

APORIE PODPISU: OPAKOVÁNÍ NEOPAKOVATELNÉHO U DERRIDY A DELEUZE

MICHAELA FIŠEROVÁ, Katedra mediálních studií, MUP, Praha, ČR

FIŠEROVÁ, M.: Signature's Aporia: Repeating the Unrepeatable in Derrida and Deleuze
FILOZOFIA 71, 2016, No. 6, pp. 450-461

The paper questions the possibility of keeping the legal conception of *signature* as a constant and repeatable *style* of handwriting. By comparing double – Derrida's and Deleuze's – ontological semiotics, the author observes that while both thinkers agree that no writer is able to reach *identity* by repeating his/her *traces*, they disagree on the reason of this claim. In Derrida, signature is just an aporetic request of the law: in order to confirm our civil identity, we are obliged to repeat manually a trace that can't be repeated manually. In Deleuze, repetition doesn't produce identity, but difference: in every signing, the writer is *becoming a signature*. His/her handwriting is every time shaped by a singular *affect*, which alternates his/her previous traces. Contrary to Derrida, Deleuze admits a consistence of the author's style, which is a sign of his continuous *affective becoming, becoming-a-name, becoming-a-line*.

Keywords: Gilles Deleuze – Jacques Derrida – Signature – Identity – Difference – Repetition – Event

Úvod: Nerealizovatelný požadavek. Právní povinnost občanské identifikace prostřednictvím podpisu je založena na předpokladu, podle kterého je každý občan schopen vlastnoručně identicky opakovat svůj podpisový vzor. Derridem byl tento předpoklad popsán jako metafyzická aporie podpisu, spočívající v protirečivém právním nařízení opakovat neopakovatelné, které produkuje nevyhnutelnou falzifikaci za účelem povinné verifikace. Abych zvážila možnost rozeznání identity pisatele podle jeho stylizované stopy, prozkoumám problematiku variování smyslu a diseminace významu, jak ji formulovali dva výrazní představitelé francouzského poststrukturalismu, Gilles Deleuze a Jacques Derrida. Prostřednictvím srovnání jejich přístupů se pokusím promyslet možnosti a limity jejich chápání sporného problému opakovatelnosti „neopakovatelných“ stop.

Co je vlastnoruční podpis? Je spolehlivým znakem občanské identity? Je jedinečným uměleckým dílem? V rámci této úvahy budu podpis chápat jako obraz jména pisatele, který vzniká tak, že pisatel napíše svou vlastní rukou své vlastní jméno na dokument k tomu určený a napíše ho výtvarně „stejně“ jako předtím napsal svůj podpisový vzor. Podpis tedy není jakékoliv napsání jména pisatele rukou pisatele, je to řízený a opakující se výtvarný projev, vedený snahou o co nejvěrnější reprodukci podpisového vzoru.

V této souvislosti bych ráda rozlišila podpis, který mne bude zajímat, od jiných vlastnoručních výtvarných projevů, kombinujících psaní a kreslení. Především lze říct, že podpis není kaligrafie – není to jedinečné a neopakovatelné malování/psaní obrázku/textu jedním soustředěným tahem štětce. Rozdíl je v tom, že v západní kulturní oblasti od podpisu očekáváme permanentní opakování výtvarného projevu, které má za cíl stvrzovat občanskou identitu pisatele. Úkolem podpisu je generovat identitu občanského jména pisatele a jeho ručního projevu, který se pokládá za výtvarně charakteristický, konzistentní a rozpoznatelný.¹ Ve východní kulturní tradici,² kde hraje důležitou roli obrázkové písmo, je situace jiná: kaligrafie je uměním události jedinečného výtvarného gesta v jedinečném okamžiku, které produkuje obrazy i texty současně; obraz zde znamená text a naopak. Na rozdíl od západní kulturní praxe podepisování, ve východní kulturní praxi kaligrafie nejde o přísné rozdělení slova a obrazu, ani o imperativ věčného návratu fixního obsahu, kterým je arbitrární slovo (občanské jméno pisatele), ve fixní formě, kterou je obraz slova (podpisový vzor).

