

Svět jako analogon obrazu

Miroslav Petříček

Vztah literatury a výtvarného umění odkazuje zjevně k rovině nějak ještě elementárnější, k rovině vztahu textu a obrazu. Zde již by se jistě dalo říci mnohé, jak pokud jde o sémiotické pojetí tohoto vztahu, tak i pokud jde o filosofický přístup k jednomu či druhému anebo k oběma oblastem současně. Rovněž tak by bylo možné v tomto vztahu mnohé objevovat: například zkoumat, co vlastně znamená výraz „intermedialita“. Protože ale v tomto uvažování zastupují obor, jemuž není předem dáno žádné přesně definované pole působnosti, obor, který právě proto má svým nejvlastnějším cílem objevovat či konstatovat roviny jiné, pokusím se – jakkoli jen zkusmo a nejistě – přenést problém tohoto vztahu jinam, totiž do takové roviny, ve které by nebyl podstatný vztah obrazu a textu, respektive vztah obrazu a slova, protože by to už ani nebyla oblast vztahů, nýbrž byla by to taková rovina, na níž by se vůbec ustavovala sama možnost toho, že se něco může vztahovat k něčemu (jinému).

Abych se v tomto kondicionálu sám nezapletl, pokusím se odlišit jednotlivé kroky úvahy.

1. Primárně nejde o příliš originální směr analýzy: tímto směrem totiž ukazují nejen Derridova *Gramatologie*, ale právě tak i nejrůznější autoři šedesátých let, kteří, inspirováni duchem doby a poté i dekonstrukcí, pracovali s jejími podněty, když se vraceli k základům strukturalismu a snažili se je promýšlet v kontaktu s tehdy aktuálními filosofickými směry: za všechny ostatní a v souvislosti s literaturou by zde bylo možné uvést Julii Kristevu a její knihu *La révolution du langage poétique* z roku 1974.

2. Zároveň je však možné ukázat, že právě v tom směru, v němž se chce v následující úvaze pohybovat, zůstalo mnoho z tohoto směřování poněkud „nezavršeno“; cíl byl trochu jiný, úvaha o vztahu obrazu a slova nebyla zcela v centru pozornosti, poněvadž dominantní bylo téma textu a různých rovin, v nichž lze o textu uvažovat. Jinak řečeno: u autorů, které mám na mysli, šlo převážně o vztah mluveného a psaného jazyka, tedy o konstrukci takové roviny, na níž by byl tento protiklad ne-li zrušen, tedy přinejmenším silně zproblematizován.

To je ovšem nezbytné více konkretizovat.

Derrida: gramatologický grafismus

Směšování k základům strukturalismu ve snaze o jejich překročení či prohloubení je zprvu hlavní tendencí Derridova projektu „gramatologie“, jež má současně prokázat dvojí:

a) saussurovský pojem „diference“ není možné chápat staticky. To by ovšem samo o sobě ani z hlediska strukturalismu samotného nebylo žádné převratné novum; tento důraz je u Derridy důležitý zejména kvůli svým filosofickým důsledkům (to, nač Derrida kriticky míří, shrnuje hesly „logocentrismus“ a „metafyzika přítomnosti“). A právě proto můžeme nechat tento moment stranou a věnovat se jinému. Neboť v tomto rámci je rovněž třeba prokázat cosi v dané souvislosti mnohem zajímavějšího, totiž že b) modelem diference nemůže být fonologie, jakkoli podstatný je například právě fonologický výklad „distinktivních rysů“. Ale modelem diference nemůže být ani písmo, écriture, pokud se chápe v jednoduchém protikladu k mluvené řeči.

Kvůli přehlednosti a souvislosti argumentace je nezbytné alespoň stručně se zmínit o „dekonstrukci“ protikladu mluvený versus psaný jazyk, ale skutečně jde v dané chvíli jen o připomenutí známých tézí.

