodstatné, že v souvislosti s Lyotardovou tematizací filmového realismu není používáno slovo znak. Na rozdíl od celé řady post-strukturalistických autorů, Jacquese Derridu nevyjímaje, se jeho psaní jeví, jako

---

<sup>114</sup> Použití slov psychoanalýza nebo anamnéza ve vztahu s Lyotardovou metodou není náhodnou metaforou. Jedná se spíše o metodologický poukaz. S oběma metodami je totiž tento autor spjatý. Viz Jean-Francois Lyotard, Malířství, anamnéza viditelného. In: *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 33–55.

kdyby bylo svým způsobem vykloubeno z rámce sémiotické kritiky nebo „nadstavby“. Lyotard se naopak velmi často vztahuje k fenomenologickým „pásmům,“ které jsou představovány jako pole, jež nelze dělit na samostatné prvky znakové povahy<sup>115</sup>, tedy k jakýmsi nedělitelným kontinuím, v nichž se jakékoliv hranice stírají; jeho optika jako by v kontextu Derridova diskurzu rušila všudypřítomnou diference, rozdíl, rozlišitelnost ve prospěch nerozlišitelných horizontů. Protože ani realitu samotnou nelze dělit na konstitutivní prvky, na to plyne příliš nepoddajně.

V eseji *Idea svrchovaného filmu* je sledována maxima titulní hodnoty stati (tedy filmové svrchovanosti) ve vztahu k tomu, do jaké míry může být tato maxima ve filmové praxi nakonec naplněna. Svrchovanost je definována – v souladu s úvahami francouzského filosofa a spisovatele Georgese Batailleho<sup>116</sup> – jako naprosto samostatná a nezávislá hodnota, „která není nijak schválena a neodvolává se na žádnou autoritu, zkušenost nebo existenci, která se jeví a která přichází bez jakéhokoliv vztahu k právu, jehož by se mohla dovolávat, nebo na jehož základě by se mohla stát tím, čím je.“<sup>117</sup> Tento princip svrchovanosti se jeví jako mimořádně důležitý. Pokud materiál nepodléhá ničemu jinému než sám sobě, znamená to, že například nepodléhá ani realitě, tj. jiné realitě než své vlastní, vnější realitě, kterou buď zobrazuje, tematizuje, nebo převádí na znak. Protože těmto „cizím“ realitám nepodléhá a nevztahuje se k nim, může sám představovat samostatný typ reality. Svrchovanost vlastně jakoby rušila diference, rozdíl a mezi nimi utvářející se vztahy. Svrchovanost spíše ustavuje sebe sama jako plné a nekonečně sebe-kontinuum. K dokončení zběžné definice svrchovanosti je ale třeba přidat ještě jednu poznámku. Svrchovanost neutváří pouze nepodřízenost k libovolnému právu, ale rovněž odpor k jakékoliv totalitě, včetně totality sebe sama, jež je nutná k ustavení sebe coby svrchovanosti.<sup>118</sup> Svrchovanost tedy přebývá ve dvojí dynamice: sebe-utváření a sebe-vymazání. Co z toho vyplývá pro filmovou tvorbu, bude upřesněno později.

---

<sup>115</sup> Derridovým projektem je samozřejmě rovněž vytváření post-struktur (případně ne-struktur, super-struktur), které neumožňují striktní hranice a transparentní přechody mezi jednotlivými prvky. Rozdíl je ale v tom, že zatímco Lyotard o znacích neuvažuje, zabývá se Derrida jejich kritikou, či snahou o jejich redefinici, tedy dekonstrukci jejich ohraničenosti, identičnosti, samostatnosti, uspořádání do binárních opozic.

<sup>116</sup> Zmínka tohoto autora v Lyotardově eseji není náhodná. Georges Bataille byl totiž jedním ze společných inspiračních vzorů francouzských post-strukturalistických filosofů. Přestože to dosud nebylo zmíněno, rovněž Jacques Derrida se při svých pozorováních na Batailleho opakovaně odvolával. Zde zmíněná Lyotardova reference se pak vztahuje k zásadním knihám *Vnitřní zkušenost a Literatura a zlo*.

<sup>117</sup> Jean-Francois Lyotard, *Idea svrchovaného filmu*. In: *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 98.

<sup>118</sup> Jean-Francois Lyotard, *Idea svrchovaného filmu*. In: *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 111.

Vstupní Lyotardova definice realismu či realistického umění je překvapivě jednoduchá, resp. doslovná. „Realistickým budu nazývat každé umění (literární, malířské či filmové), které reprezentuje vnímatelnou skutečnost (vizuální a zvukovou) a lidské hlasy, jež této realitě přísluší.“<sup>119</sup> Poměrně transparentním způsobem – v jemně deleuzeovském duchu – definuje Lyotard také filmové médium: „Film je vpis pohybu, psaní pohyby, všemi druhy pohybů. Pohybů ve filmovém záběru, herců a jiných pohybujících se objektů, světla, barev, rámu a objektivů. Pohybů ve filmových sekvencích, pohybů mezi střihy. Pohybů scénáře a časoprostoru narace. Nad těmito všemi pohyby se pak hýbou rovněž slova a zvuky, jež jdou za nimi.“<sup>120</sup> Ve filmovém médiu rozlišuje Lyotard dva póly pohybu, tj. fenomén acinema, resp. acinematicnosti. Na jedné straně se jedná o naprosté znehybnění, na druhé o naprostou mobilizaci. Navzdory svým krajním pozicím nejsou od sebe tyto typy pohybu odděleny, naopak se ukazují jako komplementární a navzájem k sobě ukazující, tedy jako fragmenty širšího vztahu.<sup>121</sup> V narativním filmu jsou póly acinema vždy spojeny se silnými lidskými vášněmi, tj. s jejich prožíváním, ale také nevázaným performováním: hněvem, láskou, nenávisť, násilím, extatickým vytržením. Maximální mobilizaci v rámci narativního filmu divák sleduje například v záběrech, ve kterých se lidské postavy pohybují s tak prudkou dynamikou, že se jejich obrazy stírají, stávají nerozlišitelnými; velmi často se může jednat o explicitně násilné scény bití. Maximální ztuhnutí je naopak pociťováno, když se zastaví nejen obraz, ale také fikční život; zde lze snadno rozehranou analogii doplnit: stane se tak při zařazení detailního záběru dobité postavy.<sup>122</sup>

Expozice Lyotardovy definice filmového pohybu nebyla odklonem od filmové svrchovanosti, nýbrž snahou o maximální přiblížení se k ní. Filmová svrchovanost totiž nikdy není nehybná; naopak je pohybem už z definice nadaná či obdařená. „Dech filmu se

---

<sup>119</sup> Jean-Francois Lyotard, *Idea svrchovaného filmu*. In: *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 99.

<sup>120</sup> Jean-Francois Lyotard, *Acinema*. In: Philip Rosen (eds.), *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press 1986, s. 349. Stručnější definice viz Jean-Francois Lyotard, *Idea svrchovaného filmu*. Praha: Herrmann a synové 2002, s. 100–101.

<sup>121</sup> Jean-Francois Lyotard, *Acinema*. In: Philip Rosen (eds.), *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press 1986, s. 349.

<sup>122</sup> K acinematicnosti v kontextu nefikční kinematografie se inspirativním způsobem vyjadřuje teoretička vizuality Kateřina Svatoňová. Ta daný fenomén například spojuje s nefikčním archivním rodinným filmem. V něm lze totiž sledovat jak nehybnost momentek, tak vzruch a neklid jejich posuvů a kontrastů. Svatoňová zároveň cituje následující Lyotardův postřeh o vzájemné komplementárnosti acinematicnosti publikovaný v eseji *Idea svrchovaného filmu*. „Předmět, který sledujeme příliš dlouho nám uniká a mizí před očima, protože ztrácí své kontextové souřadnice; rychlý pohyb může být nakonec podoben vodnímu víru na hladině, chápán jako nehybná forma.“ Kateřina Svatoňová, *Mezi-obrazy: Mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery*. Praha: Národní filmový archiv; Filozofická fakulta UK v Praze; Masterfilm 2016, s. 136.

stává nepravidelným. Nájezdy kamery vpřed, nebo vzad, rychlé i pomalé, přibližování, panoramování, zastavení obrazu, rozostření, prolínačka, vynechání záběru a další postupy podporují dojem dýchavičnosti.<sup>123</sup> Všechny tyto zmíněné postupy mají v Lyotardově teorii svrchovanosti pozici či funkci vynětí jednotlivých prvků z lineárního diskurzivního toku. Mohlo by se jednat buď o uzávorkování, nebo dokonce podtržení, zabarvení nebo jiné zdůraznění. Svrchované zobrazení zobrazený prvek transformuje či rozlamuje. Na jedné straně má daný prvek stále určitou (ač oslabenou) pozici v narativně reprezentativní formě, na druhé ovšem začíná žít rovněž svým vlastním – svrchovaným – životem. „Čin filmové svrchovanosti není vytvořen autorem, spíše se mu přihodí, stane se. Aby se tak stalo, musí být režisér schopen vymazat svůj hlas a vlastní zrak, nechat prosakovat obecně hlasové a obecně vizuální fenomény reality na filmový pás.“<sup>124</sup> Svrchované zobrazení pak Lyotard spojuje, vedle avantgardní produkce, s neorealistickými filmy. Za příklad uvádí záběr na rendlík, ve kterém se vaří voda. „Stáže rendlíku nic nevypráví, neuvolňuje sled událostí, z nichž se skládá příběh, je spíše pohledem, který jedním rázem a vcelku zachycuje všechny minulé a budoucí události vztahující se k rendlíku, ale nevytváří z nich žádnou posloupnost.“<sup>125</sup> Svrchovaný filmový okamžik je tedy ten, který svou silou, svou skutečností, svou vlastní realitou, dokáže vystoupit z toku narativní diskurzivity a přitáhnout k sobě veškerou diváckou pozornost a prožívání. V tomto rozpoložení divák nevnímá rendlík jako předmět, ve kterém se z funkčních důvodů vaří voda, ale jako předmět, který je zvláštním způsobem poškrábaný, zašpiněný, nebo jinak, realitou poznamenaný. V okamžiku tohoto vnímání začíná divák sledovat zcela jiný příběh, který není filmem vyprávěný, nýbrž evokovaný, na němž se podílí rovněž jeho vlastní fantazie a imaginace. Setkání s takovým obrazem, tedy obrazem vykloubeným z diskurzivního toku, znamená setkání se s něčím silným, skutečným, nečekaným, ale také reálným.<sup>126</sup> S něčím, co z filmu nečekaně vystoupí a odsune vyprávěný příběh do druhého plánu coby

---

<sup>123</sup> Jean-Francois Lyotard, *Idea svrchovaného filmu*. In: *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 103.

<sup>124</sup> Jean-Francois Lyotard, *Idea svrchovaného filmu*. In: *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 110.

<sup>125</sup> Jean-Francois Lyotard, *Idea svrchovaného filmu*. In: *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 106.

<sup>126</sup> Toto působení prvkem, který není narativním bodem, ani reprezentativním účelem, ale realitou, jež pohne divákem, jež jej odvádí od narativního toku, lze rovněž propojit s pojmem *punctum* Rolanda Barthesa. „*Punctum* snímku, toť náhoda, která mne v něm zasahuje (zasazuje mi rány, probodává mně)“. Roland Barthes, *Světla komora - Poznámka k fotografii*. Praha: Fra 2005, s. 31. Zároveň je ovšem třeba zmínit, že se jedná pouze o jemnou, či dokonce relativní podobnost. Zatímco Lyotardova svrchovanost trvá v čase, tak Barthesovo *punctum* je krátkou, atemporální událostí. Něčím, co se stane, aby to v okamžiku zmizelo, vytratilo se, zemřelo. Oboje nicméně stále sleduje ono silný divácký prožitek spojený s vychýlením od vyprávění a reprezentace.

podružnou fikční banalitu. Ve snaze o přesnou ilustraci přebírá Lyotard slova filosofa Gillesse Deleuze: „Svrchované momenty jsou časem, který neplyne“. <sup>127</sup> Zároveň ovšem tyto momenty sám definuje jako okamžiky tryskající přímo z imanence, tedy z realistické zkušenosti a realistické existence. <sup>128</sup>

Svrchované okamžiky se v narativních filmech objevují, ale nikdy z nich tyto snímky nejsou vystavěny jako z výhradních komponent; představují spíše určité vrcholy reálného přebývání. Filmové dílo se nikdy nestane řetězcem výhradně svrchovaných okamžiků, nebo dokonce nedělitelnou svrchovaností samou. Pokud by k tomu došlo, narativní film by přestal být narativním, přestal by vyprávět příběhy. Místo toho by zformoval pásmo omamných realistických obrazů, jež by se ztrácely v sobě navzájem, což lze sledovat pouze v některých avantgardních dílech. <sup>129</sup> Síla svrchovanosti spočívá v tom, že se objeví, zakusí vlastní trvání a zvolna se vytratí. Což si uvědomil rovněž sám Jean-Francois Lyotard, když jí odepřel hodnotu její vlastní totality, resp. prohlásil, že pro svrchovanost je její vlastní totalita nesnesitelná.

Teze svrchovanosti (coby možnosti explicitního filmového pohnutí a přímého setkání s realitou a přítomností reality) by pro Jacquese Derridu (jakožto zastávce myšlenky, že mezi námi a realitou vždy pracuje hra diferance) nebyla přijatelná, přesto však představuje možnost, jak jejím prostřednictvím udělat další krok směrem k dekonstrukci. Na Lyotardově teorii je totiž podstatný již zmíněný identitární rozlom či rozpad. Ve chvíli, kdy se objeví svrchovaný moment, začíná se dílo štěpit, svým způsobem rozpadat. Do mezer mezi prožitky narace a prožitky svrchovanosti lze umístit působnost a operativnost Derridova myšlení, které se soustředí na strukturu a performativitu takového rozpadu, který ukončuje či přinejmenším narušuje identitu, lomí ji v diferenci. Rozvazuje jí pouta a její jednotlivá semena nechá se rozptýlit diskurzem, tedy vstoupit do nekonečného, nepředvídatelného pohybu diseminačního víru, řetězce suplementárních vpisů. Právě v těchto místech se rozkládá kinematografické jiné. Tedy fenomén, který diváka „odláká“ od výhradního sledování hlavní příběhové linie, od centra, aby jej upoutal něčím okrajovým, parergonálním, marginálním či periferním. Právě tyto kraje, tyto *margins*, jsou předmětem zájmu dekonstruktivistické kritiky, jejíž operace velmi často následují

---

<sup>127</sup> Jean-Francois Lyotard, *Idea svrchovaného filmu*. In: *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 105.

<sup>128</sup> Jean-Francois Lyotard, *Idea svrchovaného filmu*. In: *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 99.

<sup>129</sup> Jako plně svrchované snímky lze dost možná uvažovat některá díla francouzské filmové avantgardy dvacátých let 20. století. Zda však takové skutečně jsou, by vyžadovalo samostatný výzkum.

interpretační vzorec přesouvání center na periferie a naopak<sup>130</sup>. Jean-Francois Lyotard tak nabízí jednu z možností jak číst periferii a odložit centrum, jak provést dekonstruktivní pohyb. Ukazuje, že v narativních filmech nemusíme sledovat naraci, nýbrž že v nich můžeme vyhledávat svrchované momenty přeplněné realistickými skutečnostmi. K takovému sledování pak lze doporučit například tvorbu Chantal Akerman. Také v ní není realita reprezentována, nýbrž z nich vystupuje sama; jako reálno.

### **3. 1. 5 Friedrich Kittler: Film jako imaginárno reálného**

Podnětné poznámky k tomu, co vše z reálného bytí ve světě zůstává zachyceno ve filmovém záznamu, či co vše z reality filmový pás zafixuje, poskytuje také teorie německého mediálního filosofa Friedricha Kittlera. Podle něj byl film, resp. jeho slovy kino, od svých počátků manipulací nervů a jejich času. „Dokládá to kromě jiného trik spočívající v opakovaném vlepování políček do záběrů hraného filmu: protože jeho čtyřicetimilisekundové záblesky zasáhnou pouze oči, ale ne vědomí. Vyvolají brzy u obecnstva nepochopitelnou a neodolatelnou žízeň.“ Přestože se film s realitou setkává, utkává a vyrovnává, nemá k ní podle Kittlera přístup. „Namísto samotného fyzikálního kmitání totiž zaznamenává velmi povšechně pouze jeho chemické efekty na svůj negativ. Optické zpracování signálu ve skutečném čase zůstává hudbou budoucnosti.“ Friedrich Kittler, jakožto čtenář Derridy či teoretik označovaný za Derridu digitálního věku, pak pro popis filmové mediality využívá Derridův často frekventovaný pojem stopy. Kinematografie podle Kittlera přeměňuje život na zajišťování stop. „Člověk nemusí být zhypnotizovaný jako šílenec, aby se na plátně stal cizím, hnusným, neznámým, hrozným, děsivým, tuctovým, zkrátka ničím. Stává se to každému a každé.“ Takto traktovaný vztah do značné míry navazuje, či odpovídá Derridovu uvažování. Kittlerovo „ničím“ by totiž dost možná bylo možné nahradit Derridovým „jiným“. Oba filosofové tedy takto pojímají vztah obrazu a před-obrazu; toho, že v pohybu transformace dochází k přeměně, ve které transformované ztrácí své tělo a získává jiné. Obraz od svého předobrazu nemusí být striktně oddělen, ale stává se vzhledem k němu jiným; toto jiné označuje Kittlerův anti-lidský cynismus za nic, za to, co jinak ani nijak není. V souladu se svým myšlením, které potlačuje význam, vliv či podíl člověka na mediálních obsazích, produkcích a účincích ve

---

<sup>130</sup> Mnoho textů Jacquese Derridy si vybírá některý okrajový motiv, či dokonce pouze slovo. Provedením jeho dekonstrukce Derrida postulují, že daný prvek nemá pouze svůj nejviditelnější význam, ale skrývá se v něm mnohem širší pole významů, jež se navíc ukazují jako možný klíč k celému diskurzu, v němž se daný prvek vyskytuje. Tato operace přikládá větší význam jednotlivostem než celkům.

prospěch transformativní funkce a moci stroje, objevuje Kittler odůvodnění vzniku toho ničeho (či jiného) v samotném technologickém kódu, tedy v toku nul a jedniček; tedy v medialitě média, či logice logiky média. „Zfilmováním se kouskuje imaginární obraz těla, který lidem dodává vypůjčené já. Právě proto, že kamera funguje jako dokonalé zrcadlo, ničí to, co je v psychickém aparátu uloženo jako její sebeobraz. Na fotografiích vypadají veškerá gesta hloupěji. Na magnetofonových páscích, které obcházejí kostní vedení hlasivek a ucha, zase hlasy nemají žádnou barvu. Na fotografiích v průkazu se objevuje tvář neurčitě zločinecká, které vládne fotoaparát ukradl duši, když padala gilotinová závěrka“ Kinematografie se tak v tomto pohybu stává zázemím pro veškeré imaginárno a fantastično. Filmy nefilmují realitu, nýbrž filmují filmování samé, produkují proces své vlastní produkce. Tento závěr – film nepředstavuje zobrazení reality, nýbrž akt psaní a produkování – se bude v dalších kapitolách předkládané studie stávat stále přítomnějším. Na jedné straně v souvislosti s teorií mimetičnosti dekonstruované Jacquesem Derridou, na druhé pak v souvislosti s kapitolou vztahující se ke kine-graphii, tedy s klíčové pasáží celé stati, jež provede dekonstruktivní obrat od filmu-analogonu k filmu-vpisu.