Rovněž bych ráda zdůraznila, že podpis, který mě zajímá, není kaligram. Hlavní rozdíl vidím jednak v předem daném obsahu podpisu, jímž je občanské jméno pisatele, a jednak v míře čitelnosti textu napsaného fonetickým písmem. Kaligram využívá čitelná, jasně rozpoznatelná písmena jako grafický stavební materiál na kompozici obrázku, který může znamenat i něco jiné než napsaný text. Díky tomu má kaligram současně dva různé a jasně rozlišitelné významy: obrazový a textový. Oproti tomu je písmo v podpisu často nečitelné: jednotlivá písmena pisatelova jména nejsou jasně rozeznatelná. Nečitelnost písmen nevádí jen proto, že se zde písmena využívají jako výtvarný materiál určený ke kompozici obrazu jména pisatele. Pisatel má být rozpoznán podle svého charakteristického a opakovatelného výtvarného stylu podpisu, nikoli podle svého čitelně napsaného jména. Na rozdíl od kaligramu, podpis má pouze jeden možný význam: obraz jména zde znamená text jména. V tomto ohledu je podpis opakem kaligramu, který rozpojuje významy textu a obrazu. Podpis slučuje občanské jméno autora s vlastnoručně „opakovanou“ výtvarnou abstrakcí jeho jména do jednotného, právně závazného významu.

Domnívám se, že pokud chceme líp porozumět tomuto zvláštnímu znaku, je potřebné si říct, co další ho charakterizuje. Především je to fakt, že podpis není razítko. Na rozdíl od razítka, schopného exaktně reprodukovat vzor tím, že z něj mechanicky generuje otisky, podpis charakterizuje právě původnost ruční práce. Právě proto se k razítku přidává vlastnoruční podpis. Domnívám se, že tuto „autentičnost“ podpisu lze chápat ve smyslu Benjaminovy teorie „aury“³ uměleckého díla, založené na přesvědčení o nemožnosti

¹ Vlastnoručním výtvarným projevem zde myslím charakteristický tvar, velikost a tah písma, případně další kategorie, které tradičně analyzuje grafologie a forenzní analýza.

² Východní kulturní tradici zde myslím pouze obrázkové písmo, a to hieroglyfické nebo ideografické. Nemyslím tím fonetické (hláskové a souhláskové) písmo, ať už arabské, indické nebo jiné.

³ Na rozdíl od Benjaminova, který klade velký důraz na sociální a kulturní aspekty rozpadu aury v podmínkách rozmachu masové kultury, předmětem naší úvahy není kritika ideologické zneužitelnosti kulturního průmyslu. Jeho myšlenka rozpadu aury jako „standardizace jedinečného“ v důsledku technické

dosáhnout přesnost mechanické kopie prostřednictvím manuální reprodukce. Ruční práce vytváří neopakovatelné originály, původní díla, jejichž exaktní „kopie“ nejsou možné – právě proto se věří, že ne-autorské kopie podpisu i uměleckých děl jsou vždy rozpoznatelné jako falzum.

Dále je to skutečnost, že podpis není firemní logo. Podpisový vzor, stejně jako logo firmy, má být rozpoznatelnou a opakovatelnou, výtvarně charakteristickou abstrakcí jména osoby nebo skupiny, kterou reprezentuje. Avšak na rozdíl od loga, které je opakováno mechanicky, vlastnoruční podpis nelze opakovat bez variování. Ruční práci – kterou je i vlastnoruční podpis – nelze totiž manuálně „zopakovat“. Lze ji jen variovat: generovat a vrstvit – více či méně podobné – variace na „původní“ téma.

Nakonec je to fakt, že podpis není grafický font. Individuální výtvarné řešení podpisu a jeho následné ruční variování není to samé co standardizovaný grafický styl, který lze exaktně mechanicky opakovat, bez variování.