To, na co chce ukázat Derrida, je zhruba totéž, co říká anglický idiom, z něž se dnes velmi často vychází v úvodech do teorie informací: informace je a *difference that makes a difference*. Zde je zjevně řeč o diferenci jako samé podmínce vnímání něčeho jako něčeho, jako podmínce možnosti identity toho, co jest apod. Otázka pak zní: kam však tuto „diferenci“ vůbec můžeme situovat a jak o ní dokážeme mluvit? Protože „diference“ v tomto silném smyslu diferencuje jak systém jazyka mluveného, tak i jazyka psaného, proto ji Derrida nejčastěji naznačuje prostřednictvím termínu *l'écriture generalisée*. To ale nemá znamenat, že by dominantním modelem teď byla psaná řeč, nýbrž to, že v diferenci, která rozlišuje (a to zcela obecně), je něco, k čemu lze odkázat skrze termín *écriture*, což ale znamená, že od tohoto okamžiku je už nemožné tento francouzský termín překládat, protože má implikovat celý trs konotací: grafein, scribere-scriptura-scriptum; obecně nějak konotace ke „grafismu vůbec“, k principu grafismu, k podmínce možnosti jakéhokoli „grafismu“ – ať už grafismu grafického či textového.

Anebo řečeno jinak a snad i z hlediska Derridova myšlení korektněji: je to odkaz k diferenci, díky níž je vůbec možné rozlišit formu výrazu, formu obsahu, substanci výrazu a substanci obsahu, protože po určitý čas si Jacques Derrida přisvojuje pojmy kodaňské školy.

Jde tedy o rovinu tak chápané diference, že její stopou (*trace*) je to, o čem říkáme, že to vůbec jest, a která právě proto není nic, o čem můžeme říci, že jest, protože to je jen a jen čistý rozdíl: diference jako čistý rozdíl, distinktivní rys neboli *trait*, stopa jakožto *trace* jsou tři poukazy k tomu, co má Derrida

na mysl, mluví-li o generalizované, to jest co nejobecnější diferenci, resp. *écriture* (termín *archi-écriture*, jež v této souvislosti rovněž používáme, zní téměř stejně jako *archi-técriture*).

Tento rozdíl anebo taktó myšlený rozdíl je zjevně mimo protiklad materiálního a imateriálního – to se pokoušel v rámci kodaňské školy naznačit i H. J. Uldall, když ukazoval ke společné půdě mluveného a psaného znaku a mluvil o „stream of air“ – „stream of ink“; anebo co svým způsobem chtěl říci i Hjelmslev, když tvrdil, že schéma jazyka je v poslední instanci hra, nic více.

Právě zde je pak možné navázat znovu na Derridu a současně se od něj i odchýlit (ale jenom proto, že on sám tímto směrem už dále nepostupoval); tedy je možné učinit ještě jeden krok: jestliže glosematika klade největší důraz na nezávislost (znaku) na substanci (to právě má říci výraz „čistá hra jazyka“), potom se nabízí přirozeně i otázka, proč omezovat to, na čem je znak nezávislý, na všechny možné druhy lingvistických substancí, a tedy – jakkoli teď už nepřímou – odkazovat k rovnocennosti substance fonické (mluvený jazyk) a substance grafické (psaný jazyk), jako by ona grafická substance byla ve hře pouze tam, kde je psaný jazyk, písmo, text?

Když bychom pokračovali dále tímto směrem, ocitli bychom se právě tam, odkud jsem se pokoušel vyjít, totiž u diference v rovině, jež předchází nikoli jen opozici mluvená řeč – psaná řeč, nýbrž také opozici slovo – obraz.

Čára: hranice a tah

Opuštění ale teď stále složitější pojmosloví filosofických úvah, je možné naopak velmi jednoduše říci: to, o čem je řeč, je vlastně čára. Anebo řečeno derridovsky: generalizovaný (pojem) čáry. Avšak čára v tomto smyslu vykazuje neredukovatelně dvojí aspekt, je „dvojná“:

a) jakožto diference, rozdíl, rozlišení je hranicí;

b) jakožto čára, tedy jakožto rys (*trait*) a jakožto „trasa“ (*trace*) je tahem.