## **3. 2 Derridův suplement: mimé시스, fotografie, obraz a film**

### **3. 2. 1 Jacques Derrida a film: vztah zanícené distance**

Jak již bylo zmíněno výše, Jacques Derrida o filmu nikdy nenapsal žádnou samostatnou studii, esej, nebo dokonce knihu. K tomu, jak o něm smýšlel, dávají přístup rozhovory, v nichž odpovídal na otázky, jež se vztahovaly ke kinematografii nebo k médiu televize.<sup>131</sup> Většina Derridových textů vztahujících se k estetice či umění se týká literárních diskurzů, menšinu tvoří některé texty o výtvarném umění nebo fotografii<sup>132</sup>. Svůj zvláštní a ambivalentní přístup k textu a obrazu, resp. k jejich vztahu, pak popsal např. takto: „Já prostě miluji slova a jako někdo, kdo je zamilován do slov, zacházím s nimi jako s těly, jež obsahují svou vlastní zvrácenost. [...] Jakmile se toto objeví, je jazyk najednou otevřen non-verbálním uměním. Z toho důvodu, když se věnuji například malířství nebo fotografii,

<sup>131</sup> V jednom z nich svůj vztah k filmu popsal takto: „Mám film velmi rád; viděl jsem velmi mnoho filmů, ale v porovnání s těmi, kteří znají dějiny a teorii filmu, jsem nekompetentní. Což platí také pro malířství a hudbu. Pokud jde o jiné obory, mohu se stejnou upřímností říci totéž. Cítím se velmi nekompetentní také na poli literatury a filosofie, ačkoliv zde je povaha má nekompetentnosti jiná.“ Peter Brunette – David Wills, *Prostorová umění. Rozhovor s Jacquesem Derridou*. *Illuminace*, 1998, č. 3, s. 129.

<sup>132</sup> Ke vztahu Jacquese Derridy k estetice Miroslav Petříček poznamenává, že Derrida estetiku vnímal nikoliv jako samostatný diskurz či disciplínu, nýbrž jako původní integrální vrstvu filosofie. Což se pak logicky promítalo do způsobu, jakým o ní psal. Miroslav Petříček, *Myšlení obrazem*. Praha: Herrmann a synové 2009, s. 188.

riskují s takovými non-verbálními dobrodružstvími. Slova pak začnou bláznit a už se vzhledem k diskurzu nechovají řádně a vztahují se k jiným druhům umění. A naopak se zároveň odkrývá, jak očividně non-diskurzivní umění jako fotografie, nebo malířství rovněž korespondují s lingvistickou scénou.<sup>133</sup> V této osobně pojaté expozici je vlastně uloženo jedno z jader Derridova myšlení: Jakoby v něm velice často docházelo k překlápění či zrcadlení diskurzu a non-diskurzu, k rozrušování jejich vzájemných hranic, performativnímu prokazování skutečnosti, že jedno je obsaženo v druhém, že jeden prvek v tom druhém nachází své vlastní jiné. Vyjádřeno jinými slovy: K poukazování na vzájemné neodlučitelnosti obou řádů, tedy k tomu, že text je pro obraz jeho jiným, resp. naopak. Vlastně to není žádné překvapení; jedná se pouze o další dekonstruktivní problematizaci filosofických binárních opozic, na nichž je dle Derridy západní způsob uvažování založen jako na danosti coby východisku. Je vhodné doplnit, že přestože Jacques Derrida o filmu explicitně nepsal, jeho texty k uchopování kinematografických problému přístup nabízejí. Filmový obraz ve vztahu ke světu bude tematizován prostřednictvím jeho úvah o mimetičnosti zobrazení, fotografickém médiu, televizní medialitě, ale rovněž myšlenkami o filmovém médiu, jež vyvěrají z jeho vlastní praktické zkušenosti postavené vůči filosofické praxi.

### **3. 2. 2 Dekonstrukce mimésis: od kopie jedné pravdy k řetězci suplementů**

Teorie mimésis patří k nejobsáhlejším diskurzům estetiky nebo filosofie umění.<sup>134</sup> Ambicí této práce ovšem není reflektovat teoretické koncepce mimésis v podobách, v nichž jsou umístěny v oborovém nebo multidisciplinárním diskurzu, ale snažit se je nahlédnout skrze transformující filtr dekonstruktivistického performativního filosofického uvažování Jacquese Derridy. Tedy využít Derridův diskurz jako médium, jehož prostřednictvím budou dané koncepce ukázány a zpřístupněny. Derrida tu tak sehrává roli řecké dia (through) známé z úvah Dietera Mersche.

Jacques Derrida vymezuje dvě centrální pojetí mimésis. První představuje prezentace věci samé, tedy její přirozenosti, která ji produkuje a plodí. Cílem je ukázat věc takovou, jaká je ve světě. Tohoto zviditelnění bylo dosaženo prostřednictvím produkce jejího obrazu, tváře, nebo masky. Tento typ mimésis podle Derridy nemá žádný vnějšek, žádné jiné, protože představuje dokonalé zdvojení, které odhaluje věc samotnou v její tzv.

<sup>133</sup> Peter Brunette – David Wills, *Prostorová umění*. Illuminace, 1998, č. 3, s. 139.

<sup>134</sup> Inspirativní přehledové texty nabízí například následující zdroje. Ondřej Sládek, *Tři typy mimesis*. 2007. Nebo Vlastimil Zuska, *Mimésis – Fikce – Distance: k estetice XX. Století*. Praha: Triton 2002.



pravdě, ale současně, protože vystavuje jejího dvojníka, jí znemožňuje, aby se objevila sama; vlastně je sám vnějškem, jemuž již nic není vnějším. Jako by se tak jednalo o souboj pravdy blokující pravdu. Důsledkem takového suplementárního procesu je pak produkce nekonečné série simulaker. Derrida ale rovněž zmiňuje, že se jedná o vytažení věci z její hrobky. Takový svého druhu poklad je vystavován, obdivován a tím ze své pravdy vyprázdněn. Druhé pojetí mimésis – často překládané jako imitace – se pro mediální filosofii jeví být mnohem podnětější, neboť představuje vztah mezi dvěma pojmy (či spíše činiteli), nebo rovněž mezi jedním a jiným. V tomto pnutí či ustavené situaci se pak proti sobě, tváří v tvář, staví dvě tváře, dvě od sebe oddělené strany jedné stejné věci – tedy imitovaná a imitující. Zdařilou imitací je možné chápat jakožto vystižení věci samé, jako zobrazení její skutečné ideje, obrazu a pravdy. V tomto procesu dochází k vymazání nejen materiality, ale rovněž pohybu imitujícího. Tím jak naplňuje, vykresluje, nebo nechává zjevovat se svůj model, sám začíná mizet až do ztracena. Výsledkem (a účelem) je skutečnost, že medialita imitujícího je plně vymazána ve prospěch vyvstání modelu. Pro obě varianty mimésis je podstatné, že se věci vždy podřizují hodnotě pravdy, kterou vždy, pokaždé jiným způsobem, vyjadřují.<sup>135</sup>

Platónská varianta mimésis trvá na tom, že nejvyšší hodnota dobra diskurzu, tedy svého druhu mimésis, může být hodnotnou zobrazeného logu či smyslu; tedy na tom, že zobrazení nikdy nemůže být hodnotnější než zobrazená myšlenka či pravda. Oproti tomu Derrida staví připomínku, koherentní s historií dějin a teorie umění, která postuluje závěr, že velké množství imitací bylo hodnotnější, než realita, jež jimi byla imitována<sup>136</sup>; zároveň je zmíněno, že tím, že se umění vyváže ze služebné pozice otroka pravdy, získá svobodu (svého druhu nepoddajnost), která mu umožní přiblížit se přírodě samé, která rovněž představuje nevázané tvoření, tedy techné. Ještě podstatnější je ovšem Derridova teze, která podvrací pozici logu jakožto původu; už ten je totiž podle Derridovy dekonstrukce imitací imitace, tedy obrazem či textem, který byl pohybem psaní vepsán do duše člověka, jež daný smysl zakouší.<sup>137 138</sup> Z toho plyne, že pohybu mimésis vlastně není možné utéci,

---

<sup>135</sup> Jacques Derrida, *Dissemination*. London – New Delhi – New York – Sidney: Bloomsbury Publishing 2013, s. 206.

<sup>136</sup> V tomto duchu lze rovněž poznamenat, že pokud by byla realita filmem věrně reprezentována, neměl by film hodnotu sám o sobě, nýbrž by byl hodnotný pouze jako ona reprezentace, z druhé strany by pak platilo, že pokud by filmová reprezentace nebyla realitě naprosto věrná, nikdy by nebylo možné mluvit o reprezentování reality filmem. Závazek realistické reprezentace prostřednictvím filmu se tak ukazuje jako zacyklený exces, od něhož je nutné kinematografii osvobodit. Peter Brunette – David Wills, *Scen/Play. Derrida and Film Theory*. New Jersey, Princeton University Press 1989, s. 69.

<sup>137</sup> Jacques Derrida, *Dissemination*. London – New Delhi – New York – Sidney: Bloomsbury Publishing 2013, s. 205.

nebo se mu vymanit, neboť vše, co je člověkem prožíváno, je svého druhu zobrazení, psaní, nikoliv přímo uchopovaný smysl. Mezi tímto rozestupem mezi smyslem (původem) a jeho uchopením (znakem) je rozprostřena a aktivní stále se znovu vracějící hra diferance. Toto zobrazení zobrazeného ovšem nikdy není dokonalou či čistou kopií. Miméisis podle Derridy totiž není jen vytvářením kopie, představuje současně také produkci nové struktury, text, psaní. V mimetickém procesu tak dochází k nekonečné tvorbě diferovaných suplementů, které se navzájem jak podobají, tak odlišují, neboť jsou opakováním a diferencí, důsledkem hry diferance.<sup>139</sup> Tato myšlenka je zcela zásadní pro konceptualizaci filmového suplementu ve vztahu k Derridově filosofii. Fotografický film v její perspektivě není analogií, či reprodukcí zobrazeného, nýbrž vlastním aktivním způsobem psaní a tvoření; pro digitální film platí uvedený postulát ještě mocněji. Tato teze bude podrobněji rozpracována v následující kapitole o kine-grafii Laury R. Oswaldové a poznámkách Davida N. Rodowicka k Marii-Claire Ropars-Wuilleumierové. Ve sféře reprodukovatelných médií lze však sledovat ještě jeden podstatný pohyb suplementárních odkladů a produkcí nových struktur na úrovni diseminace kopií. Přestože filmové kopie jsou v první chvíli, po vytvoření distribučních či archivních kopií nebo reprodukcí, identické s těmi zdrojovými, začínají po vpuštění do oběhu žít svým vlastním životem, jenž připomíná diseminační vír, či hru rozptylu. Řečeno Derridovými slovy – reprezentují odpoutání se od svého vlastního původu. Různé kopie jsou totiž vždy předváděny v různých kontextech a percepčních podmínkách, které se podílí na tom, jak jsou jakožto estetické předměty recipovány. Což znamená, že ani plně reprodukovatelné dílo jako film nikdy není čistou kopií, tj. že neexistují dvě stejné kopie či dvě stejné percepcie téhož díla.<sup>140</sup> Na poli fotografie se fenoménem diseminace reprodukovatelnosti zabývá například Geoffrey Batchen, který poukazuje na cirkulaci fotografií na sociálních sítích, která vede k významovému vyprázdnění tzv. prvních kopií.<sup>141</sup> Mezi zdrojem (původem) smyslu či významu v metafyzickém duchu, a zdrojem diseminace uměleckých reprodukcí, je ale nutné registrovat rozdíl. Zatímco původ smyslu není dostupný (místo něj se subjekt

---

<sup>138</sup> Obraz vepsaný do duše člověka pak Peter Brunette a David Wills připodobňují k němému filmu, k sérii obrazů bez zvukové stopy integrálně obsažené v daných obrazech; zvuk, lidská řeč, přichází z vnějšku, podobně jako v němém filmu z vnějšího prostoru, kde je daný film promítán. Peter Brunette – David Wills, *Scen/Play. Derrida and Film Theory*. New Jersey, Princeton University Press 1989, s. 69.

<sup>139</sup> Taťána Petříčková, *Apologie klouzavého pohybu*. Praha: Herrmann a synové 2017, s. 24.

<sup>140</sup> Lze také zmínit, že filmový materiál zastarává. S tím je pak v kontaktu například návštěvník archivního kina, ve kterých nikdy nelze předvídat, v jak „opracované“ kvalitě bude daný film předveden.

<sup>141</sup> Geoffrey Batchen, *Obraz a diseminace: Za novou historií pro fotografii*. Praha: Akademie múzických umění v Praze 2016, s. .

setkává s nekonečným řetězcem odkládaných suplementů), je původ filmového či fotografického díla fyzicky dostupný v podobě negativu.

Derridova dekonstrukce mimésis nebyla do výkladu zařazena náhodou, není ani povinným vstupem ke konceptualizaci obrazu. Její argumentace však otevírá cestu k rozvinutí Derridovy vize zobrazení, kterou francouzský filosof tematizuje prostřednictvím rozboru textu *Mimique*, díla Stéphanu Mallarmého, častého Derridova pretextu. Mallarmé ve svém textu, tedy svými slovy, zobrazuje performanci mima. Jeho mimetické bytí pak představuje určitou možnost svého druhu prvního psaní. Derrida totiž zdůrazňuje, že přestože mim tzv. mimuje, tak to, co předvádí, není imitace, nýbrž první vpis, aktivní otisk, proces psaní, kterému není nic předchůdné, které nemá pretext. „Mimovi nepředchází žádná přítomnost. Jeho pohyby formují figuru, jejíž řeč nic neanticipuje, nebo nedoprovází. Pohyb mima tak není spojen s žádným logem.“<sup>142</sup> Ono mimetické psaní mima, které není imitací, nýbrž vstupním textem bez pretextu, je pak tematizováno rovněž na materiální úrovni, neboť každé psaní je především materiálním vpisem, resp. vpádem grafismu, tvaru do čisté substance, jejíž nevinnost je pohybem psaní a vkládáním významu poškozena či poskvřněna; tak jako panenská plána při prvním sexuálním aktu. K tomuto performativu dochází při Derridově čtení textu *Mimique* ve dvou rovinách. V obou hraje významnou roli bílá barva. Na jedné straně se jedná o vstup Mallarmého textu do prostoru bílé stránky, na té druhé o to, že mim píše v průběhu svého psaní svými pohyby do plátna své bílé, líčidlem pokryté tváře, jež jimi narušuje.<sup>143</sup> Bílá barva se tak stává ne-barvou; představuje spíše místo neviditelné scény, nemateriálního plátna, na kterém vystupují zobrazení, významy, figury, grafismy, nebo obrazy. Tato scéna, toto neviditelné plátno, tato nemateriální materialita, má před aktem psaní status neposkvřněnosti, absolutní čistoty, tj. nedotčené panenské blány – hymen. Ale v okamžiku, kdy se na něj začne psát, kdy se na něm ukáží vystupující zobrazení, významy, figury, grafismy nebo obrazy, se náhle stává poskvřněným, přichází o původní nevinnost. Ztrácí tak svou panenskou čistotu, neboť bylo proraženo násilím a touhou významu po tom být vidět.<sup>144</sup> Tato scéna, toto plátno, tato nemateriální materialita, tato obrazovka, je pak tím,

---

<sup>142</sup> Jacques Derrida, *Dissemination*. London – New Delhi – New York – Sidney: Bloomsbury Publishing 2013, s. 208.

<sup>143</sup> Jacques Derrida, *Dissemination*. London – New Delhi – New York – Sidney: Bloomsbury Publishing 2013, s. 208.