V souvislosti s těmito charakteristikami se nabízí ještě několik doplňujících otázek: je podpis jedinečným „auratickým“ autorským dílem, jehož další variace je schopný vytvářet pouze jeho autor – tvůrce stylu? Pokud ano, je takovým dílem každá verze podpisu nebo jen ten „první“ autorský podpis, nazývaný „podpisový vzor“? Je každé vlastnoruční podepsání falzifikací podpisového vzoru? Nebo je, naopak, jeho verifikací? Navrhuji hledat odpovědi na tyto otázky na základě srovnání Derridovy a Deleuzeovy ontologické sémiotiky: zatím co oba myslitelé se shodují v tom, že žádný pisatel nemůže přesně opakovat své *stopy* a tímto způsobem si udržovat konstantní *identitu*, rozcházejí se v určení důvodu tohoto tvrzení.

Derridova ontologie suplementarity. Derridova ontologická sémiotika je negativní, melancholická: jejím záměrem není ani konstruovat, ani destruovat význam, ale ho dekonstruovat – odkládat. Derrida zavádí do svého myšlení dvojí gesto interpretace, které mu umožní balancovat mezi metafyzickou jistotou totální přítomnosti významu a metafyzickou jistotou totální absence významu. Pohyb odkladu ho přivádí k limitní a nejednoznačné zóně významu v západní metafyzice, jejíž první teritorium bylo vymezeno Platónem. Jde o Derridovu filosofickou zónu pragmatického paradoxu, sídlo dekonstruovaného *písmo* a jeho *stop* odkládajících význam. Jak píše Derrida, Platón určuje metafyzicky přítomný význam na základě hierarchie dvojic sémanticky opozičních pojmů, jako jsou univerzální a jednotlivé, pravdivé a nepravdivé, mužské a ženské a pod. Prvky těchto binárních opozic se podřizují zdánlivě přirozené hierarchii, která určuje jeden z prvků dvojice jako nadřazeného nositele plně přítomného významu. Význam druhého prvku je jeho negací: je místem zcela absentujícího významu prvního prvku. Pozorování těchto binárních opozic přivádí Derridu k formulaci dvou doplňujících se charakteristik platonismu: na jedné straně jsou platonské opozice skrytě hierarchicky organizované, na druhé straně

reprodukovatelnosti však zůstává platná pro každé vlastnoruční dílo – i podpis. Podpis není technicky reprodukovatelný.

jsou marginalizovány všechny variace, které nelze zařadit do striktně opozičního vztahu.

Derrida upozorňuje, že sémanticko-ontologická hierarchie prostupuje i Platonovu úvahu o mediaci, která je chápána jako principiálně zbavena ontologické autenticity. Platon pokládá písmo za lidsky nedokonalý nástroj reprezentace božsky dokonalých Idejí. Derrida ukazuje platonskou marginalizaci písma v textu velmi trefně nazvaném *Platonova lékárna* (Derrida 1972), zaměřeném na metafyzickou konstituci významu v platónském dialogu *Faidros*. Platon zde vysvětluje nedostatek autentičnosti písma prostřednictvím legendy, která mluví o vynálezu písma a o jeho problematické legitimizaci. Prostřednictvím své četby *Faidra* se Derrida snaží ukázat fakt, že v něm Platon zakládá své vysvětlení ontologické nedostatečnosti písma na sémanticky ambivalentním užití řeckého slova *farmakon*. V dialogu mezi vynálezcem písma a panovníkem-zákonodárcem, který disponuje svrchovanou mocí legitimizace, písmo chápáné jako *farmakon* sémanticky osciluje mezi cenným lékem na zapomínání a škodlivým jedem, pervertujícím „původní“ význam vyřčených slov. V platónském dialogu se zákonodárce projevuje skepticky: před písmem upřednostňuje mluvené slovo, které nelze „překroutit“ jako písmo. Jak píše Derrida, „farmakon je zde představen otci, kterým je odvržený, ponížený, odložený, zatracený. Otec písmo stále podzírá a stráží“ (Derrida 1972, 94). Jelikož písmo vždy přichází z vnějšku, váže se k původnímu významu vyřčeného slova: exteriorita písma je příčinou uchylování se k zrádnému mimetismu. Derridova četba *Faidra* nakonec ukazuje, že z hlediska zákonodárce písmo vystupuje jako málo spolehlivý vynález, který je ontologicky degradovaný, vždy odvozený od mluveného slova – nositele plně přítomného významu.