Vykazuje tedy, přibližně vzato, aspekt statický i aspekt dynamický, ale ani tato slova zde nejsou zcela adekvátní.

Čára ve smyslu hranice čili diference (čistě nic)

V tomto aspektu je čára rozrušením čistě jednotnostnosti, v níž všechno všude je identické se vším, takže v této jednotnostnosti nemá nakonec smyslu mluvit ani o identitě, ani používat slov „všechno“, „všude“. To však znamená: něco je pouze tam, kde je rozdíl, teprve rozdílem je něco odlišeno od něčeho (jiného). A současně je také něco uvedeno do vztahu k něčemu (jinému), přičemž ale rozdíl sám, hranice sama není ničím. Anebo také: rozdíl jakožto oddělující hranice je radikálně jiný než všechno to, co jest. Proto ale v okamžiku, kdy o čáře (o čáře ve smyslu čistého rozdílu) mluvíme a mám přítom na mysli nějak-

ou její představu, pak tato představa nikdy není tím, o čem mluvím, nýbrž je nějak vždy již „stopou“ oné – rozdíl, identitu vnímatelných i myslitelných předmětů ustavující – difference. Je nemožné nakreslit ji a napsat, protože vždy již „byla“ zde; je to minulost, která nikdy nebyla (a nebude) přítomností. Vnímající či myslící pohybujeme se vždy už v rozlišeném a více či méně identifikovatelném světě; výkon rozlišení sám (ač můžeme předpokládat, že se stále děje) je stále – řečeno výrazem německé romantiky a romantické filosofie – unwordenklich, je nepamětný.

Čára (difference, rozdíl, hranice) v tomto smyslu je tedy principium. Počátek myslitelného či jakkoli vůbec rozlišitelného. A právě jakožto principium rýsuje či tvaruje stejně tak to, o čem můžeme mluvit, jako i to, co můžeme znázornit. Pokud se k tomuto „grafismu“ vůbec nějak dostáváme, pak vždy jen nepřímo.

Po ruce mám jen (dílčí) ilustraci z oblasti malířství a fotografie. Francouzský (v Maďarsku narozený) fotograf Brassai ke své sérii fotografií *Graffiti* napsal:

Mezi všemi těmito médii, která prostředkují mezi skutečným a vysněným, je zed bezpochyby nejbohatší na obrazy, jež jsou v ní uloženy ... zed je před svým omítnutím ... cosi jako preparovaná plocha malby, která jen čeká na tvůrčí dech. Dává tušit bohatý život proměn. Sotva ji opustili zedníci a fasádníci, je už vydána všanc ničivým zásahům ... Barva se začíná odlupovat, prosvítají starší vrstvy barev ... změny, které jsou nejprve sotva viditelné, jsou stále nápadnější a nápadnější ... pukliny, praskliny, zlomy brázdí omítku ... K dokončení „obrazu“ stačí náhodný řez, dětská čmáranice, prudký úder štětcem, nečetelná písmena a uvážené kusy plakátů.¹

Čára ve smyslu tahu

Předchozí ilustrace už přechyluje čáru jako rozdíl/hranici k druhému jejímu aspektu, k čáře jako rysu, tahu, to jest (na rozdíl od čistého „nic“ rozdílu) k čáře jako čistě intenzitě. Velmi elegantní přechod mezi oběma aspekty by bylo možné převzít z úvah Wassily Kandinského, který říká:

Geometrická linie je neviditelným fenoménem. Je stopou, kterou zanechal posouvající se bod, a tedy jeho produktem. Zrodila se z pohybu – z toho, že byl porušen maximální a do sebe pohroužený klid, který je pro bod příznačný. Zde se staticnost revolučním způsobem proměnila v dynamičnost.²

¹ Cit. podle Kemp, Wolfgang. „Obrazy rozpadu: Fotografie v tradici malebného“. In *Co je to fotografie*. Ed. Karel Císař. Praha : Herrmann a synové, 2004, s. 112.