<sup>144</sup> Touto zvláštní fenomenalitou vystupování, ukazování či dávání významu se zabývá rovněž Martin Heidegger, když analyzuje dynamiku mezi skrytostí a neskrytostí bytí, proces a pohyb vystupování jsoucna ze skrytosti do neskrytosti, tj. osvětleného bytí tzv. světlinou bytí. „Světlina se děje. Neskrytost jsoucna není

co bylo dříve označeno jako hymen, tedy místem propustnosti a vykreslování obrazu. Ten je pak ovšem nutně spojen s násilím, či jinými slovy – proražením panenské blány.

Konceptualizace tzv. prvního psaní je velmi zajímavá také pro problém filmového zobrazení, či spíše psaní. Rovněž filmovému záznamu, podobně jako vystoupení mima, totiž není nic předchůdné; ani filmové zobrazení není zavázané žádnému scénáři, nebo diktátu z vnějšku<sup>145</sup>. Otisk světla do celuloidu, tedy základní prvek filmického psaní, je zcela původním pohybem, psaním či (řeceno s Rolandem Barthesem) produkcí textuality; nepředstavuje tak ani imitaci, ani napodobení, ani vytvoření diktovaného předobrazu. Místo toho je vtisknutím grafismu nebo tvaru do neposkvřené čisté substance. Bazinův názor, že oním grafismem, který se do substance otiskl, je realita sama, se pak jeví jako pouze těžko udržitelný. Z této reality totiž na plátně, v prostoru Derridova pojmu hymen, lze sledovat jenom stopu, šmouhu, pouze světelný odlesk, jehož tvar a struktura navíc neodpovídá realitě o sobě, nýbrž spíše nastavení aparátu a rozhodnutím toho, kdo daný aparát ovládá; ten totiž rozhoduje o kompozici, světelných hrách, hloubce a dalších parametrech zobrazení. Za obraz je tak zodpovědná tato operace vykrajování, zarámování nebo lépe řečeno psaní, nikoliv pravda reality, která stojí vně obraz. Mezi realitu a zobrazení se tak vkládá mnoho diferenčních prvků transformace, které odpovídají konceptualizaci média, prvku dia (dle Dietera Mersche). Ty zobrazenou realitu mění, transformují či dokonce znovu vytvářejí, či (slovy Derridy) ji píší jako zcela novou strukturu. Něco takového má velmi daleko k zrcadlovému vztahu realita/obraz, který se pokouší ustavit a postulovat ontologická kritika. Protože toho, kolik se toho v daném mediálním procesu ztratilo (či přibylo), je vždy mnohem více než toho, co v něm zůstalo, bylo doručeno, nebo prošlo transformací bez efektu přeměnění. Dochází-li v této fázi výkladu k určitému zmatení mezi zobrazováním a vpisováním, je to nutné chápat jako svého druhu záměr. Postupný odklon od filmu coby zobrazení k filmu coby psaní je nutné vnímat jako proces „přelomení se,“ převedení jedné koncepce v druhou, nikoliv jako přímé nahrazení jednoho supplementu druhým. Snažíme se tak ukázat teoretický proces měnění se zobrazení ve psaní. Jejím vyústěním by pak v samostatné kapitole o filmickém psaní mělo

---

nikdy pouhý vyskytující se stav, nýbrž je to dění. Neskrytost (pravda) není ani vlastnost věcí ve smyslu jsoucen, ani vlastnost vět. Martin Heidegger, *Původ uměleckého díla*. Praha: OIKOYMENH 2016, s. 60–63.

<sup>145</sup> V této perspektivě se filmové scénáře jeví jako samostatná díla, jež stojí mimo dané filmy. To potvrzuje např. uvažování Jeana-Luca Godarda, jenž řekl, že filmový scénář je dokončen v okamžiku dokončení filmu.

být završení oné transformace, jejímž důsledkem se stane úplné opuštění koncepce zobrazování.<sup>146</sup>

V tento moment je nutné provést krok, který provedl rovněž Jacques Derrida ve svém rozboru Mallarmého textu *Mimique*, tj. částečně revidovat či rozšířit vlastní pozici. Teze prvního psaní, vstupu písma do čisté substance, byla atraktivní nejen pro francouzského filosofa, ale rovněž pro tuto studii. Poté, co Derrida vtáhl svého čtenáře do vlastní „teoretické fikce“ textu bez pretextu, tak nečekaně zmínil existenci ještě jednoho jiného textu, tedy tzv. bookletu o vraždícím mimovi. Ten sice není nově odhaleným pretextem, není psaním, které by vytvářelo pro dílo *Mimique* jakýkoliv závazek, či mezi nimi odhalovalo konstitutivní nebo transformační vztah, ale zároveň nepředstavuje ani psaní, které by s hlavním textem nevstupovalo do žádného vztahu. Pro Derridu je toto „zjevení se“ druhého textu jen záminkou k rozvržení zcela klíčové a velmi vlivné filosofické teze: „Psaní odkazuje vždy pouze ke své vlastní textualitě, ale zároveň rovněž ve stejném okamžiku také k jiným textům a textuálním jednotkám.“<sup>147</sup> Nemusí se přitom jednat o nutnou kontradikci: To je jediné, co totiž akt psaní představuje, je plátno nebo obrazovka, na nichž je zachyceno právě pouze a jedině psaní; nikoliv tedy jsoucno, které by mělo být zobrazeno. Toto plátno má ale rovněž v podstatě nekonečný rozsah a proud textuality, který v něm víří, je tak nezastavitelnou hru sémantizace a sebeaktualizace. Jedná se vlastně o paradoxní typ kompozice, která byla zbavena rámu/rámce. V tomto živém prostoru se na sebe texty na sebe roubují či různým způsobem navazují. Pro konkrétní textuální jednotky (tedy konkrétní díla) to znamená nutné a nevratné důsledky. Každý text je v jeden a ten samý moment uzavřeným a současně otevřeným systémem.<sup>148</sup> Žije podvojným životem; ani jedním, ani druhým, ale obojím zároveň. První život probíhá v rovině sebe sama, uzavřeného systému, druhý se naopak roubuje na vnějšek, na druhé, na jiné, na okolní textuální jednotky, s nimiž se může a nakonec musí setkat.

Popsaný nástin diseminačních pohybů dynamiky přetékání jednotlivých textů ze svých hranic/ne-hranic, je opět inspirativní pro konceptualizaci otevřenosti či uzavřenosti

---

<sup>146</sup> Příklad tzv. první psaní pak Jacques Derrida objevuje rovněž ve snové práci. Na základě četby textů Sigmunda Freuda snění traktuje coby původní produkci oddělitelnou od jakéhokoliv pretextu, či předobrazu. Tento jeho postřeh byl pak podstatný pro teoretické koncepce Christiana Metzze, či Thierryho Kuntzela, kteří se zabývali průsečíky snové práce a recepce (četby, psaní, přepisování) filmového díla. Jacques Derrida, Freud and Scene of Writing. In: *Writing and Difference*. London – New York: Routledge 1978, s. 46–91.

<sup>147</sup> Jacques Derrida, *Dissemination*. London – New Delphi – New York – Sidney: Bloomsbury Publishing 2013, s. 214.

<sup>148</sup> Jacques Derrida, *Dissemination*. London – New Delphi – New York – Sidney: Bloomsbury Publishing 2013, s. 214.

diskurzů jakýchkoliv psaní, filmových nevyjímaje. Libovolná jednotka filmového textu je tak vždy nejen odkazem ke svým vlastním kvalitám, ale rovněž odkazem k jiným jednotkám jiných filmových textů. Sleduje-li divák např. westernový film, nevnímá jej pouze jakožto samostatný text, ale naopak jej sleduje v juxtapozici s mnoha jinými podobnými westernovými texty (tato dynamika se přitom nemusí týkat pouze „celých filmů,“ ale třeba pouze jednotlivých kompozičních řešení, nebo „netradičních“ variant zvukových stop či střihu). Jeho chápání je pak podřízeno chápání jiných westernových titulů. Pod vlivem této teorie už vlastně nebude možné sledovat či číst díla, aniž by je ten, kdo je interpretuje, nevědomě rouboval na jiná, různým způsobem více či méně příbuzná díla. Derrida dokonce tvrdí, že pro pochopení hlavního textu (toho, který aktuálně čteme) je mnohdy zásadnější simultánní vnímání vedlejšího textu (toho, jež je čten na pozadí, klidně nezáměrně).<sup>149</sup> Jak Derrida velice transparentně ukazuje ve své knize *Dissemination*, je daný vířivý pohyb vlastně nekonečný a nevyčerpatelný. V průběhu četby libovolného textu se vždy může zjevovat libovolné množství jiných textů. Do jaké míry bude jejich „přítomnost“ konstitutivní pro vnímání recipienta potom rozhodne on sám, byť prostřednictvím nepřístupné sféry svého vlastního nevědomí. Bude záležet pouze na něm jak moc (či jak málo) nechá vedlejší texty vstupovat do těch hlavních. V tomto ohledu se jedná o nutnou dynamiku vědomého a nevědomého souzení. Záměru/nezáměru, kontroly/ne-kontroly, aktivního a pasivního sebe ovládnutí. Subjekt je na jedné straně tím, kdo nechá vstoupit text do textu, ale zároveň není tím, kdo má nastíněný proces pod svou vědomou kontrolu, kdo jej může operativně řídit.

### **3. 2. 3 Derridova fotografie: mezi překládáním, vynalézáním a produkováním**

Referenční a mimetické povaze fotografie, coby základní jednotce fotografického filmu, věnovala tato práce již mnoho prostoru. Proto následující pasáž, zaměřená na vztah Jacquese Derridy k fotografickému médiu, bude již stručnější, pokusí se některé podstatné teze buď rozšířit, nebo naopak dekonstruktivním způsobem problematizovat, ale nebude představovat komplexní exkurz, půjde spíše o kratší úvod k tematizaci filmového (případně televizního) obrazu.

Z předchozích úvah o mimésis vyplývá poměrně kontroverzní myšlenka: To, co je zobrazeno, nikdy není zobrazované jsoouco, nýbrž text sám, resp. vyvstávající stopy jiných textů. Tato teze přitom není platná pouze v režimu zobrazování slovy, ale rovněž

---

<sup>149</sup> Jacques Derrida, *Dissemination*. London – New Delhi – New York – Sidney: Bloomsbury Publishing 2013, s. 214.

v zobrazování světelným otiskem, tj. při fotografování nebo snímání filmovou kamerou. Řečeno samotným Derridou: „Záznam obrazu je vždy neoddelitelný od produkce toho stejného obrazu. Důsledkem toho pak je, že dochází ke ztrátě jakéhokoliv jednoho konkrétního singulárního referentu.“<sup>150</sup> Důvodů této ztráty je hned několik. Na jedné straně, jak již bylo mnoha teoretiky naznačováno, se na ní podílí formální rozhodnutí člověka obsluhujícího aparát. Jacques Derrida ovšem nezůstává u myšlenky, že daná subjektivní rozhodnutí (volba rámování, světelné kalkulace, inscenace, výřez ze světa) modifikují pouze povrch fotografického textu, ale tvrdí, že rovněž transformují referent, k němuž má fotografie odkazovat.<sup>151</sup> Referent fotografie tak podle francouzského filosofa není pouze ve světě, ale rovněž v těle přítomného fotografa<sup>152</sup> a také v obraze výsledné fotografie; ačkoliv tedy fotografie referentem disponuje, ovšem pouze referentem fluidní povahy. Na pozadí této teorie je možné sledovat další stupeň identitárního rozpadu fotografického referentu a další, ještě znatelnější odklon od vstupních ontologických tezí reprodukovatelného či fotografického obrazu jako odlitku ne/přítomné reality. Formální volby fotografa se ale neukazují jako jediný faktor intervence do stability referentu fotografického obrazu. Tím dalším je samotná technologie, tedy fotografický aparát. „Technologie vždy intervenuje do toho, s čím se vypořádává.“<sup>153</sup> Fotografie podle Derridy tedy nikdy není pasivním záznamem rozhodnutí fotografa, jež obsluhuje aparát, ale zároveň nepředstavuje ani natolik výraznou aktivitu, která by dokázala ustavit vlastní rámec a vymazat ten předchozí. V tomto kontextu ustavuje Derrida pro fotografický záznam tzv. activo-pasivitu. Cestu k druhu zkušenosti, obrazu nebo reference, které fotografický záznam nabízejí, otevírají například Derridovy úvahy o tzv. vynalézání jiného. Francouzský filosof rozlišuje dva způsoby vynalézání. Ten první odhaluje nebo objevuje to, co zde (tedy v minulosti) bylo. Pouze nechává dané skutečnosti vyvstat, nejedná se přitom o mimetické zdvojení či vyvolání, ale o způsob opětovného objevení

---

<sup>150</sup> Jacques Derrida, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*. Stanford: Stanford University Press 2010 s. 5.

<sup>151</sup> Jacques Derrida, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*. Stanford: Stanford University Press 2010 s. 7.

<sup>152</sup> Tato myšlenka je blízká Derridově teorii autorství textu. Francouzský filosof odmítá propojit autorství díla se záměrem tvůrce, nýbrž jej spojuje s jeho tělesností, která se do díla vepisuje a je od něj neoddelitelná; představuje jeho přítomnost v textu, jeho signaturu, jeho sepětí s daným dílem. Zároveň ovšem Derrida tvrdí, že v případě textů vznikajících používáním nových technologií, nebo tzv. kolektivních děl, mezi něž patří film, je tento typ autorství mnohem komplikovanější než v případě tzv. klasických umění. Peter Brunette – David Wills, *Prostorová umění. Rozhovor s Jacquesem Derridou. Illuminace*, 1998, č. 3, s. 134–138.

<sup>153</sup> Jacques Derrida, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*. Stanford: Stanford University Press 2010 s. 12.

daných jsoucnen a možnost je nahlédnout jako jiné. Druhý způsob vynalézání je čistou tvorbou – aparátem, který doposud ve světě nebyl. Nejedná se tedy o objevení či odhalení, ale o ryzí inovaci, vynalezení, vytvoření.<sup>154</sup> Fotografická medialita se ukazuje jako kombinace obojího.<sup>155</sup> Na jednu stranu přináší do světa zcela novou technologii, zkušenost a materialitu, na druhou je ovšem stále vázaná/omezována určitým referentem umístěným v reálném světě, který aktem fotografování transformuje a mění. Tím, že je daný referent novým aparátem intervenován, přináší odhalení jeho jiného či neopakovatelného. „Fotografie nám říká: toto se stalo, toto se stalo pouze jednou. Fotografie je zopakováním toho, co se stalo pouze jednou.“<sup>156</sup> Stává se tak rozštěpem mezi pojmy překládání, vynalézání a produkování (psaní).

### 3. 2. 4 Derridův reprodukováný pohyblivý obraz: být-sledován-přízrakem

Následující rozvrh Derridova chápání reprodukováného pohyblivého obrazu vychází z knihy rozhovorů s Bernardem Stieglerem. Titul *Échoprahies de la télévision. Entretiens filmés* je editovaným přepisem záznamu natočeného na kameru (tj. není přepisem záznamu natočeného na diktafon). Důvodem toho, proč je zde exponováno mediálního pozadí reprodukováného Derridova myšlení o obrazovém pohyblivém médiu, je již zmíněný, pro mediální filosofii vlivný a platný postulát Friedricha Nietzscheho. Podle něj není médium McLuhanovou protézou, skrze kterou je myšlení a tvoření člověka zviditelněno, zvnějšněno či uvolněno do světa, nýbrž spíše invazivním prostředkem, který toto myšlení či tvoření transformuje a konstituuje.<sup>157</sup> Z čehož plyne podstatná implikace: Budeme-li se nyní setkávat s Derridovým diskurzem reprodukováného pohyblivého obrazu, je nezbytné vnímat a cítit, že toto myšlení bylo částečně utvářeno právě tímto obrazem. Jacques Derrida v tomto kontextu ztratil luxus odstupujícího filosofa. O aparátu naopak přemýšlel v okamžiku, kdy se jej daný aparát zmocňoval, tedy transformoval.<sup>158</sup>

---

<sup>154</sup> Jacques Derrida, *Psyche: Invention of the Other*. In: Peggy Kamuf – and Elizabeth Rottenberg, *Psyche. Inventions of the Other. Volume 1*. Stanford: Stanford University Press 2007, s. 1-47.

<sup>155</sup> Jacques Derrida, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*. Stanford: Stanford University Press 2010 s. 43.

<sup>156</sup> Jacques Derrida, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*. Stanford: Stanford University Press 2010 s. 3.

<sup>157</sup> Friedrich Kittler, *Gramofon. Film. Typewriter*. Praha: Nakladatelství Karolinum 2017, s. 282.

<sup>158</sup> Ke kontextu následujícího textu je ještě třeba doplnit, že některé Derridovy odpovědi se vztahují k filmovému a některé k televiznímu obrazu. V kontextu této práce se to nezdá problematické, protože aspekty, o něž se francouzský filosof zajímá, se zdají být převeditelné mezi oběma obrazovými mediálními režimy.



Má-li se Derrida vyrovnat s otázkou toho, co vlastně ve filmovém médiu vidíme, vznáší apel proti naší důvěře vůči médiu, vůči tomu, že v tomto případě je televizní obraz živým (tedy nediferovaným) záznamem vnějšího světa<sup>159</sup>. Podle Jacquese Derridy je zásadní, aby si byl divák vědom vlivu aparátu, jenž obraz utváří.<sup>160</sup> V tomto případě jako by Derrida přímo navazoval na často citovanou myšlenku Waltera Benjamina: Filmový herec neexistuje pro nikoho jiného než pro daný aparát, kterému se dává. „Tam, kde člověka reprezentuje aparát, je produktivním způsobem zhodnoceno jeho odcizení.“<sup>161</sup> Samotný záznam kamery reprodukováný na obrazovce nebo na plátně označuje Jacques Derrida za simulakrum života; kameru pak přirovnává k praxi pohřebního ústavu, jakožto k nástroji, kterým se odebírá a archivuje život samotný. Vztah obrazu ke smrti je pro něj zcela zásadním motivem: Cokoliv je natočeno, bude moci být přehráváno, uváděno v život bez ohledu na to, zda snímané postavy ještě budou na tomto světě žít, nebo již budou mrtvé, tj. budou žít v prostoru jiného. Ale ani tento způsob reprezentace není možné označit za médium nesmrtelnosti. Přestože obrazy jsou archivovány, mohou být tyto archivy ničeny, čímž dojdou své konečnosti.<sup>162</sup> O tom, jaké obsahy mají právo na to být zařazeny do archivu (a nebýt tak skartovány), pak Derrida rozvíjí politickou rovinu svého mediálního diskurzu, v němž reflektuje skutečnost, že archivy jsou sice zakládány, udržovány a využívány, ale často jsou rovněž pro veřejnost nepřístupné, což v důsledku vede k nutnosti reflektovat podmínky jejich existování.

