

Prof. Dr. phil. Josef Vojvodík, M.A.  
 Ústav české literatury a komparatistiky FF UK  
 nám. Jana Palacha 2  
 116 38 Praha 1  
 e-mail: [Josef.Vojvodik@ff.cuni.cz](mailto:Josef.Vojvodik@ff.cuni.cz)

## Oponentský posudek na bakalářskou práci **Benjamina Slavíka**

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

Práce, kterou její autor Benjamin Slavík předkládá jako bakalářskou, má nejen svým rozsahem, ale především vysokou úroveň teoretické reflexe, kvalitu vyzrálé diplomové práce. Benjamin Slavík si zvolil nesnadné a filmu zdánlivě odtažitě téma: vztah teorie dekonstrukce Jacquese Derridy a filmového média, přičemž vychází z teze, že v hranicích jednoho systému není možné jednoznačné určení znaku a významu, neboť neexistuje jasné rozlišení a ohraničení mezi formou a obsahem a tento rozpor zůstává podle Derridy neřešitelným. Slovy Benjamina Slavíka, „filmový znak podobně jako jiné znaky, nevykazuje koherentní strukturu; místo ní je naplněn změnami, zlomy, puklinami či trhlinami“. Zásadní dekonstruktivistickou ambivalenci znaku vyjadřuje B. Slavík metaforicky jako „zlom“, „puklina“ a „trhlina“, které se vztahují k fenoménu mezi-prostoru, k platónskému pojmu „chóra“, jemuž Derrida věnoval esej (*Khôra*. Éditions Galilée, Paris 1993). Také pojmy, které zaujímají v argumentaci předkládané práce stěžejní pozici, „suplement“ a „hymen“ směřují k fenoménu „mezi-prostoru“: mezi přítomným a nepřítomným, plností a prázdnotou, viditelným a neviditelným a dalšími Derridovými liminálními koncepty. Právě tato ambivalence a nerozlišitelnost je pro Benjamina Slavíka zvláště silnou motivací pro hledání a zkoumání možných interferencí mezi filmovým médiem a Derridovým myšlením, jež obsahuje, jak Benjamin Slavík poznamenává, „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“ (s. 9). K fenoménu liminality, mezní pozice, se vztahuje také Derridův pojem „hymen“, který francouzský filozof rozvíjí v návaznosti na texty Stéphanu Mallarméa. Jako membrána reprezentuje také „hymen“ – podobně jako závěs nebo závoj – specifický meziprostor. V XI. Seminárii se Jacques Lacan zabývá mimetickým klamem v malířském sporu Zeuxida a Parrhasia a v souvislosti s Parrhasiovým závěsem, který interpretuje jako *trompe-l'œil*-efekt a rafinovanou „návnadu“ („proie“) pro náš pohled, píše: „Malířství závěsu vytváří něco, za hranicemi čehož člověk dychtí vidět“.<sup>1</sup> Pohled člověka není *jen* intuitivní, je zároveň reflexivní, „klamaný“ ovšem příslibem, který vzbuzuje jeho žádostivost.

Právě filmové médium je podle Benjamina Slavíka v eminentním smyslu médiem derridovské „diferance“: médiem zviditelňování a zároveň neustálé proměny, pohybu, unikání a jako takové reprezentuje specifické problémy umělecké moderny a estetické modernity 20. století. V jednom z klíčových literárních děl moderny před první světovou

<sup>1</sup> Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Le séminaire XI*. Paris 1973, s. 102.

válkou, v experimentálním románu Andreje Bělého *Petěrburg* (1911-1913) čteme větu: „my sami jsme odvíjením filmu, poslušného minucióznímu působení okultních sil; zastaví-li se film, zůstaneme navždy vězet v umělé póze zděšení“. Představa života jako běžícího filmu, jehož jsme nezúčastněnými diváky, proniká ve stejné době také do teorie transcendentální redukce v Husserlových *Idejích* (1913). Tento problém by bylo možné charakterizovat jako snahu o radikální přehodnocení pojmu skutečnosti estetickými prostředky, snahu, vycházející ze zkušenosti ztráty autentičnosti života a z vědomí krize skutečnosti, vnímané jako produkt sociálního světa 19. století. Toto úsilí bylo podníceno představou, že ve světě civilizační moderny 20. století není možné si zachovat přirozený a spontánní životní postoj a že realita moderního světa se ve své ostré protikladnosti stala pro člověka neuchopitelnou. Jako by se mezi člověkem a světem rozestoupila trhlinka, kterou se umělci snažili nejen reflektovat, ale také „překlenout“ esteticky, uměleckými prostředky. Možná říci, že filmu v tomto procesu náleží (spolu s fotografií) jedinečná pozice.