² Kandinsky, Wassily. *Bod – linie – plocha*. Praha : Triáda, 2000, s. 51.

Čára jako tah, tah/rys jakožto převzetí a zachycení (koncentrace) síly je na první pohled něco zcela jiného než čára jakožto rozdíl/hranice/oddělení; tah je tenze, tendence, inklinace; je to již určité usměrňovací síly, ale nikoli (naprostě) uskutečnění potence tohoto směřování: tah je nárys, náčrt – je to cosi jako rozběh. A do této souvislosti by pak patřily takové čáry, jako jsou silokřivky, atraktory anebo magnetická pole, to jest taková pole, „která organizují systémy, s nimiž jsou spojená tak, že ovlivňují události, které se z energetického hlediska jeví jako neurčité nebo pravděpodobnostní“,³ tedy patřily by sem „čáry“, jež nějak usměrňují směřování událostí, aniž jednoznačně determinují. V tomto smyslu pak čára, jakmile je jednou započata, vede ruku, která ji kreslí; tvar ve svém obrysu je produkován tímto usměrňováním. To ale dále znamená, že oba aspekty čáry se teď k sobě zase začínají blížit: čára ve smyslu tahu/rysu by totiž s čárou jako rozdílem/hranicí měla společné to, že i ona je principium: počátek řádu, počátek uspořádání, které je v ní v zárodečné formě uloženo tak jako určitý rytmus, naznačený již elementárním tahem. Navíc čára jako hranice se z pohledu „čáry“ jeví v každém obrysu právě jako jeho usměrňování.

Ke grafismu čáry tedy teď přistupuje její „diagramatičnost“, protože čára jakožto tah jakoby naznačuje způsob, jímž lze propojovat body (singularity); vybírá určité body, mezi nimiž se rýsuje: jedny nechává stranou, avšak jiné, a to blízké stejně jako vzdálené, vtaňuje do své tendence. A tuto čáru je pak možné (s využitím inspirace deleuzovským používáním slova) označit právě jako diagram. Byla by to organizace určitého souboru sil ve vztahu, avšak organizace jen formou „diagramu“, který naznačuje možné, aniž vyčerpává možnosti možného.

Svět jako analogon obrazu

Proč by ale měl být svět „analogon obrazu“?

To, k čemu oba aspekty „čáry“ ukazují, je cosi neviditelného, dokonce nepředstavitelného; je to cosi, co vidíme i nevidíme v každé nakreslené čáře, v každém myšleném rozdílu; ale je to také cosi, co musíme předpokládat, mluvíme-li o něčem jako něčem, tedy i o tvarech, uspořádání, organizaci, struktuře, vztazích atd.

Fenomenologicky řečeno: je to podmínka možnosti ukazování se něčeho jako něčeho, ovšem podmínka, jež se sama neukazuje: čisté nic rozdílu.

Ale také čistá intenzita tahu. V tomto smyslu je pak každá (viditelná) čára stopou oné čáry neviditelné.

Přítom ale toto principium, tento počátek není žádné *abstractum*, nějaký v silném slova smyslu transcendentní či transcendentální princip v klasickém

³ Sheldrake, Rupert. *Teorie morfické rezonance. Nová věda o životě*. Praha : Elfa, 2002, s. 15.

významu tohoto slova. Vlastně máme tento „princip“ nějak stále před očima – tak jako při mluvení „slyšíme“ distinktivní rysy.

A tím méně je to nějaký algoritmus nebo kód generující z hloubky povrchové manifestace.

Pokud však toto vše platí, pak mě skutečně nenapadá nic rozumnějšího než sáhnout právě po slově analogie; jakkoli v posunutém či silně modifikovaném významu než je ten, v němž (nesprávně) říkáme, že například fotografie anebo „obraz“ vůbec je v analogickém vztahu k realitě. Zde by totiž ona analogie znamenala něco jiného: logika diferencí je logikou skutečnosti, o které mluvíme a kterou si můžeme navzájem ukazovat: mezi obojím je analogie v silném smyslu – ale v takovém smyslu, v němž žádný reálný obraz nemůže být ve vztahu k realitě. Je samozřejmé, že to je analogie, která platí jak pro obrazy, tak i pro texty. Protože, jak již bylo řečeno, ona čára, o které mluvím, není ta, kterou by kdokoli z nás dokázal namalovat bílou křídou na černou tabuli.