Při přechodu od aparátu k obrazu Derrida velmi často volí slovník tzv. magické sféry; při hledání vhodného ekvivalentu pro pojmenování toho, koho ve filmovém nebo televizním obraze sledujeme, volí slovo přízrak, který pro něj není analogonem k duchu. „Přízrak je něco, co je viditelné, ale zároveň neviditelně viditelné. Jedná se o viditelnost

---

<sup>159</sup> Přestože se Derrida v průběhu rozhovoru nechá svést k tomu, aby o pohyblivém obrazovém záznamu uvažoval jako o živém, záhy svou pozici reviduje. Končí na tom, že záznam natočený na kameru není živý, nýbrž je tvrzený coby živý. Jacques Derrida – Bernard Stiegler, *Echographies of Television: Filmed Interviews*. Oxford: Polity Press 2002, s. 40.

<sup>160</sup> Tímto postřehem se Derrida vztahoval k obrazu reportéra, jenž k nám mluví z televizní obrazovky. Francouzský filosof trvá na tom, že naše sebereflexivita musí ono „on mluví k nám“ vymazat prostřednictvím uvědomění si, že daný text, který reportér reprodukuje, byl velice často napsán jiným člověkem a že mnohdy jej reportér čte z obrazovky, tzv. že ono „mluví k vám“ není ničím jiným než tzv. aparátovým účinkem. Jacques Derrida – Bernard Stiegler, *Echographies of Television: Filmed Interviews*. Oxford: Polity Press 2002, s. 3–4. V případě filmového herce není situace příliš odlišná. Také on je pouhou aparátovou součástí; stojí na přímo vymezeném místě a pronáší v předstihu a za konkrétním účelem připravené věty, slova či projevy těla.

<sup>161</sup> Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technologické reprodukovatelnosti. In: *Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH 2009, s. 313.

<sup>162</sup> Jacques Derrida – Bernard Stiegler, *Echographies of Television: Filmed Interviews*. Oxford: Polity Press 2002, s. 39.

těla, které není utvořeno z masa a krve. Ačkoliv je přízrak viditelný, zároveň vzdoruje možnosti být dotčen. Přízrak je zároveň jakožto přízrak viditelný pouze do toho momentu, než začne být viditelný z masa a krve.“<sup>163</sup> Snaha lokalizovat přízrak, tedy medialitu filmového a televizního obrazu, Derridu nevtahuje pouze do obdobných jazykových her, nýbrž jej nutí provést typickou dekonstruktivní operaci. „Přízrak je „něco,“ co přesahuje binární opozice: Není ani vnímatelný, ani nevnímatelný, ani inteligibilní, ani non-inteligibilní, ani fenomenální, ani non-fenomenální. Vždy se rozkládá a působí někde mezi těmito ustavenými opozičními režimy. Tím, že je dokáže vychýlit, se stává ztělesněním dekonstruktivní logiky samé.“<sup>164</sup> Ve snaze poskytnout co nejdůslednější exkurz ke své představě obrazu, využije Derrida svou vlastní tělesnou zkušenost s daným médiem – to, jakým způsobem svým tělem obraz konzumuje, propojí s tím, jak jej svou přítomností tvořil. Když se v roce 1983 stal součástí natáčení filmu *GhostDance*, bylo jeho úkolem položit herečce Pascale Ogierové otázku: „A co ty? Věříš na duchy.“ Ve filmu byla k této poměrně standardní otázce přiřazena rovněž poměrně standardní odpověď: „Teď už ano.“ Když ale Derrida po letech tento film znovu viděl a opětovně slyšel větu „Teď už ano,“ tentokrát už od herečky, jež byla několik let po smrti, zapůsobilo to na něj. Sám sebe se pak tázal, s kým vlastně mluví, resp. kdo k němu mluví. Odpověď zněla: Mluví ke mně přízrak. Nevím odkud, ale odněkud ano, tj. ze světa jiného. Tato odpověď představuje kondenzovanou metaforu jeho cítění filmového obrazu jako takového – ten nám dává návrat přízraku ze světa jiného. Součástí tohoto vztahu k jinému je nesouměrná reciprocita. Přízrak, který z obrazu promlouvá, se sice vrací, ale nevrací se k nám či za námi; vrací se bez ohledu na nás, tj. sám o sobě. Přízrak je spíše někým, kým se naopak cítíme být sledováni, zkoumáni a pozorováni, zdánlivě na základě určitého práva. To přízraku umožňuje na diváka působit a vyvolávat v něm emoce, a současně mu poskytuje plnou legitimitu k tomu, aby svému diváku nemusel odpovídat, komunikovat s ním. Tento vychýlený a dislokovaný vztah, který představuje dekonstruktivní logiku převedenou do praxe mediality, Derrida pojmenovává jako plnou kontrolu obrazu nad vztahem subjektu a objektu.<sup>165</sup> Tomuto fenomenologicky-dekonstruktivně laděnému výkladu přidává Derrida rovněž definici, která je jeho filosofickému slovníku mnohem bližší. „To, čemu říkáme ve světě reálný čas, bylo v medialitě reprodukováného obrazu redukováno na diferance. Což

---

<sup>163</sup> Jacques Derrida – Bernard Stiegler, *Echographies of Television: Filmed Interviews*. Oxford: Polity Press 2002, s. 115.

<sup>164</sup> Jacques Derrida – Bernard Stiegler, *Echographies of Television: Filmed Interviews*. Oxford: Polity Press 2002, s. 117.

<sup>165</sup> Jacques Derrida – Bernard Stiegler, *Echographies of Television: Filmed Interviews*. Oxford: Polity Press 2002, s. 119–121.

znamená, že v obraze nikdy není žádný reálný čas zakoušen, protože temporalizace samotná je strukturována coby hra retencí a protencí, která se následně stává hrou odkládajících se stop, tedy hrou diferance.<sup>166</sup> Či ještě jinak řečeno, filmový obraz je hrou odložených a vracejících se stop; filmový obraz je suplementem toho, co se dělo, ale nikdy jako takové nebylo zakoušeno. Zároveň ovšem nepředstavuje zdvojení, kopii, nýbrž zcela původní vepsání se.

---

<sup>166</sup> Jacques Derrida – Bernard Stiegler, *Echographies of Television: Filmed Interviews*. Oxford: Polity Press 2002, s. 119–121.

## 4. Filmické psaní (cinécriture)

### 4. 1 Kine-grafie: Reprezentace nahrazená produkcí, otisk písmem

Ústřední otázka předkládané studie zní: S čím, se setkáváme, když se setkáváme s filmem? Jakého druhu, či jaké povahy je jeho suplement? Čeho je vůbec náhradou? Čeho vůbec kinematografický suplement otevírá jiné? V jakém jiném se doplňuje, či pro jaké jiné ve své vlastní struktuře otevírá prázdné místo? Je-li cílem se na tyto otázky pokoušet odpovídat na pozadí dekonstruktivistické teorie, či konkrétně ve vztahu ke konkrétním textům Jacquese Derridy, nutně to znamená provést následující – bytostně dekonstruktivní – operaci: Zpochybnit analogickou podstatu tzv. fotografického filmu a nahradit ji teorií, která tento tzv. fotografický film pochopí jako psaní, tj. nikoliv jako otisk, nýbrž jako v pohybu, prostoru a čase se artikulující a utvářející produkci vznikajícího významu, vpisu či grafismu, nikoliv odrazu. Právě proto, aby byl přechod od filmu-analogonu k filmu-vpisu srozumitelný a transparentní, bylo nezbytné poměrně obsáhle exponovat výřez teoretického myšlení ke vztahu filmu a reality a pokusit se tak vstoupit do vybraných myšlenkových proudů, které filmovou formu různým způsobem vztahovaly k problému realistického reprezentování filmem, nebo dokonce realistického přebývání ve filmu, včetně myšlení samotného Derridy o fotografickém, televizním a filmovém médiu, nebo fenoménu zjevování významu. Postupné odchylování se od modu zobrazení a přechod k modu psaní bylo přípravou pole pro následující blok, který nastíní charakter a potenciál filmického psaní (jinými slovy: cinétextu nebo cinécriture), a který celou tuto cestu završí. Představí filmový suplement nazřený jakožto proces nikdy nekončícího pohybu psaní a vpisování. Přístup k takové konceptualizaci nabídnou především komentáře Derridových textů publikované jeho interpretátory: Laurou R. Oswaldovou, Gregory L. Ulmerem, Davidem N. Rodowickem, nebo autorskou dvojicí Peter Brunette – David Wills.

Ontologická a teleologická kritika Andrého Bazina se s původem filmu vyrovnává jednoznačným způsobem: Původ filmu je v reálném světě, který fotografický (resp. kinematografický) aparát dokáže zachytit a dát ho v jeho čistém stavu; film je dle André Bazina otiskem světa, tj. je podřízen jeho realistickému reprezentování.<sup>167</sup> Pro Jacquese

---

<sup>167</sup> Laura R. Oswald připomíná, že právě z teleologické nutnosti reprezentovat realitu hodnotí André Bazin výše filmovou tvorbu založenou na technice vnitrozáběrové režie, oproti tvorbě spoléhající na montáž. Zatímco vnitrozáběrová režie odhalující hloubku pole filmovému divákovi tzv. dává, či poskytuje realitu, tak

Derridu je ale otázka původu – nikoliv filmového média, nýbrž otázka původu jakožto filosofického pojmu – mnohem problematičtější a nenabízí natolik přímé řešení; mezi původem a tělem, mezi významem a člověkem, probíhají nekonečné hry difeance, které původ či význam činí nepřístupným, vždy se od našeho těla a vnímání odsouvajícím. Tento problém – na pozadí vztahu řeči a vědomí – Derrida rozvinul ve studii *La Voix et le phénomène*<sup>168</sup> v níž ontologickou reprezentaci sémiózy nahradil interpretací, která spojuje produkci významu s dialektickým uzavřením vnitřní řeči a vědomí. „Myslím, tedy jsem“ se v perspektivě Derridova myšlení mění v „Mluvím, tedy jsem vtažený do nekonečného pohybu mezi bytím-pro-sebe a bytím-pro-jiné-napříč-jazykem“.<sup>169</sup> Tato teze má pak pro reprezentování světa filmem jasnou implikaci: Realita ve filmovém záznamu není obsažena ani v režimu přímé reference; spíše se ve filmovém obraze v pravidelně zacykleném rytmu nekonečně objevuje a mizí. V této perspektivě představuje kinematografie médium reference bez stabilního referentu, tedy významu pevně zakotveného a zakořeněného v systému, jemuž náleží.<sup>170</sup> Tato reference ovšem není vnímána jako otisk, tedy jako referovaný svět v podobě stopy, která je sice nevyhnutelnou redukcí, ale navzdory ní onen svět stále do určité míry reprezentuje. Jedná se spíše o grafismus, o vpis, nikoliv zobrazení, nýbrž artikulaci. Bude-li podržena řečová analogie, bude možné napsat: Text není převedením hlasu do znaků, nýbrž je spíše sebereferenční produkcí grafického charakteru. Jinými slovy řečeno – je psaním. Filmový obraz se ke světu, který tzv. reprezentuje, vztahuje podobným způsobem, jakým se text vytištěný na papíře vztahuje k pronesené řeči.

Derridova kritika západní metafyzické tradice, v rámci níž francouzský filosof mj. osvobozuje písmo z podřízenosti a služebné funkce zdvojování či zachraňování řeči, tedy fenoménu, jenž filosofický diskurz vnímal jako primární, nabízí rovněž zajímavé možnosti a implikace pro dekonstrukci, či minimálně přeorientování soudobé filmové teorie<sup>171</sup>:

---

montážní technika jednotlivé z reality vyjímané fragmenty staví do vzájemných střetů, jež jí ve výsledku spíše odpírají. Laura R. Oswald, Kinema-grafia: Ejzenštejn, Derrida a znak filmu. *Kino-Ikon* 3, 1991, č. 1, s. 67.

<sup>168</sup> Viz Jacques Derrida, Hlas a fenomén. In: Miroslav Petříček jr. (ed.), *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967–1972*. Bratislava: Archa 1993, s. 48–145.

<sup>169</sup> Laura R. Oswald, Kinema-grafia: Ejzenštejn, Derrida a znak filmu. *Kino-Ikon* 3, 1991, č. 1, s. 68.

<sup>170</sup> Peter Brunette – David Wills, *Screen/Play. Derrida and Film Theory*. Princeton: Princeton University Press 1989, s. 93.

<sup>171</sup> V závislosti na filosofické metafyzice, jež řeč vnímá coby primární médium, byla rovněž kinematografie v sémiotických zkoumáních s řečí spojená. Tyto dvě mediality – ta řečová a ta kinematografická – pak byly traktovány coby nástroje přímo a transparentního, tj. pravdivého, vypovídání. Tuto situaci ovšem lze v souvislosti s Derridovou dekonstrukcí převrátit a pochopit film spíše jako písmo. Obě mediality – filmová i skriptulární – sdílí skutečnost, že za sebou vždy něco nechávají, že se vždy vpisují do materiálu. Peter

Dominantní pozornost směřovaná k obrazu coby otisku předkamerové reality se přesouvá vstříc rozestupům, diferencím, rozdělením a rozlišitelnostem uvnitř toku filmového textu, které jsou rovněž charakteristickým a ustavujícím znakem jakéhokoliv aktu psaní.<sup>172</sup> Daný přesun pak rovněž předpokládá změnu názvu samého teoretického diskurzu: „Zatímco pojem kinematografie pojmenovává umění pohyblivých fotografických obrázků či vědu o něm, pojmenovává kinema-grafie druh písma osvobozený od tyranie obrazu pro obraz.“<sup>173</sup> Zde je pak rovněž nutné podotknout, že ačkoliv filmické psaní bylo v teorii systematicky rozvíjeno až v návaznosti na Derridovu dekonstrukci a preferenci psaní nad řečí, nabízeli ještě předtím někteří filmoví teoretici možnost spojit film s psaním. Např. filmový sémiotik Peter Wollen kladl ryze dekonstruktivistické otázky: V jaké míře je film otiskem reality a přirozeným vyjádřením světa, a do jaké míry spíše mediuje, deformuje a transformuje realitu a přirozené vyjádření přemístěním do arbitrárního a neanalogického systému?<sup>174</sup> Známa je rovněž teorie režiséra Alexandra Astruca *caméra stylo* (kamera pero), v níž natáčení kamerou ztotožnil s psaním perem.<sup>175</sup> Ani jeden z těchto cenných impulzů ovšem nedošel adekvátních teoretických rozvinutí.

Má-li být tedy film konceptualizován jako mediální podoba procesu psaní, je nezbytné ozřejmit, jak francouzský filosof tento mechanismus, ustavující tvůrčí pohyb, chápe. Z mnoha Derridových definic psaní si Laura R. Oswald vybírá tu vepsanou do *Grammatologie*: „Psaní je stávání-se-prostoru-časem a stávání-se-časoprostorem.“<sup>176</sup> Tento odklon od reprezentace k produkci je důležitý, neboť není násilně reduktivní. Realita v něm není zjednodušena na součást znakového aparátu, tj. na odkaz ke světu, na přítomnost, jež reprezentuje nepřítomnost. V psaní je pak naopak zachováno to, co odpadá či mizí při označování, tedy všechny aspekty textu, které unikají kodifikaci, segmentaci a binární klasifikaci, což jsou všechny prvky, které oddalují plnou přítomnost označovaného ve vědomí recipienta.<sup>177</sup> Psaní totiž není odkazem k jinému, nýbrž svou vlastní plně nasycenou přítomností, jež je rozvíjena v čase a prostoru pohybem, jenž penetruje substanci, na kterou je psáno / vpisováno. Z toho plynoucí sémiotické důsledky pak Laura R. Oswald popisuje takto: „Psaní je proces, ve kterém se označované stává označujícím

---

Brunette – David Wills, *Screen/Play. Derrida and Film Theory*. Princeton: Princeton University Press 1989, s. 61.

<sup>172</sup> Laura R. Oswald, Kinema-grafia: Ejzenštejn, Derrida a znak filmu. *Kino-Ikon* 3, 1991, č. 1, s. 68.

<sup>173</sup> Laura R. Oswald, Kinema-grafia: Ejzenštejn, Derrida a znak filmu. *Kino-Ikon* 3, 1991, č. 1, s. 69.

<sup>174</sup> Gregory L. Ulmer, *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*. London: The John Hopkins Press 1987, s. 267.

<sup>175</sup> Laura R. Oswald, Kinema-grafia: Ejzenštejn, Derrida a znak filmu. *Kino-Ikon* 3, 1991, č. 1, s. 67.

<sup>176</sup> Laura R. Oswald, Kinema-grafia: Ejzenštejn, Derrida a znak filmu. *Kino-Ikon* 3, 1991, č. 1, s. 72.