Vysokou úroveň teoretické reflexe práce Benjamina Slavíka dokládá také jeho diskuse teorie současného filozofa médií Dietera Mersche a komparace s Derridovou teorií. Umění, jak Mersch zdůrazňuje, s jeho paradoxně podvojným, mezním charakterem, je jedinečnou oblastí estetické praxe a mediálních procesů, bez níž si lze teorii médií jen stěží představit. Umění se *projevuje* prostřednictvím médií, ale toto jevení se nenaplnuje ve sféře mediálního. Umělecká praxe je neoddělitelná od toho, co Dieter Mersch nazývá „fragilitou chůze na hranici“.<sup>2</sup> Tato zkušenost je zkušeností difference a paradoxní podvojnosti uměleckého díla, obrazového zejména: difference mezi obrazem jako věcí, která prostřednictvím materiálu, barvy, atd. dělá *něco* viditelným *jako* obraz a zároveň mezi médiem, v němž a jímž se pro nás ztvárněné stává viditelným. Filozof Bernhard Waldenfels mluví v této souvislosti o „ikonické difference“.<sup>3</sup> Benjamin Slavík věnuje pozornost také Merschově koncepci anamorfotické reflexivity, tedy kritickému potenciálu anamorfózy jako „strategii difference“, jejímž prostřednictvím by bylo možné osvětlit za běžných okolností a podmínek skrytou medialitu médií: to u co uniká, co je nezachytitelné (jedině snad v extrémním zpomalení), co se zjevuje jen v rupturách nebo na způsob „slepé skvrny“ (*punctum caecum*), bodu zrakového pole, kde není možné nic vidět, tedy zvláštní trhlinky, která však zůstává sama o sobě neztvárnitelná.

Obsáhlá třetí kapitola „Filmový suplement“ vnáší do derridovské interpretace Benjamina Slavíka antropologický nebo přesněji antropologicko-mediální aspekt a představuje podnětný *komplement* i *suplement* dekonstruktivistických konceptů. Benjamin Slavík diskutuje teze či teoretické přístupy André Bazina, Christiana Metze, Jeana-Françoise Lyotarda a Friedricha Kittlera, přičemž úběžným bodem je vztah *člověk* – (technické, resp. filmové) *medium* – *skutečnost*. Zde možno zmínit filozofa biologie a antropologie Helmutha Plessnera, který *realitu* chápe (v návaznosti na Husserla) jako to, co se nám ukazuje ve své konkrétnosti; *skutečnost* je však něco víc, než jen to, co je jeví, totiž výsledek a výtvar zprostředkování. Svou excentrickou pozicí mezi přírodou a kulturou, imanencí a expresivitou,

<sup>2</sup> Dieter Mersch, „Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine >negative< Medientheorie“. In: Sybille Krämer (ed.): *Performativität und Medialität*. Wilhelm Fink Verlag, München 2004, s. 75–95 (zde s. 92).

<sup>3</sup> Bernhard Waldenfels, „Spiegel, Spur und Blick. Zur Genese des Bildes“. In: Gottfried Boehm (ed.): *Homo Pictor*. Colloquium Rauricum, München – Leipzig 2001, s. 14–31 (zde s. 14).

aprioritou svých schopností a aposterioritou konkrétní danosti je člověk schopen svoji „skutečnost“ („Wirklichkeit“), kníž se upíná, stále přetvářet a utvářet. Skutečnost člověka spočívá podle Plessnera v možnostech jinakosti („Anders-sein-können“, doslova „může-to-být-jinak“). Technika (a technologická média) jako „otevřená forma“ zde zaujímá podle Plessnera zvláštní místo již proto, že člověk nežije ve strnulém, determinovaném a ohraničeném světě, ale naopak v dynamickém prostoru otevřených a neohraničených možností.

V poslední podkapitole třetí části nazvané „Derridův reprodukováný pohyblivý obraz: být-sledován-přízrakem“, se Benjamin Slavík zabývá Derridovou metaforickou interpretací (filmového) obrazu jako „přízraku“. Pro Derridu, který se k „přízrakům“ ve svých textech opakovaně vrací (*Spectres de Marx*, 1993, ale také v eseji o poezii Paula Celana *Schibboleth. Pour Paul Celan*, 1992, v eseji *De l'hospitalité*, 1997 aj.) je nakonec sama skutečnost „přízračnou“. „*Kino je přízračné umění*“, říká Derrida v krátké sekvenci filmu *GhostDance* (1983). Tato „přízračnost“, „fantomatičnost“ implikuje, že samotnému *fenoménu* je (v Derridově pojetí) vlastní určitá *fantomatičnost*, která jako by byla nakonec důsledným domyšlením samotného pojmu *différance*. Zvláštností i kvalitou každého média je – podle Derridy – „že straší“. Ale uvažuje-li Derrida o „přízračnosti“ skutečnosti, míří tím také k problému stále silnější virtualizace přirozeného světa, jak překládá Jan Patočka Husserlův pojem „Lebenswelt“.

Závěrečná pátá kapitola je věnována dekonstruktivní analýze filmu *Tokyo Nagaremono* (1966): zde Benjamin Slavík explikuje a zároveň ověřuje nosnost dekonstruktivistické analýzy konkrétního díla a jeho dekonstruktivistická *re-konstrukce* japonského filmového pastíše může platit jako modelová konceptualizace Derridových teorémů, provedená s pozoruhodnou důsledností.

Není možné zabývat se v tomto posudku podrobně všemi aspekty předkládané práce, která, jak již výše zmíněno, ve své komplexnosti vyniká velmi vysokou úrovní a myšlenkovou důsledností konceptualizace náročných konceptů Derridova dekonstruktivismu, které Benjamin Slavík konfrontuje také s jinými teoretickými modely a přístupy a verifikuje na konkrétním – v tomto případě filmovém – materiálu.

Bakalářskou práci Benjamina Slavíka, která – ještě jednou opakuji – zdaleka přesahuje obvyklou úroveň *diplomových* prací, mohu proto hodnotit jedině jako

**výbornou (1).**