Welt als Analogon des Bildes

Der Aufsatz stellt einen Versuch dar, das Graphismus im allgemeinen (analog zu Derridas generalisierten *écriture*) als eine verdeckte Dynamik des Bildes als auch des Textes zu entdecken, d. h. eine gemeinsame Ebene für Literatur und Malerei zu finden. Die Linie ist einerseits ein Unterschied, andererseits aber auch ein Zug, eine Tendenz, eine Bewegtheit. Beides, die Differenz als auch die innere Spannung, ist aber die Bedingung der Möglichkeit des Erscheinens vom etwas als etwas.

Zbytky písma: kaligram, typogram, čára¹

Marie Langerová

Kdo čte, sleduje čáru. „Čára je život písmene, jeho rytmus a zároveň jeho smrt.“ Je to věta, pokračující jinými prostředky (Lyotard 2000, 43). Cerň abecedních písmen vytváří linii psaní. Písmo běží po čáře, řádek po řádku, ať je literární text psán rukou, či strojem. Čára vede psaní, jeho linie běží v čase. Linie se zrodila z pohybu. Wassily Kandinsky ji v roce 1926 líčí jako vnější sílu, která se „vrhá na bod zahryzávající se do plochy, odtrhuje jej od ní a posouvá jinam“ (Kandinsky 2000, 47).

Známe Derridovu kritiku pojetí písma jako umělé vnějškovosti, obrazu hlasu, jako oděvu rozhovoru, který je spíše převlekem, perverzí. V těchto kritikách písma coby reprezentace hlasu se objevují hlasy vášně a jejího odmítání: písma jako tyranie těla, privilegování zvrácenosti, která plodí obludy. Spor o písmo dostává sado-masochistický jazyk: je řeč o pasivitě-aktivitě, o smlouvách (arbitrárnosti) a řetězcích vazeb (na přirozený jazyk), o jazyce jako převleku sebe sama. Vypadá to na jedné straně jako spor o to, kdo svlékne nevěstu, na druhé jako poukaz na to, že už je dávno svléčená, že není nevinná, že není žádná nevěsta. Tak jaképak fetiše.

Jak tedy uvažovat o vazbách obrazu a písma v situaci, kdy vidění (za hranic textu) nestojí *vedle* psaní, ale kdy literární text sám získal hutnost, nepřehlédnost a vidění v něm „zachraňuje řeč, jež nebyla slyšena“? Kdy se text zbavuje své textovosti a stává se *écriture*, kdy nestojí v opozici k *figure* (obraz, vizualita, svět viditelného), kdy *figura* je označením exteriority, kterou text nikdy není s to plně interiorizovat jako *smysl*, avšak je to exteriorita, která se objevuje *uvnitř* textu tehdy, když se stává *nečitelným*“ (Petříček 2004, 538)?

Kaligram a typogram nám staví na oči jiné způsoby psaní a čtení. Mění pohled na prostor stránky, způsoby a rozlohu pojmenování, na vztah kresby a písma. To vše nás přivádí k reflexi elementárního značení, povrchu *écriture*, *grammé*, odkud by se nám mohl otevírat pohled do jiných prostorů, než nabízejí sítě reprezentací, totiž k něčemu, co možná lze pojmenovat jako Foucaultovy heterotopie.

Kaligram charakterizují slovníky jako báseň psanou nebo typograficky upravenou do obrazce, který naznačuje i její obsah. Ideogram, s nímž se kaligram ztotožňuje, naznačuje, že kaligram vychází z ideografie, tj. z vyjadřování pojmu znaky nebo obrazci (*Slovník literární teorie* 1977).

¹ Studie vznikla s podporou Grantové agentury ČR (č. grantu 405/03 0416).