<sup>177</sup> Laura R. Oswald, Kinema-grafia: Ejzenštejn, Derrida a znak filmu. *Kino-Ikon* 3, 1991, č. 1, s. 72.

pro jiné označované.<sup>178</sup> D. N. Rodowick vnímá (skrže referenci k Rolandu Barthesovi) daný přesun od reprezentace k produkci rovněž jako přesun od díla coby „empirického objektu“ k „metodologickému poli,“ nebo dokonce „procesu demonstrace“.<sup>179</sup> Dané přemístění od díla k textu pak reprezentuje, opět ve slovníku Rolanda Barthesa, další přesun – tentokrát od čitelného čtení (readerly) ke čtení pisatelnému (writerly).<sup>180</sup> Což znamená další paradigmatický přesun – od logocentrického „těžení“ významu k přepisování čteného textu aktem čtením a rozplétání vláken polysémického či plurálního přediva psaní, jehož významy unikají jednoznačné interpretaci.<sup>181</sup> <sup>182</sup> Pro Thierryho Kuntzela, umělce a autora textuálních analýz, představuje princip přepisování čtením možnost demonstrovat způsob, jakým konkrétní filmový text manipuluje své diváky do polohy partikulárního ideologického čtení, jehož prismaticem se pak divák k danému textu vztahuje, tj. jak jej interpretuje a hodnotí. Cílem jeho analýz bylo pronikat do zlomů mezi kódy, jež utvářely textualitu filmů; vyjádřeno jinými slovy – prostřednictvím své četby transformovat text z čitelného (readerly) na psatelný (writerly).<sup>183</sup> S filmem *M* (1931) tak udělal do značné míry to samé, co Roland Barthes s povídkou *Sarasin* ve své kanonické, analytické, polysémické a performativní studii *S / Z*. Pronikl mezi zlomy filmického kódování.<sup>184</sup>

Analogie filmového psaní byla v této studii představena již dříve v souvislosti Derridovým rozbohem Mallarmého povídky *Mimique*: Tak jako spisovatel proniká list bílého papíru grafismy písma, či jako mim vepisuje pohyby svých rukou grafismy do svých tváří pokrytých líčením, tak filmový aparát proniká celuloid grafismy. Pro všechny tyto příklady psaní platil stejný předpoklad – žádnému z nich nepředchází žádná realita.

---

<sup>178</sup> Laura R. Oswald, *Kinema-grafia: Ejzenštejn, Derrida a znak filmu*. *Kino-Ikon* 3, 1991, č. 1, s. 73.

<sup>179</sup> D. N. Rodowick, *Reading the figural, or, Philosophy after the New Media*. Durham – London: Duke University Press 2001, s. 77.

<sup>180</sup> Cílem daného rozlišení je učinit ze čtenáře ne již konzumenta, nýbrž producenta textu. Zatímco čitelný text podle Barthesa nabízí čtenáři pouze možnost text přijímat nebo zamítat, tj. odpírá mu rozkoš ze čtení a možnost hry čtení, tak psatelný text, text takto vznikající v aktu přepisování čtením, mu tuto možnost vrací. Roland Barthes, *S / Z*. Praha: Garamond 2007, s. 10–11.

<sup>181</sup> D. N. Rodowick, *Reading the figural, or, Philosophy after the New Media*. Durham – London: Duke University Press 2001, s. 77–78.

<sup>182</sup> Navzdory tomu, že je Barthesova polysémie poměrně blízká Derridově diseminaci, není možné obě teorie slučovat. Zatímco polysémie, v pohybu rozplétání jednotlivých vláken, v případě Barthesovy knihy *S/Z* pěti konstitutivních kódů, poskytuje přístup k dešifrování díla, tak diseminace žádné „pochopení“ nenabízí. Naopak spíše reprezentuje performativní pohyb rozptylu semen textuality opouštějících jednotu struktury. Peter Brunette – David Wills, *Screen/Play. Derrida and Film Theory*. Princeton: Princeton University Press 1989, s. 64.

<sup>183</sup> D. N. Rodowick, *Reading the figural, or, Philosophy after the New Media*. Durham – London: Duke University Press 2001, s. 80–81.

<sup>184</sup> Thierry Kuntzel, „The Film-Work“. In: *Enlitic* 2, č. 1, s. 38–61.

Jejich pohyby naopak reprezentují původní a nepředurčený vpis. Máme-li dále rozvíjet analogii filmového psaní, bude nutné tu dříve uvedenou částečně korigovat. Bílý papír knihy či líčidly pokrytá bílá tvář mima nepředstavují dokonalou analogii pro filmový materiál, tj. celuloid. Zatímco bílá strana knihy nebo bílá tvář mima reprezentuje významem nasycený znak, je pozice neexponovaného celuloidu v sémiotické perspektivě neurčitelná, resp. žádná, tedy prostá významu. Daná analogie svou platnost získává až po kontaktu celuloidu se světlem. Tím, co spojuje filmové psaní a čtení s psaním a čtením literárním, je tedy médium světla (médium, označující – jak ukazuje Derrida ve své eseji *Bílá mytologie* – v západní filosofické tradici vždy pravdu<sup>185</sup>), které své nepostradatelné jiné nachází v ne-médiu tmy. Aby čtenář mohl číst literární text, musí na potištěnou stránku dopadnout světlo. Zároveň platí, že aby na bílém plátně mohl být promítán film – tedy médium světla a pravdy – musí se (v ideálním případě všechno) v projekční místnosti zhasnout. Vystoupení média psaní je tak vždy podmíněno vzájemnou existencí světla a tmy.<sup>186</sup>

Má-li být film-otisk nahrazen filmem-vpisem je nutné opětovně a snad už definitivně reflektovat vztah médií fotografie a filmu. V kontextu kinema-grafie podobnosti vystupují pouze ve sféře technologického aparátu: Obě média, tedy konkrétní fotografie a konkrétní film, vznikají chemickou reakcí, tj. dopadem na chemicky upravený celuloidový povrch. Z hlediska sémiotického charakteru si je ale fotografie s filmem velmi vzdálená. Zatímco fotografie produkuje zprávu bez kódů, je film naopak prostoupen kódy, které organizují úhly záběrů, kontinuitu a rétorické asociace mezi jednotlivými prvky. Odlišnosti se ukazují rovněž v souvislosti se zarámováním obrazu samého. Pokud je rám fotografického obrazu uzavřen v logickém a soběstačném prostoru renesanční perspektivy, rám filmového obrazu se naopak vždy doplňuje s prostorem mimo-rám; tedy, řečeno s Derridou, se svým jiným, suplementem mimo obraz. V rámci této dynamiky pak dochází ke konfliktním vztahům. Zároveň platí, že v závislosti na statickosti fotografického rámu a pohyblivosti filmového rámu je zarámovaný obsah fotografie souladnější či harmoničtější, oproti čemuž je filmový obsah pohyblivější a proto kompozičně více naplněný rozporů.<sup>187</sup> Z toho pak plyne následující závěr: Filmový obraz nikdy nedojde žádné stability a s ní spojené harmonie; naopak bude vždy představovat medialitu nekonečně se měnící,

---

<sup>185</sup> Jacques Derrida, *Bílá mytologie*. In: Miroslav Petříček jr. (ed.), *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967–1972*. Bratislava: Archa 1993, s. 196–277.

<sup>186</sup> Peter Brunette – David Wills, *Screen/Play. Derrida and Film Theory*. Princeton: Princeton University Press 1989, s. 77–78.

<sup>187</sup> Laura R. Oswald, *Kinema-grafia: Ejzenštejn, Derrida a znak filmu*. *Kino-Ikon* 3, 1991, č. 1, s. 70.



protékající, či řečeno Derridovými slovy: písící. Plátno tak nabízí kameře možnost prostorového, dynamického a pohyblivého vpisu, který se může podobat formě pohybujícího se hieroglyfu, či dále ideogramu.<sup>188</sup>

Slova hieroglyf a ideogram nejsou nahodile zvolenou asociací. Jedním z motivů, který spojovala teoretiky a filosofy zkoumající filmické psaní, byl zájem právě o ideogram a hieroglyf v souvislosti s teoretickou prací režiséra Sergeje Ejzenštejna.<sup>189</sup> Jako model pro kinematografické značení je hieroglyf zajímavý, protože sám značí prostřednictvím mixáže, či montáže zvukových, grafických a figurálních prostředků. Hieroglyf zároveň není nositelem transparentně přímého označení. Jeho signifikace naopak může značit mnoha směry, jeho stopy mohou vyvolávat rozličné asociace. Touto fundamentální a hieroglyfu inherentní polyvalencí narušuje jednotu znaku; ta se uvnitř jeho těla rozpadá a otevírá se samostatným čtením, tj. přepisováním. Taková konceptualizace hieroglyfu odpovídá predikátu Derridovy kritiky logocentrické tradice, jež je namířena proti důvěře v jednoznačný význam slov.<sup>190</sup>

Struktura filmu odpovídá struktuře hieroglyfu na několika úrovních. Oba druhy znaků totiž vznikají na základě montážní metody, jež do méně či více konfliktních vztahů staví různé prvky daného obrazu či znaku. Tento vztah lze, dle Marie-Claire Ropars-Wuilleumierové, pozorovat nejen mezi jednotlivými záběry filmu, ale rovněž uvnitř jednotlivých záběrů.<sup>191</sup> Význam ve filmovém okénku tak není založen v jeho pevné kompozici nebo referenci. Místo toho vyvstává z montáží utvořených vztahů mezi jednotlivými prvky, které organizuje hra diferance napříč celým okénkem filmového obrazu. Dynamika mezi těmito prvky – založená na přeryvech, odklonech, zlomech, či konfliktech – je mnohem bližší struktuře obrazu coby ideogramu, než znaku sausserovského typu.<sup>192</sup> Vztah sledovaných prvků napříč filmovým okénkem představuje dialektický

---

<sup>188</sup> Gregory L. Ulmer, *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*. London: The John Hopkins Press 1987, s. 270.

<sup>189</sup> Laura R. Oswaldová postřehla, že ačkoliv Derridu a Ejzenštejna spojoval zájem o hieroglyf a ideogram, přikládali oba teoretici těmto značícím grafismům zcela opačné hodnoty. Stručně vyjádřeno: Zatímco rozpory v obrazu jsou pro Ejzenštejna nástrojem konstituce koherentního významu, pro Derridu naopak otevírají nutnost rozpadu takové koherence, neboť rozevírají obraz diseminaci a mnohovýznamovému čtení. Laura R. Oswaldová, *Kinema-grafia: Ejzenštejn, Derrida a znak filmu*. *Kino-Ikon* 3, 1991, č. 1, s. 75.

<sup>190</sup> D. N. Rodowick, *Reading the figural, or, Philosophy after the New Media*. Durham – London: Duke University Press 2001, s. 89–90.

<sup>191</sup> V rovině literární textuality sleduje podobný jev tzv. „difference within“ Barbara Johnsonová. V jejím případě, podobně jako v případě Marie-Claire Ropars-Wuilleumierové v kontextu filmu, se jedná o artikulaci rozpadu či rozlomení ne-koherentní identity v rámci konkrétní jednotky. Barbara Johnson, *The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press, s. 3–12.

<sup>192</sup> Laura R. Oswald, *Kinema-grafia: Ejzenštejn, Derrida a znak filmu*. *Kino-Ikon* 3, 1991, č. 1, s. 73.

dialog, který ovšem neprobíhá hladkým či bežešvým, jasně navazujícím způsobem. Mezi jednotlivými částmi se totiž rozevírají zlomy, které danou dialektiku naplňují konflikty. Řečeno jinými slovy: Přejít od jednoho prvku k druhému nikdy není přímý hlavně proto, že není možné přesně vymezit hranici mezi prvky č. 1 a prvky č. 2; diference se rozkládá všude a nikde. To, co se rozprostírá mezi nimi, konstituuje jejich vzájemný vztah a napětí. V takto koncipovaném prostoru pak vystupují dva pojmy Derridovy teorie. Pohyb diference vytváří průrvy, rozestupy, změny, jež umožňují dané prvky vydělit, ale naopak pohyb hymen tyto rozdíly zkonsumovává a zahlazuje do koherentní formy. Zásadou diference můžeme filmový obraz vnímat jako rozlišitelný či jiný; ale opačnou zásadou hymen může tento obraz jako celek poskytovat smysl či význam.<sup>193</sup> Vyjádřeno slovy Sergeje Ejzenštejna: „Filmové okénko nikdy nemůže být nehybným písmenem abecedy, naopak vždy musí zůstat mnohovýznamovým ideogramem, který je možné číst pouze ve vzájemných juxtapozicích jeho jednotlivých prvků.“<sup>194</sup> Filmové médium se ale neartikuluje pouze prostřednictvím jednoho okénka, nýbrž toku jejich obrovských množství. Vstupují-li do vzájemných vztahů prvky jednotlivých okének filmového pásu, musí zároveň do podobných vztahů nutně vstupovat rovněž jednotlivá okénka současně, případně jednotlivé záběry či celé sekvence. Toto propojování – „smontování“ – je vlastně analogické k jakémukoliv pohybu či praxi psaní. Přečteme-li několik slov napsaných na řádku, vyvine se před námi význam, pro nějž neexistuje žádný označující znak; v daný okamžik se setkáme s myšlenou, abstrakcí. Tento pohyb je v teoretickém slovníku Sergeje Ejzenštejna zastoupen slovem koncept. Film tak skrze montážní pohyby zobrazuje nezobrazitelné, leč vyplývající.<sup>195</sup> Právě v tomto bodě lze sledovat největší rozdíl mezi teorií filmu-representace a filmu-psaní. Representace, otisk nebo zobrazení vždy představuje přímý a transparentní odkaz, tedy rovné značení; jedná se tak vlastně o statickou sémiotickou operaci, relaci označujícího-označovaného, která nevyjadřuje smysl, či řečeno s Ejzenštejnem, koncept, nýbrž dává pouze obraz reprezentované věci. Psaní, vpis či artikulace naopak představuje v čase a prostoru se odvíjející myšlení, jež skrze montáž daných prvků vytváří novou strukturu, tzv. jiné. Film tak na základě montáže výřezů

---

<sup>193</sup> Pro utváření koherentního smyslu z montážních vztahů nekoherentních prvků používá Laura R. Oswaldová slovo sutura. Pojem převzatý z psychoanalytické teorie pojmenovává účast diváčího se subjektu na střihu, tedy na montáži. Diváčí pohyb sutury tak uzavírá mezery v artikulaci, aby garantoval úplnost a koherenci diskurzu. Laura R. Oswald, Kinema-grafia: Ejzenštejn, Derrida a znak filmu. *Kino-Ikon* 3, 1991, č. 1, s. 78.

<sup>194</sup> Sergei Eisetnstein, *The Filmic Fourth Dimension*. In: *Film Form: Essays in Film Theory*. San Diego – New York – London: Harcourt 1977, s. 65.

<sup>195</sup> Sergei Eisetnstein, *Cinematographic Principle and The Ideogram*. In: *Film Form: Essays in Film Theory*. San Diego – New York – London: Harcourt 1977, s. 30–31.

obrazu před aparátem umístěného světa artikuluje jiné. Tím – jiným – je to, co je produkováno aktivitou čtení (resp. přepisování), kterou za vzniku významu či smyslu provádí divácký subjekt. Sledujeme-li film, čteme psaní, jež touto četbou přepisujeme, tj. píšeme znovu.

## 5. Čtení a psaní. Dekonstrukce filmu Tokyo Nagaremono (1966)

### 5. 1 Dekonstruktivní analýza: poznámka k metodologickému problému

Závěrečný blok studie ke vztahu filosofie Jacquese Derridy a filmové teorie, resp. filmového média, by měl dle logické dedukce předpokládat předložení tzv. dekonstruktivní analýzy vybraného filmového textu. Provedení něčeho takového se ovšem jeví jako značně sporné navázání se na notně problematickou tradici dekonstruktivistické kritiky. Myšlení dekonstruktivismu – tedy jeho čistá podoba v pracích Jacquese Derridy, nebo Paula de Mana – nikdy nepředstavovalo stabilní, tedy aplikovatelnou metodologii; dekonstrukce nikdy nereprezentovala analytický algoritmus. Je-li dekonstrukce snahou ve filosofických, literárních, vizuálních nebo intermediálních textech otevírat prostor pro jiné, či, slovy Josefa Fulky, diskurzem podezření vůči nereflektovaným podmínkám řádu koherence daných textů<sup>196</sup>, reprezentuje tak současně strategii čtení-přepisování rezistentní vůči opakovatelným hermeneutickým vzorcům. Pokud se tedy zejména v literární kritice převážně v 90. letech objevovaly analytické texty, které byly snahou o pokračování (či spíše zdvojení) osobitého přístupu nejen Jacquese Derridy, ale rovněž Paula de Mana, představovaly především akt zrazení dekonstrukce; místo toho, aby se tázaly po jiném, reprodukovaly stejné, tj. identické v duchu vyprázdněného simulakru.<sup>197</sup> Do lákové pasti poskytnout transparentní návod pro napsání dekonstruktivistické analýzy propadli také vlivní filmoví teoretici a historici Warren Buckland a Thomas Elsaesser.<sup>198</sup> Z toho plynou dvě možná východiska. První: Má-li dekonstruktivistická analýza kodifikovaný či pevný vzorec své vlastní performativity, znamená nutně tato kodifikovaná dekonstruktivistická

---

<sup>196</sup> Josef Fulka, *Psychoanalýza a francouzské myšlení*. Praha: Herrmann & synové 2008, s. 223.

<sup>197</sup> Problematické, ale současně inspirativní body dekonstruktivistické kritiky analyzuje vlivný literární teoretik Jonathan Culler. Zdůrazňuje především opakování a vyprazdňování ne-vzorců. Jonathan Culler, *On Deconstruction: The and Criticism after Structuralism*. Ithaca: Cornell University Press 2007, s. 227–280.

<sup>198</sup> Titul *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis* je metodologickým návodem pro začínající filmové analyticky – tedy studenty oboru filmových studií či jiných humanitních věd – který poskytuje snadnou cestu k aplikovatelnosti různých analytických metod, jež lze uplatnit při reflexi filmu. Zařazeny nebyly pouze metodologie, jež předpokládají úspěšnou opakovatelnost (neoformalismus, stylistická analýza), a rovněž přístupy, které jsou už z podstaty takovému postupu rezistentní (kromě dekonstrukce do této skupiny patří rovněž například vzorec pro analýzu na pozadí pojmů Gillesse Deleuze, nebo Michela Foucalta). Přestože je zde otištěná krátká analýza filmu *Chinatown* (1974) inspirativní, jeví se její předložení coby exemplárního příkladu problematicky, neboť nemetodologický dekonstruktivistický způsob myšlení se takto necitlivě traktuje coby metodologický. Warren Buckland – Thomas Elsaesser, *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. New York: Bloomsbury Academic 2002.

analýza zároveň slepé rameno destrukce samé. Druhý: Nemá-li dekonstruktivistická analýza kodifikovaný či pevný vzorec své vlastní performativity, vlastně coby metoda teoreticko-filosofické reflexe neexistuje. Nemá-li se teoretik, myšlenkově navazující na tradici dekonstruktivního myšlení, nechat chytit do takto nastavené pasti dekonstruktivní analýzy, nabízí se mu následující možnost postupu: Buď se ve zkoumaném materiálu tázat po jiném, jak navrhuje Miroslav Petříček, nebo, v souladu s Josefem Fulkou, jevíci se koherenci zkoumaného materiálu vystavit energii permanentního a nekonečného podezírání; taková analytická praxe pak může představovat pohyb znovu-vynalézání-dekonstrukce.

Následující stat' nepředstaví analytický performativ; jejím cílem je předvést, jakým způsobem se v konkrétním filmovém textu zrcadlí teoreticko-filosofický rámec předkládané studie, kterým je artikulovaný předpoklad nejednoty, nesoběstačnosti, suplementarity, naplněné zlomy a odklady v rámci filmového znaku, resp. filmického psaní. K rozboru byl zvolen snímek *Tokyo nagaremono* (1966) jakožto exemplární příklad post-modernistického filmového textu, v němž se zrcadlí pohyb Derridovy diseminativní teorie, na jejíchž bodech je vybudována zde předkládaná studie. Teze následující analýzy zní: Přestože se text *Tokyo nagaremono* jakožto suplement vztahuje k tradici hollywoodského žánrového filmu, tedy vyprávění historicky traktovaných coby koherentních, uzavřených a soudržných, nedisponuje snímek, náležející japonské nové vlně, žádným středem či tzv. centrálním bodem; pohyby jeho textuality naopak představují diseminativní vír rozštěpených figurací, které se v průběhu jejich proliferace vzájemně rozpojují a rozptylují diskurzem psaní. Což je typ pohybu, jenž je vůči hollywoodské žánrové tradici explicitně protikladný.<sup>199</sup> Struktura rozštěpeného suplementu či multidimenzionálního hieroglyfu filmu *Tokyo nagaremono* bude demonstrována na příkladu analytických poznámek k žánrovosti daného snímku, pohybu jeho hlavního hrdiny a parergonální problematiky rámu, který v díle ne/odděluje prostory vnějšího a vnitřního psaní, a vnitřních diferencí.

---

<sup>199</sup> Aby daná analýza nepůsobila nekoherentním dojmem, je nutné učinit poznámku k její strategii. Vzhledem k tomu, že jejím pohybem, podobně jako pohybem analyzovaného textu, je směr od středu ke kraji, bude zpočátku užívat pojmu, jež se v závěru pokusí do značné míry, v souladu s dekonstruktivními texty Jacquese Derry, zpochybnit či alespoň částečně tzv. dis-lokovat. Postupovat jinak by bylo možné jen obtížně: Pokud by byla analýza už od počátku lokalizována na krajích, byla by pouze těžko čitelným experimentem.

## 5. 2 Multidimenzionální hieroglyf jako nástroj diseminace filmového žánru

Snímek *Tokyo nagaremono* (1966) je vřazen do široké, ale poměrně snadno definovatelné gangsterské tradice<sup>200</sup>; zároveň ale platí, že na základě určitých textuálních pohybů se z této tradice vyvazuje a roubuje se na jiné diskurzy. Tento vnitřní textuální rozpor tak utváří dynamiku a pohyblivost diskurzu snímku. S gangsterskou – centrální – tradicí se identifikuje prostřednictvím zařazených figur. Gangsterem není pouze hlavní hrdina Tetsu, ale rovněž všechny ostatní mužské postavy. Přítomná ženská figura představuje rovněž žánrově typické řešení: Krásná žena, která je pro jednu stranu bitevního pole majetkem, pro druhou kořistí. Pro diváka a figury fikčního světa reprezentuje tato postava psychoanalytické bytí-pro-pohled<sup>201</sup>; psychoanalytické četbě konvenuje rovněž narativní figura obsažená ve filmovém textu – hlavní hrdina nebude pokořen zabitím, fyzickou likvidací, nýbrž „odebráním ženy,“ tedy intervencí do vlastního mužství, která coby suplement nahrazuje hrozbu provedené kastrace. Film *Tokyo nagaremono* se z gangsterské tradice vyvazuje či vyčleňuje, Derridovsky řečeno, roubováním se na tradice jiných žánrů. Snímek obsahuje nejen ryze muzikálové výstupy, ale rovněž výrazné poukazy k westernovému diskurzu, konceptu exploatačních atrakcí, nebo samurajskému filmu.<sup>202</sup> Nejedná se přitom o běžný a často aplikovaný vzorec ozvláštňení žánrového textu, nýbrž spíše o jeho invazivní rozštěpení s důsledkem radikálního přestrukturování v multidimenzionální hieroglyf. Prvky jiných žánrů nepředstavují ozdobný parergon,<sup>203</sup>

---

<sup>200</sup> Gangsterské filmy se v kinematografii začaly objevovat v 2. polovině 20. let. Jedním z prvních gangsterských titulů se stal ještě němý film Josefa von Sternberga *Underworld* (1927); ve třicátých letech následovala série snímků, mezi které patřily například: *The Public Enemy* (1931; režie: William A. Wellman), *Little Caesar* (1931; Mervyn LeRoy), nebo *Scarface* (1932; Howard Hawks). Tyto snímky strukturované kolem – coby centrálního bodu – záporného hrdiny, jehož touha po moci, majetku a ženách, kterých dosahuje násilným, či nezákonným jednáním, se staly reflexí společenských a kulturních změn tzv. bouřlivých dvacátých let. Ve 40. letech získal v americkém filmovém průmyslu silnou pozici film-noir, žánr, cyklus či estetická tradice; typ filmu, ve kterém je divák sváděn atraktivní mocí zločinu, nevyzpytatelných femme fatale, či temných zákoutích nočního města. Od konce 50. let se v kinematografii, napříč národními tradicemi, začaly objevovat pastiše těchto narativních či estetických konceptů. Mezi ně patří celá řada snímků japonské nové vlny často označovaná coby neo-noir. Součástí tohoto rámu je pak rovněž snímek *Tokyo nagaremono*. V perspektivě od 40. let do současnosti platí za gangsterský film snímek, v němž hlavní roli představuje postava gangstera, bez ohledu na to, zda je vystavena coby záporná, či naopak kladná.

<sup>201</sup> Laura Mulvey, *Vizuální slast a narativní film*. In: Libora Oates-Indruchová, *Divčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického filmového myšlení*. Praha: Slon 1999, s. 135–151.

<sup>202</sup> Přestože žánrové pastiše už několik dekád patří k běžnému způsobu inovace dané tradice, na začátku 2. poloviny 60. let, kdy byl daný japonský snímek natočen, za běžný neplatil. Navíc explicitnost, se kterou je daný žánrový hieroglyf *Tokyo Nagaremono* sestaven, je výrazná rovněž v rámci současného čtení.

<sup>203</sup> Tomuto pojmu Imanuela Kanta interpretovaného Jacquese Derridou bude věnována zvýšená pozornost v závěru textu. Nyní pro přehlednost a plynulejší čtení je třeba pouze zmínit: Parergon je okrasou, tedy

prvek ozvláštnění či oživení, který nenarušuje koherenci textu, nýbrž spíše násilný a invazivní vpád jiného. V některých výrazně materiálně stylizovaných částech snímku může divák snadno získat dojem, že každá zařazená scéna náleží jinému žánrovému zákonu či normě, což vyvolá v divákovi dojem, že buď sleduje více žánrů v juxtapozici, nebo pokaždé nějaký jiný, tedy, že film mezi jednotlivými žánrovými tradicemi nepředvídatelně přepíná.<sup>204</sup> Některé scény dokonce nefungují coby rozšíření rozpětí či posunutí fikčního světa, tedy neposouvají tok příběhu vpřed, nýbrž se jeví spíše jako efektivní aluze na cizorodý, zde přítomně-nepřítomný či nepřítomně-přítomný žánr. Snímek *Tokyo nagaremono* tak představuje bytostně suplementární strukturu par excellence; nikdy není úplný, nasycený, vždy naopak obsahuje manko či nedostatek, jenž musí být z vnějšku doplněn jiným suplementem, který ovšem rovněž také nepředstavuje plnost a identitu. Takto se pohybující textualita neutváří vjem koherence, plynulosti a návaznosti, nýbrž se spíše ukazuje jako nepředvídatelná hra zlomů, odkladů a diferencí, tj. coby hieroglyfické psaní. V okamžiku každého střihu se opakovaně zpřítomňuje síla diference, jejíž hry změn, zlomů a nepřekročitelných přechodů vystupují na povrchu, odhalují vlastní texturu a marginalizují zahlazující pohyby podvojně hymen. Důsledkem toho je zdůraznění materiality filmu a odhalení jeho mediálního principu, kterým je hieroglyfická montáž, jejíž rýhy nejsou zahlazeny, nýbrž se rozestupují a otevírají se pohledu „z boku,“ který žádá negativní mediální teorie Dietera Mersche. Taková forma či povrch textu představuje další rozepři s hollywoodskou žánrovou tradicí, která materiální zlomy zahlazuje ve prospěch kontinuálních přechodů, které jsou ústřední praktikou k orientování diváka na dominantu narace.

Podobně jako hieroglyf vyvolává různé asociace a naznačuje různé směry psaní, uniká snímek *Tokyo nagaremono* jednoznačnému „přečtení“ v tom smyslu, že v důsledku vytrácející se centrální linie vyprávění dostává divák svobodu, tj. možnost vybrat si cíl svého zájmu, kterým nemusí být vývoj příběhu, ale třeba barvy dekorací, logika montáže či jiná periferie textuality díla. Marie-Claire Ropars-Wuilleumierová zmiňuje v kontextu Ejzenštejnova filmu *Deset dní, které otřásly světem* (1928), že v případě výrazně

---

prvkem, který nenáleží vnitřku díla, nýbrž představuje spíše jeho dekoraci, tj. například zdobený sloup u architektonických staveb. Imanuel Kant, *Kritika soudnosti*. Praha: OIKOYMENH 2015, s. 66.

<sup>204</sup> Jean-Francois Lyotard zmiňuje nutný předpoklad správného navazování jednotlivých vět uvnitř konkrétního diskurzivního žánru. Pokud tento řád není naplněn, daný diskurzivní žánr selhává a hroutí se. Přestože se tato koncepce týká jazyka a komunikace, může být převeditelná na problém filmového žánru. Ten rovněž předpokládá určité správné návaznosti, určitá očekávání, určitá řešení a podoby jednotlivých textuálních figur. Pokud daný řád není uspokojen, daný text v kontextu daného žánru není úspěšný. Je třeba zdůraznit, že v kontextu daného žánru, nikoliv sám o sobě. Jean-Francois Lyotard, *Rozepře*. Praha: Filosofia 1998, s. 209–211.

hieroglyfického filmu se vždy nabízí možnost daný hieroglyf znovu poskládat, znovu jej „smontovat“ a dosáhnout tím zcela nových významů.<sup>205</sup> Takový potenciál ale nutně skrývají pouze specifickým způsobem strukturovaná díla; ta, jež hieroglyfickou podstatu filmu nezahlazují, nýbrž ji odhalují či dokonce staví na odiv. *Tokyo nagaremono* je nesporně jedním z nich. Sekvence, z nichž se skládá, by totiž dost možná mohly vyprávět úplně jiný příběh, podobně ne/koherentní.

Snímek *Tokyo nagaremono* vytváří zvláštní textuální tělo, ve kterém se mísí těla jiných žánrů, která mezi sebou tzv. přetékají, jedno kontaminuje druhé. Navzdory tomu, že divák sleduje tzv. žánrový film, tedy film vystavený z žánrových prvků, přestává daný text náležet jakémukoliv ustavenému či známému žánru; bude-li takto pohyblivá textualita vřazena do konkrétní žánrové množiny, v tomto případě gangsterského filmu, dojde nutně k redukci a potlačení přítomných textuálních her, které představují nejvyšší singularitu daného snímku, toho, proč je tzv. jiný. Právě proti takovým marginalizacím textuality je postavena Derridova diseminace, která žádá citlivost vůči všem možným zařazeným semenům nepředvídatelné textuality. Z těchto pozic pak francouzský filosof odmítá klasifikace např. tematicnosti díla.<sup>206</sup> Zjednodušující redukcí by ale bylo také gesto označení filmu *Tokyo nagaremono* na základě textuální přeplněnosti za příklad žánrového-non-žánrového filmu. Žánrové pole totiž nikdy není určeno nehybnou strukturou, tedy diskurzem, do něhož je daný text buď přijat, nebo je odmítnut. V tomto ohledu neexistuje právo vyšší autority. Do žánrových polí naopak vstupují texty, jež danému prostoru náleží dílčí mírou. Tím, že se cizorodý text takto vklíní do žánrového pole, se v rámci něj nestane marginálním; místo toho dokáže jeho strukturu aktualizovat a tím dané pole proměnit.<sup>207</sup> Z těchto pohybů pak vyplývá paradox: *Tokyo nagaremono*, navzdory toku svého nepředvídatelného hieroglyfického psaní, nepřestává být žánrovým gangsterským filmem; pod náporom takto utvořeného textu naopak ztrácí stabilitu klasifikační rámeček žánrového gangsterského filmu, který je tak rozšířen o jedno nové konkrétní psaní či texty, tedy novou variantu své vlastní struktury. Intervence takové varianty ale působí vůči dané žánrové klasifikaci podvratným, snad až rozkladným efektem. Tím, že rozšíří její hranice, ji zároveň přiblíží hranicím jiných žánrových polí. Důsledkem je dekonstrukce a diseminace žánru coby zastřešující imanence. *Tokyo nagaremono* nepřichází o statut

<sup>205</sup> D. N. Rodowick, *Reading the figural, or, Philosophy after the New Media*. Durham – London: Duke University Press 2001, s. 95.

<sup>206</sup> Jacques Derrida, *Dissemination*. London – New Delhi – New York – Sidney: Bloomsbury Publishing 2013, s. 317–393.

<sup>207</sup> Peter Michalovič – Vlastimil Zuska, Žánr mezi bytím a nastáváním. In: Brigita Ptáčková (ed.), *Žánr ve filmu*. Praha: Národní filmový archiv 2004, s. 15.



žánrového filmu. Místo toho se žánrový film jako takový stane polem, jež nemůže určovat svá vlastní pravidla či hranice. Pouze do nich může vpouštět nové texty, které jej budou transformovat a znovu utvářet. Taková dynamika je koherentní se způsobem, jakým Jacques Derrida uvažuje o zastřešujících klasifikačních kategoriích, které nepředstavují zákon povoláný k tomu, aby potlačil singularitu textu, nýbrž pole, v němž dané texty mohou přebývat. Pointou této úvahy pak není banální „zjištění,“ že se žánry proměňují, ale naopak poznámka, že se na daných změnách podílí především zdánlivě vůči nim „vykloubená díla“.

### **5. 3 Pohyby hrdiny: Utopická snaha o ne/možnost setření stopy**

Tradice gangsterských textů do svého středu – coby centrální bod – staví hlavního hrdinu, v drtivé většině případů hrdinu mužského pohlaví. Kolem jeho osy se pak otáčí děj exponující prostředí prostoupené zločinem, násilím a sexualitou. Daný hrdina bývá spojený se značením vnitřními a vnějšími indexy. Ke vnitřním patří hodnoty, jež jej v kontextu textuality fikčního světa definují skrze a pro jeho pohyby – řadí se mezi ně síla, neohroženost, schopnost unikát, ale zároveň se přibližovat vlastní zkáze; vnější indexy souvisí s jeho vzhledem a zjevem, tedy obrazem – hrdina má nezaměnitelný (bytostně diferenční) výraz ve tváři traktující jedinečnost, nosí jeden neměnný oděv, jenž jej vyděluje od zbytku fikčního pole, jehož účastníci jsou oblečeni ordinérněji. Takové indexy rovněž značí Tetsa, hrdinu *Tokyo nagaremono*. Ten je úvodními scénami představen coby hrozba všech svých potenciálních nepřátel; tedy jako někdo, kdo nemůže být poražen. Rovněž pak jako postava náležící frajerskému světlemodrému obleku, který nenosí nikdo jiný; proto je v něm nepřehlednutelný, jeho oděv se stává součástí artikulační přeryvu, hry diference. Zároveň ovšem text neodhaluje, z čeho jeho autorita jakožto hrdiny plyne; skrze zamlčení pozadí a skrytím stop psaní minulosti získává Tetsu mytický status, jednou je dokonce označen za bájněho ptáka fénixe. Tato neodhalená psaní minulých událostí se stávají prvkem, který Tetsa utváří jakožto bytostně neúplný, neidentický charakter, tedy coby prvek, který nemá pozici samostatného a soběstačného prvku, nýbrž je vepsán do řetězce suplementarity. Performativita Tetsa pak odpovídá definici média dle Dietera Mersche; Tetsu psaní své minulosti skrývá a zároveň odhaluje, nechává je simultánně problikávat, nechává je se objevovat, ukazovat, ale zároveň ve stejném okamžiku mizet, vytrácet se do ztracena. To pro diváka nese jednoznačné důsledky: Divák čte, že Tetsu je postavou, která má ve svém těle vepsáno mnoho minulých násilných a tvrdých dobrodružství, což ho

traktuje jako figuru, která nikdy neprohrává, která rozdává tvrdé rány, ale zároveň divákovi identita těchto daných-předpokládaných dobrodružství zůstává nedostupná, skrytá, nečitelná; film ji příliš nevolňuje ani v náznacích, ani ve stopách, které by mohly sehrát roli prvku výraznější evokace potlačených psaní, v nichž by bylo možné číst a tím je rovněž přepisovat. V tomto bodě se pak film liší, Derridovsky řečeno, diferuje, od žánrových předobrazů nejen hollywoodské tradice. Ty rovněž, v průběhu prvních pohybů textuality, obvykle skrývají pozadí svých hrdinů; v další proliferaci textu je ovšem odhalí, čímž ústřední postavu do značné míry přestrukturují: Z žánrového prvku na člověka. Tetsu naopak z filmu vystoupí podobně nečitelný, jako do něj vstoupil – jako list popsany stopami, ve kterých nelze číst, neboť se odpírají; tímto způsobem pak text dekonstruuje strukturu vyprávění odepřením úvodu a závěru. Stvrdí se tak jako prostor nikdy neukončeného textuálního pohybu.<sup>208</sup> Jako diseminace. Ta totiž, na rozdíl od intertextuálních vztahů, nezačíná ani nekončí.

Není-li Tetsu figurou, jež disponuje psychologickým vnitřkem, hlubšími stopami či pozadím, nýbrž je-li pouze prvkem v nekonečném řetězci suplementárních odkladů, je třeba přiblížit, jak proces suplementarity funguje v kontextu jeho prvku. To, že jeho tělo je pouhým vnějškem, vyprázdňenou alteritou, umožňuje projekci jiných těl do jeho prázdného vnitřku. Přesouvá se tak do něj široké pole obdobných charakterů spojených s dějinami ne nutně pouze gangsterského filmu, ale třeba rovněž westernového žánru, japonských exploatačních textů o pomstě atd. Divák pak v juxtapozici sleduje široké spektrum do jeho těla projektovaných hrdinů či celých příběhů. V tomto režimu četby musí nutně dojít k diseminativní situaci par excellence. Jednota textuálního prvku Tetsa se rozpadá a neřízeně se rozptyluje diskurzem. Navzdory tomu, že Tetsu nemá svůj vnitřek, reprezentuje mnoho vnějšků, mnoho jiných. Akt spočítání jeho alterit pak představuje výzvu pro cinefila, který chce komunitě předvést svou pozornost a přehled v dějinách mužské kinematografie. Dochází-li k doplňování prázdného vnitřku Tetsa jeho mnoha vnějšky, suplementy, nemůže to znamenat, že v dané dynamice dojde k nasycení, jinými slovy – k vytvoření plného vnitřku, prostřednictvím kterého se utvoří identický charakter.

---

<sup>208</sup> Už v první scéně se Tetsu střetává se svými soupeři, členy nepřátelského gangu. Tento přímý vpád do vyprávění explicitně značí předchozí minulost, tedy psaní, které pro prezentovanou fikci hraje zásadní roli, ale není divákovi přístupné ke čtení či porozumění. Podobně náhlé začátky Miroslav Petříček pozoruje u románů Virginie Woolfové; přikládá jim hodnotu zpřítomňované kontinuity, něčeho odlišného od klasického začátku, jenž je hranicí. V poslední scéně naopak Tetsu odchází z obrazu a vstupuje do černé plochy, ve které se ztrácí. Pohyb Tetsa – příchod a odchod – napříč vyprávěním tedy představuje kruh, zacyklení, jež jsou symptomem žádného rozřešení. Úvaha Miroslava Petříčka o začátcích románů viz Miroslav Petříček, *Myšlení obrazem. Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann & synové 2009, s. 94–99.

Je-li totiž Tetsu pouhým suplementem, jsou jím rovněž prvky, jež jej doplňují; vše se tak cyklí, jeden suplement čerpá z druhého, resp. jeden se roubuje na druhý. Daný proces suplementarity vede k totální otevřenosti textuálního pole. Nejen, že Tetsu reprezentuje prázdný vnitřek, který je z vnějšího prostoru doplňován; on současně představuje rovněž vnějšek, který doplňuje jiné prázdné vnitřky. Tato zacyklená dynamika, zcela radikální intertextualita<sup>209</sup>, jež Jacques Derrida popisuje v knize *Dissemination*, rovněž reprezentuje model pro textuální pole naplněná iterovatelnými prvky, kterými je utvářen široký a nikdy neuzavřený diskurz žánru. Získá-li v tomto bodě čtenář dojem, že sleduje cyklící se suplementární kruh, bude mít dost možná pravdu. K takovému dojmu je ovšem nezbytné dodat, že záměrem textu bylo vytvořit právě obdobný proces, jenž byl zároveň předmětem reflexe. Právě podobným, ryze performativním způsobem, opakovaně postupuje Jacques Derrida, například v závěrečné kapitole své (pro toto uvažování) klíčové knihy *Dissemination*.

Ve snímku *Tokyo nagaremono* je nutné jeho hlavního hrdinu vnímat nejen jako prvek, jenž je vepsaný do řetězce nekonečného psaní suplementarity, ale rovněž pro jeho pohyby samotné. Podobně jako v hollywoodských gangsterských vyprávěních, je rovněž v japonském post-moderním pastiši hlavní hrdina centrálním bodem textuální proliferace. Zatímco ale americké snímky se svými hrdiny nakládají jednoduše čitelným a transparentním způsobem (v úvodu vyprávění dochází k určení pracovních a osobních úkolů jednotlivce, přičemž děj směřovaný k jistému cíli pak sleduje jejich naplňování), film *Tokyo nagaremono* pohyby svého hrdiny nejen nenaznačuje dopředu, leč je spíše zastírá. V úvodu děje je divák jednoznačným způsobem uveden do nejednoznačné situace; získává tedy základní informaci, že ústřední hrdina Tetsu je na jedné straně prvkem, jenž se rozkládá, coby hymen, na pomezí dvou zneprátených gangů, ale na druhé straně představuje typický vzorec: Hrdinu, jenž se neúspěšně pokouší opustit svět zločinu. Zároveň ovšem kauzalita nepřátelství obou gangů zůstává skrývána; podobně jako v průběhu proliferace textu nejsou odhaleny stopy spojené s minulostí hlavního hrdiny, nevystoupí na povrch ani psaní vázaná k minulosti obou gangů. Vyprávění sleduje jejich násilné střety, kterým chybí pevnější ukotvení; zde se ozývá hieroglyf dle Marie-Claire Ropars-Wuilleumierové, jenž umožňuje poskládat jednotlivé jeho prvky v rozdílných

---

<sup>209</sup> V tomto případě opět vrací diferenční prvek intertextuálního a dekonstruktivistického myšlení. Pokud intertextualita popisuje, jakým způsobem se vzájemně různé texty utváří a konstituují, umožňuje zároveň dané texty uzavřít či ohraničit. Dekonstrukce se naopak otevírá textuálnímu nekonečnu bez začátku a konce. Rovněž ovšem platí, že radikální intertextualita se může s dekonstrukcí výrazným způsobem prolínat. Bylo-li by možné mezi nimi vytyčit hranici, vyžadovalo by to samostatnou studii, na niž v tomto textu není prostor.

posloupnostech, než jak zde byly prezentovány. Pokud by k tomu došlo, text by získal jiné významy, ale nestal se ne-významovým; tato možnost dislokovat jednotlivé prvky hieroglyfu je inspirována Derridovou výzvou k nedůvěře jednotě slova a jemu přiřkládanému významu. S uvedenou vyvázaností ze signifikačních pout jsou spojeny pohyby hlavního hrdiny vyprávění, tedy Tetsa. Ty představují buď pohyb vpřed ke kamerovému aparátu, nebo naopak odchod něj. Tetsu je v obraze velice často zobrazen při chůzi tzv. někam, ale bez určení destinace. V první polovině textu divák pouze tuší, že hrdina jde vstříc „nějaké“ aktivitě; že jde něco provést, vyřešit či zařídit. V druhé polovině už divák ví, že Tetsu jde pryč; že odchází od dění, že za sebou ve sněhu nechává stopy svého bolestného psaní, že prchá. Což je znak jeho pohybu par excellence – snaha o útek, který se nikdy nemůže podařit, protože stopy jeho minulých psaní ho budou stále pronásledovat. Což se jeví jako přímé ztělesnění Derridovy teorie psaní a vepisování znaků do prostoru světa: Navzdory tomu, že se stopy stírají, nikdy z diskurzu generálního textu nezmizí. Tak jako Tetsu nedokáže opustit svět zločinu, s nímž je navždy svázán. V této souvislosti pak není náhodou, že se do obrazu opakovaně vrací záběry na železniční koleje; na možný znak jisté cesty pryč z prostoru, v němž se právě nalzáme. Je-li Tetsovým cílem snaha o setření stopy vlastního psaní vepsaného do diskurzu minulosti, dokládají poslední dvě scény filmu, že jeho pohyby nerýsují kýženou cestu pryč, ale spíše cyklí v kruhu. V předposledním záběru se Tetsu při svém odchodu ztratí v bílém světle; to evokuje kýžené setření stopy, vymazání psaní, znovuzrození či stanutí-se-nepopsaným-listem. Závěrečný obraz ovšem ukazuje, jak Tetsu vstupuje do temné černé plochy, která ho pohltí, které ho pojme a již nepustí zpět; to znamená, že se vrací do pekla, jež se pokoušel opustit, nechat za sebou. Podobné kruhové narativní kompozice jsou typickým rysem daného snímku. Řečeno Derridovým jazykem: Opakovaně performovaným vystupováním a stíráním stopy.

#### **5. 4 Tajemství suplementu: Jiné jako neoddělitelné od stejného**

Je-li zde předkládaná analýza snímku *Tokyo nagaremono* konceptualizací daného textu na pozadí Derridovy teorie suplementarity, představuje pak zároveň určitou úvahu nad vztahy vnitřních a vnějších psaní vepsaných do těla uvažovaného filmu. Je-li naším zájmem pokusit se tyto vztahy rozlišit, či alespoň uchopit nebo popsat, lze jako jistý teoretický nástroj zvážít Derridovu teorii textuálního zarámování, která vychází například z jeho dekonstruktivistického čtení Kantova pojmu parergon. Německý filosof ve svém zájmu vymezit pole krásy estetického předmětu uvádí, že objekt se jako krásný jeví vždy

pouze v souvislosti se svou formou, v případě výtvarného umění svou kresbou; oproti tomu další rysy předmětu, například barvy, nebo různé aditivní prvky, tedy parerga či okrasy, nepřispívají hodnotě krásného, nýbrž pouze půvabu v počítku, který není integrální součástí krásného. Prostřednictvím této úvahy pak Imanuel Kant vymezuje rámec vnitřního a vnějšího. Zatímco krásná forma představuje vnějšek předmětu, jsou parerga či okrasy (tedy půvaby) pouhým vnějškem, buď krásnou formou vyžadovaným, nebo se k ní připojujícím. V prvním případě pak krásu podporují, v druhém, vyvolávají-li půvab, jí spíše škodí.<sup>210</sup> Není překvapivé, že pro Jacquese Derridu, postulujícího myšlenky setřených hranic či nerozlišitelnosti jednotlivých rámců, bude takto přísně narýsovaná hranice či vytvořený rámec díla (ergon) a ne-díla (parergon), značně problematická. Francouzský filosof píše, že nelze rozlišit, co je pro dílo esenciální a co aditivní, stejně jako nelze určit rám, jenž dílo vymezuje, ani to, co je mu vlastní v protikladu tomu, co takovému dílu již vlastní není. Pro Derridův argument je podstatné, že daný rámec či daná vymezující hranice nejsou určitelné a rozlišitelné, tedy že splývají či mezi sebou přetékají.<sup>211</sup> V kontextu této nerozlišitelnosti se pak parergon pro Derridu stává suplementem; prvkem, jež sice přichází z vnějšku, ale nikoliv coby násilná intervence, coby parazitní prvek, ale naopak jakožto nutnost či nevyhnutelnost, jež byla vyvolána neúplností a nesoběstačností vnitřku. Parergon tedy není něčím, co se přidává k ergonu, ale spíše znakem jeho vnitřního nedostatku.<sup>212</sup> Určení přesné lokalizace parergonu, není možné. Coby suplement totiž není integrálním vnitřkem, ale jakožto nutnost vnitřku není ani čistým vnějškem. Naopak je částí struktury, která se rozprostírá v podvojném prostoru hymen, tj. mezi.<sup>213</sup>

Předestřená teorie se pak – jak ze strany Imanuela Kanta, tak ze strany Jacquese Derridy, jeví pro problematiku suplementarity žánrového textu velice operativně. Je-li žánr zvažován z puristické kantovské perspektivy, brání se inovaci či oživení. Naopak trvá na tom, že texty daného pole pouze reprodukují stabilní struktury, ke kterým nic nepřidávají; pouze opakují, co sdílená představa o daném žánru žádá. V této perspektivě pak v gangsterském filmu nemají místo např. muzikálové výstupy. Pro žánr coby dynamické pole deleuzovského nastávání a tvoření<sup>214</sup>, tedy jakožto diskurz, který není zapečetěný, nýbrž je otevřený proměnám, se jeví jako nepostradatelný naopak Derridův pohled:

<sup>210</sup> Imanuel Kant, *Kritika soudnosti*. Praha: OIKOYMENH: 2016, s. 65–66.

<sup>211</sup> Jacques Derrida, *The Truth in Painting*. Chicago: The University of Chicago Press 1987, s. 63.

<sup>212</sup> Jacques Derrida, *The Truth in Painting*. Chicago: The University of Chicago Press 1987, s. 56–59.

<sup>213</sup> Jacques Derrida, *The Truth in Painting*. Chicago: The University of Chicago Press 1987, s. 54.

<sup>214</sup> Peter Michalovič – Vlastimil Zuska, Žánr mezi bytím a nastáváním. In: Brigita Ptáčková (ed.), *Žánr ve filmu*. Praha: Národní filmový archiv 2004, s. 17.

Hranice jsou zrušeny a proces diseminace a přesunů umožňuje danému žánru zůstat navždy živým a nestrnulým. V takovém pojetí pak muzikálový výstup gangsterský film naopak zachraňuje před zakonzervováním. Snímek *Tokyo nagaremono* se tak jeví jakožto text na této hranici nerozlišitelnosti. Bylo-li v předcházející analýze opakovaně tvrzeno, že reflektovaný japonský film představuje jeden z mnoha článků suplementárního řetězce, tedy text, který svou nesoběstačností kompenzuje procesem doplňování se ve svém vnějšku, je nyní třeba, po pozorování diskurzu parergonu, přidat následující zpřesnění: Přestože má daný snímek mnoho vnějšků, mnoho jiných, nelze je odlišit od jeho vnitřku. Nelze říci, co je esenciální součástí *Tokyo nagaremono* a co naroubovaným suplementem. Nechápe-li Derrida, proč by oblečení na soše nemělo být součástí ergonu<sup>215</sup>, tak podobně autor této studie nechápe, proč by muzikálová scéna musela být v kontextu gangsterského filmového vyprávění vnímána jako cizorodá intervence či vpád. Dochází-li k takovému zrušení rámce, tedy žánrové klasifikace, otevírá se filmové psaní neomezeným pohybům diseminace, jež předpokládají plně svobodnou tvorbu proliferování a roubování. Není tedy podstatné, co se pro daný žánr hodí či nehodí, co je nebo není jeho integrální součástí, či nebezpečným suplementem, podstatné je to, na jaký text se dané psaní naroubuje.

Je-li dekonstrukce parergonu – tedy zrušení ostrých hranic mezi vnitřním a vnějším – propojená s teorií diseminace – tedy nekonečným tvořením a přetvářením rámců – je zároveň nutné zmínit, že nastíněný proces rovněž souvisí s teorií iterability. Oživují-li se žánrové struktury roubováním se na cizorodé texty, které jej přetváří v nové varianty žánrových textů, pak je třeba dodat, že daný proces není samovolný. Diseminativní roubování, jakkoliv představuje plně otevřený a nepoddajný pohyb, je stále pod určitou kontrolou, či spíše probíhá a operuje uvnitř určitého rámce. Tento rámec neumožní, aby se cokoli naroubovalo tzv. na cokoli; to znamená, že japonský post-moderní gangsterský snímek se ožíví muzikálovým výstupem svůdné femme fatale, nebo modernistickými barevnými dekoracemi, ale nikoliv například argentinským třetím filmem, nebo československou budovatelskou výrobní komedií. Důvodem takové regulace diseminativního draftu je rovněž iterabilita psaní. Inovativní žánrové filmy totiž vznikají prostřednictvím zopakování předobrazu. Ale protože takové opakování nikdy není čisté, nýbrž naopak předobraz štěpí, může vzniknout nová struktura, která je zopakováním stávající, ale zároveň také jejím jiným. Chceme tím říci toto: Navzdory tomu, že je snímek *Tokyo nagaremono* výstředním žánrovým dílem, vznikl rovněž jako intenční zopakování

---

<sup>215</sup>Jacques Derrida, *The Truth in Painting*. Chicago: The University of Chicago Press 1987, s. 57.

předobrazu; tím spíše při vědomí skutečnosti, že se stal součástí produkce studiového systému, ovšem pod vlivem působení určitých okolností (které většinou souvisí s těly tvůrců, nebo diskurzivními regulativami systému) nakonec stávající vzorec rozštěpil a vytvořil novou strukturu či psaní, jímž se od zopakovaného předobrazu nakonec oddělil. Pro tvrzení že jím, tedy předobrazem, byl tento rozštěp v prvotní fázi umožněn či dokonce podmíněn, lze najít teoretickou oporu v myšlení Jonathana Cullera: „Sama možnost něco mínit je vždy vepsána do struktury jazyka.“<sup>216</sup> Což po převedení na filmový žánr znamená: Pokud se v kontextu daného žánru objeví jeho inovativní varianta, dochází k tomu pouze proto, že ještě před jejím vytvořením byla vepsána do struktury daného žánru samotného. V této perspektivě pak film *Tokyo nagaremono* reprezentuje pouze „vyvolání“ předem dané potenciality.

## **5. 5 Psaní, které nedojde vlastní destinace, nýbrž se rozpadne do mezer ve hrách hieroglyfu**

Důsledkem komplementárních operací iterability (opakování předobrazu) a diseminace (roubování jednoho textu na jiný během pohybu iterability) dochází k produkci stejného-jiného, tedy k vytvoření textu, jenž je sice vřazený do určitého rámce, případně jemu blízkého či příbuzného, ale zároveň se v jeho zlomech vytváří jiné. Účinkem takového procesu je vznik multidimenzionálního filmového hieroglyfu. Tedy snímku, jenž vytváří zároveň koherenci a ne-koherenci, kontinuitu a dis-kontinuitu. Navzdory tomu, že film *Tokyo nagaremono* na své předobrazy navazuje, je nejen vůči nim, ale rovněž uvnitř sebe samého, naplněn konfliktními vztahy. Příklady toho, jakým způsobem se od svých předobrazů odkládá, již byly uvedeny. Nyní budou zmíněny naopak vnitřních rozpory, jež mají zároveň plně konstitutivní funkci. Tedy takové prvky, které vytváří jiné nejen vzhledem k systému, ale také vzhledem k sobě samému; body, kterými se *Tokyo nagaremono* neodkládá pouze od hollywoodských gangsterských filmů, ale rovněž od návazností a koherencí uvnitř sebe sama.

Zatímco film začne jako černobílý, změní se během několika minut v barevný; v mnoha scénách navíc barevný ryze křiklavým způsobem. Taková proměna představuje výrazný zlom či rozdíl. Protože pokud několik prvních minut může evokovat potencialitu

---

<sup>216</sup> Jonathan Culler, *On Deconstruction: On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*. New York: Cornell University Press 1982, s. 95–96. Citováno via: Peter Michalovič – Vlastimil Zuska, Žánr mezi bytím a nastáváním. In: Brigita Ptáčková (ed.), *Žánr ve filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, s. 12.

„neorealistickeho gangsterskeho filmu,“ nakonec se zakratko transformuje ve vystredni post-modernisticticky hieroglyf. Tento dojem ovsem není pouze účinkem prostřídání černobílého za barevný materiál. Podobný účinek vyvolávají rovněž proměny prostředí během celé proliferace. Snímek totiž opakovaně přechází z ateliérových lokací pojatých ve vystředním modernistickém stylu, jež náleží gangsterskému diskurzu, do prostředí realistického průmyslového Tokia; skutečnost, že první varianta převažuje nad druhou, pak diferenční efekt posiluje. Podobné „mezery“ v kontinuitě lze sledovat rovněž v kontextu využívaného filmového stylu. Pokud totiž některá kompoziční řešení evokují záměrně přeexponovanou variantu kanonických klišé určitého žánru, jsou jiné záběry naopak natočené v duchu funkčního kontinuálního žánrového vyprávění. Vnitřní zlom se odhaluje rovněž ve vyústění narace. Její rámec totiž není v žádném ohledu konvergentní, naopak produkuje zcela explicitní disjunkci. Pokud tedy na počátku vyprávění byly jednotlivé postavy ve vzájemných vztazích a blízkostech, dochází v závěru celé hry k přetrhání veškerých pout a odsunu každého prvku od druhého. Což s sebou nese tísnivé významové artikulace koherentní s Derridovou teorií: Textuální hry nevedou k provázání, pospojování, ale naopak ke zdůraznění mezer. V tomto ohledu pak, minimálně ve snímku *Tokyo nagaremono*, „negativní“ koncept změn a zlomů diference vítězí nad „pozitivním“ lékem na rozpad, tedy nad hymen. Tento rozpad pak představuje metaforu pro Derridovu teorii psaní, kterou rozvíjí v první části knihy *La carte postale: De Socrate á Freud et au-delá*. Navzdory tomu, že je psaní odesláno či napsáno, tak je součástí jeho mediality, že nikdy nemusí dorazit do své destinace, že nikdy nemusí být zcela dešifrováno, či že se jakožto estetický znak nikdy nemusí zcelit, tj. nalézt identitu a jednotu. Naopak je třeba počítat s tím, že se rozpadne pouze do mezer ve hrách hieroglyfu změn, zlomů a diferencí.<sup>217</sup>

---

<sup>217</sup> Jacques Derrida, *The Post Card. From Socrates to Freud and Beyond*. Chicago: The University of Chicago Press 1987, s. 1–257.



## **Závěr: Reflexe diseminativní nutnosti vyvlastnění autorských pohybů z textu**

Nese-li předložená studie název *Hra změn, diferencí, nenávazností a trhlin. Vidění filmového znaku Seijuna Suzukiho prostřednictvím filosofie Jacquese Derridy*, je třeba implikace daného pojmenování reflektovat. Dojem určité vnitřní nekoherence totiž může vyvolat následující rozpor: Přestože se titul vztahuje ke jménu konkrétního filmového režiséra, jeho jméno zazní pouze v citování daného titulu. Tento jev je pak přímo podmíněn teoreticko-filosofickým ukotvením dané studie. Představuje-li klíč k filmovému znaku, tedy konkrétnímu filmu Seijuna Suzukiho, kombinace teorií diseminace, suplementarity a iterace, tak takové zázemí přímo vylučuje už jen možnost přímo verbálně daný text vztahovat ke konkrétnímu jménu, tedy k autorskému subjektu. Suplementarita totiž vylučuje zvažovat daný text jako identický, samostatný, soběstačný a uzavřený. Diseminace zase ruší strukturální hranice a jakoukoliv vymežitelnost a určitelnost daného textu. Iterabilita pak omezuje vliv intence pisatele na konečnou podobu a vyznění psaní. Takto pojatá konceptualizace snímku *Tokyo nagaremono* předpokládá naprosté rozpuštění Seijuna Suzukiho nikoliv do textuality daného díla, ale do mnohem širšího rámce textuality zahrnuté do nevymezitelných hranic diseminativního rozptylu. Přestože byl tedy text *Tokyo nagaremono* Seijunem Suzukim signován, bylo na pozadí popisovaných procesů tělo daného tvůrce od daného textu odděleno. V tomto ohledu pak japonský režisér přestává být autorem daného díla, nýbrž je spíše tím, kdo provedl jeho signaturu a vypustil jej do nekonečného a neomezeného pohybu driftování textuálním prostorem, který je otevřený diskurzivnímu nekonečnu. To ovšem nezbytně neznamená nutnost přestat číst texty režiséra v souvislosti s jeho jménem. Jeho autorství ale, dle Derridovy teorie, není spojeno s jeho vlastním psaním, nýbrž se čtením a tedy přepisováním intence těch, kdo jej interpretují.

Je-li tedy Seijun Suzuki coby autor přítomný ve filmu *Tokyo nagaremono*, tak platí, v souladu se zde prezentovanou teorií, že jeho autorství je obsaženo nikoliv v tazích jeho vlastního psaní (filmování), nýbrž spíše v intenčních a tělesných strukturách těch, kteří jeho texty čtou coby autorské vpisy.<sup>218</sup> Což je pak pohyb, který předpokládá jiný výzkum a čtení jiných Derridových textů, než těch, kterými se zabývala zde předložená studie ukotvená v pohybu diseminace.

---

<sup>218</sup> Peter Brunette – David Wills, *Screen/Play: Derrida and Film Theory*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1989, s. 64.

## Seznam použité literatury

- Austin, John Langshaw: *Jak něco udělat slovy*. Praha: Filosofia 2000.
- Barthes, Roland: *S / Z*. Praha: Garamond 2007.
- Barthes, Roland: *Světlá komora – Poznámka k fotografii*. Praha: Fra 2005.
- Batchen, Geoffrey: *Obraz a diseminace: Za novou historii pro fotografii*. Praha: Akademie múzických umění v Praze 2016.
- Baudrillard, Jean: *Simulacra and Simulation*. Michigan: The University of Michigan Press 2017.
- Bazin, André: *Co je to film?*. Praha: Československý filmový stav: 1979.
- Bellour, Raymond: *Between-the-Images*. Zurich: Jrp/Ringier 2012.
- Benjamin, Walter: *Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH 2009.
- Bordwell, David – Thompson, Kristin: *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze 2011.
- Brunette, Peter – Wills, David (eds.): *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press 1993.
- Brunette, Peter – Wills, David: Prostorová umění. Rozhovor s Jacquesem Derridou. In: *Illuminace*, 1998, č. 3, s. 129–150.
- Brunette, Peter – Wills, David: *Screen/Play. Derrida and Film Theory*. New Jersey: Princeton University Press 2014.
- Buckland, Warren – Elsaesser, Thomas: *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. New York: Bloomsbury Academic.
- Derrida, Jacques: Bílá mytologie. In: Miroslav Petříček (ed.), *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–1972*. Bratislava: Archa 1993, s. 196–276.
- Derrida, Jacques: *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*. Palo Alto: Stanford University Press 2010.
- Derrida, Jacques: The Deaths of Roland Barthes. In: Peggy Kamuf – Elizabeth Rottenberg (eds.) *Psyche. Invention of the Other. Volume 1*. Stanford: Stanford University Press 2007, s. 264–299.
- Derrida, Jacques: Diferance. In: Miroslav Petříček (ed), *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–1972*. Bratislava: Archa 1993, s. 146–177.

- Derrida, Jacques: *Dissemination*. London – New Delhi – New York – Sidney: Bloomsbury Publishing 2004.
- Derrida, Jacques: Envoi. In: Peggy Kamuf – Elizabeth Rottenberg (eds.) *Psyche. Invention of the Other. Volume 1*. Stanford: Stanford University Press 2007, s. 94–129.
- Derrida, Jacques: *Gramatológia*. Bratislava: Archa 1999.
- Derrida, Jacques: Hlas a fenomén. In: Miroslav Petříček (ed.), *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–1972*. Bratislava: Archa 1993, s. 48–146.
- Derrida, Jacques: *Limited Inc*. Evanston: Northwestern University Press 1988.
- Derrida, Jacques: *Margins of Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press 1984.
- Derrida, Jacques: *Parages*. Palo Alto: Stanford University Press 2010.
- Derrida, Jacques: *The Postcard: From Socrates to Freud and Beyond*. Chicago: University of Chicago 1987.
- Derrida, Jacques: Psyche: Invention of the Other. In: Peggy Kamuf – Elizabeth Rottenberg (eds.) *Psyche. Invention of the Other. Volume 1*. Stanford: Stanford University Press 2007, s. 1–47.
- Derrida, Jacques: Resistances of Psychoanalysis. Stanford: Stanford University Press 1998.
- Derrida, Jacques: Signatura událost kontext. In: Miroslav Petříček (ed.), *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–1972*. Bratislava: Archa 1993, s. 277–306.
- Derrida, Jacques: *The Truth in Painting*. Chicago: University of Chicago Press 1987.
- Derrida, Jacques: *Writing and Difference*. London: Taylor & Francis Ltd 2012.
- Derrida, Jacques – Stiegler, Bernard: *Echographies of Television: Filmed Interviews*. Oxford: Polity Press 2002.
- Eisenstein, Sergei: *Film Form: Essays in Film Theory*. San Diego – New York – London: Harcourt, Inc 1977.
- Eisenstein, Sergei: *Film Sense: Essays in Film Theory*. San Diego – New York – London: Harcourt, Inc 1977
- Fischer-Lichte, Erika: Za estetiku performativna. In: Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová (eds.), *Medienwissenschaft. Východiska a aktuální pozice německé filozofie médií*. Praha: Academia 2016, s. 317–335.
- Foucault, Michel: Archeologie vědění. Praha: Herrmann & synové 2016.

- Foucault, Michel: *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann & synové 2016.
- Fulka, Josef: *Psychoanalýza a francouzské myšlení*. Praha: Herrmann & synové 2008.
- Hawkes, Terence: *Strukturalismus a sémiotika*. Brno: Host 1999.
- Heidegger, Martin: *Původ uměleckého díla*. Praha: OIKOYMENH 2016.
- Iampolski, Mikhail: *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*. Berkley – London – Los Angeles: University of California Press 1998.
- Isser, Wolfgang: *Jak se dělá teorie*. Praha: Nakladatelství Karolinum 2009.
- Johnson, Barbara: *Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press
- Kant, Imanuel: *Kritika soudnosti*. Praha: OIKOYMENH 2015.
- Kittler, Friedrich: *Gramofon. Film. Typewriter*. Praha: Nakladatelství Karolinum 2017.
- Kuntzel, Thierry: „The Film–Form“. In: *Enlitic 2*, č. 1, s. 38–61.
- Kristeva, Julia: *Slovo, dialog a román*. Praha: Pastelka 1999.
- Lachmann, Renate: *Memoria fantastika*. Praha: Herrmann & synové 2002.
- Lotman, Jurij Michajlovič: *Semiotika filmu a problémy filmové estetiky*. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2008.
- Lytard, Jean-Francois: „Acinema“. In: Philip Rosen, *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York: Columbia University Press 1986, s. 349–359.
- Lytard, Jean-Francois: *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann & synové 2003.
- Lytard, Jean-Francois: *Rozepře*. Praha: Filosofie 1998.
- Manovich, Lev: *Jazyk nových médií*. Praha: Nakladatelství Karolinum 2018.
- Matonoha, Jan a kol.: *Za (de)konstruktivismem. Kritické koncepty (post)strukturální literární a kulturní teorie*. Praha: Akademie 2017.
- McLuhan, Marshall: *Jak rozumět médiím: Extenze člověka*. Praha: Mladá fronta 2011.
- Metz, Christian: *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Film a nová psychologie*. In: *Illuminace*, 1989, č. 2, s. 12–22.

Mersch, Dieter: *Obfuscated Transparency*.

Mersch, Dieter: *Meta / Dia. Two Different Approaches to the Medial*.

Mersch, Dieter: Passion and Exposure: New Paradoxes of The Actor. In: Deborah Levitt – Dieter Mersch – Jörg Sternagel (eds.), *Acting and Performance in Moving Image Culture. Bodies, Screens, Renderings*. New Brunswick – London: Transaction Publishers 2012, s. 447–478.

Mersch, Dieter: Tertium datur: Úvod do negativní mediální teorie. In: Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová (eds.), *Medienwissenschaft. Východiska a aktuální pozice německé filozofie médií*. Praha: Academia 2016, s. 336–355.

Michalovič, Peter – Zuska, Vlastimil: Žánr mezi bytím a nastáváním. In: Brigita Ptáčková (ed.), *Žánr ve filmu*. Praha: Národní filmový archiv 2004, s. 11–19.

Michalovič, Peter – Zuska, Vlastimil: *Obrazy, znaky a stíny slov. Úvod do (jedné) filozofie a sémiologie obrazů*. Praha: Akademie múzických umění v Praze 2009.

Oswald, R. Laura: Kinema-grafie: Ejzenštejn, Derrida a znak filmu. In: *Kino-Ikon* 3, č. 1, s. 66–83.

Petříček, Miroslav: Ukazování mizením. In: Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová (eds.), *Mizení. Fenomény, mediální praktiky a techniky na prahu zjevného* Nakladatelství Karolinum 2017.

Petříček, Miroslav: *Myšlení obrazem: Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann & synové 2009.

Petříčková, Taťána: *Apologie klouzavého pohybu*. Praha: Herrmann & synové 2017.

Platón: *Faidros*. Praha: OIKOYMENH 2014.

Platón: *Filébos*. Praha: OIKOYMENH 2012.

Platón: *Ústava*. Praha: OIKOMYNEH 2017.

Rodowick, D. N.: *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*. North Carolina: Duke University Press 2001.

Sládek, Ondřej: *Tři typy mimésis*. 2007

Svatoňová, Kateřina: *Mezi-obrazy: Mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery*. Praha: Filozofická fakulta UK v Praze, MasterFilm, Národní filmový archiv 2016.

Šklovskij, Viktor: *Teorie prózy*. Praha: Akropolis 2003.

Tholen, Georg Christoph: Medum/Media. In: Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová (eds.), *Medienwissenschaft. Východiska a aktuální pozice německé filozofie médií*. Praha: Academia 2016, s. 41–68.

Ulmer, L. Gregory: *Applied Grammatology: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*. Baltimore – London: The Johns Hopkins University Press 1984.

Zielinski, Sigfried: Šťastný nález místo marného hledání. Metodické výpůjčky a odkazy k archeologii médií. In: Petr Sczapanik (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 501–520.

Zuska, Vlastimil: *Kruté světlo, krásný stín. Estetika a film*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2010.

Zuska, Vlastimil: *Mimésis – Fikce – Distance: k estetice XX. století*. Praha: Triton 2002.

Zuska, Vlastimil (ed.): *Umění, krása a šeredno. Texty z estetiky 20. století*. Praha: Nakladatelství Karolinum 2003.