Derrida se opět vrací k rozporuplnému statutu písma v textu *Signatura, událost, kontext* (Derrida 1993, 277-306), kde věnuje pozornost písmu, které nabývá funkci podpisu. Na jednu stranu je zde podpis chápán z pozice právní metafyziky jako občansko-právní reprezentace pisatele. Je to *performativ* schopný komunikace, kterého funkčnost předpokládá konstantní a opakovatelný grafický projev pisatele. Na druhou stranu zde vystupuje dekonstruovaný podpis jako *grammé*, písmo, materiální stránka sémantického procesu: prostřednictvím neopakovatelné *stopy* lze dospět jen k dalším stopám. V perspektivě této „diseminace“ (Derrida 1993, 304) lze podpis chápat jako *stylovou stopu – neopakovatelnou stopu opakovatelného stylu* – jejíž sémantická a právní autorita je budována na protičtivém nařízení opakování neopakovatelného.

Z důvodu své neopakovatelnosti podpis není ani performativ, ani řečový akt: nemůže být funkčně opakovaný, protože každý jednotlivý pokus přesně rukou zopakovat vlastní podpis vytváří jeho novou verzi, víc či míň podobnou těm předchozím, nikdy však ne tu samou. Každý podpis je novou variací podpisového vzoru. Ani ten však podle Derridy není originální verzi podpisu: vůbec žádný „původní“ podpis totiž neexistuje. Paradoxně, původní je odklad: význam je vždy už odložený. „Melancholická“ sémantika dekonstrukce se nesnaží formulovat teorii ani signifikace, ani interpretace. Snaží se popsat rozptýlení, disperzi, diseminaci významů do jiných významů. Znak je zde chápán jako *reprezentace reprezentace*, stopa odkládající význam k jiným stopám. Každá takto chápána stopa je z metafyzického hlediska spolehlivě nezařaditelná: je mátajícím příznakem, *revenantem*, zneklidňujícím ostatkem významu předchozích stop. Je zdáním, příznakem, který

přichází mátat zavedené ontologicko-sémantické jistoty: podpis jako *stopa* se nevyznačuje plnou přítomností. Ba naopak, jak výstižně napsal David Appelbaum, je to „hlas absence, absentující hlas života, absentující organický substrát, absentující bytí-k-smrti“ (Appelbaum 2009, 65).

K tématu právních nároků a požadavků, které nikdy nemůžou být uspokojeny, se Derrida opět vrací v *Síle zákona* (Derrida 2002), kde představuje pohled dekonstrukce na aporii metafyzické autority zákona. Na rozdíl od našeho očekávání, spravedlnost nikdy není na straně zákona, protože spravedlnost je principiálně nestranná a jako taková může existovat pouze mimo zákon. Právě proto spravedlnost nemůže fundovat konstrukci zákona, a nemůže být ani dekonstruovaná. V případě podpisu by to znamenalo, že zákon nutí každého občana psát své jméno v souladu s podpisovým vzorem: jediné příležitostní výtvarné provedení podpisu musí trvale reprezentovat občansko-právní identitu daného pisatele. Z pohledu dekonstrukce je však událost psaní jiná: podpis neumožňuje identifikovat pisatele, protože nikdo nemůže vlastnoručně reprodukovat⁴ svůj podpisový vzor tak, aby opakovaně dosáhl totožný grafický projev. Nelze to dosáhnout ani jednou, natož ještě pokaždé. Jako takový je dekonstruovaný podpisový vzor radikálně neopakovatelný: v rozporu s právním očekáváním písmo neumožňuje verifikovat občanskou identitu.

Deleuzeova ontologie stávání. Na rozdíl od Derridy, Deleuzeova ontologická sémantika je výrazně pozitivní, tvůrčí. Jeho filosofie imanence chce být dokonce myšlením antidiagnostickým. V této souvislosti Deleuze mluví o neredukovatelné diferencii, která je v opozici vůči dialektické opozici: o diferencii simulakra, která je „hlubší“ než protirečeni“ (Patton – Protevi 2003, 3-4).

Ve snaze odklonit se od dialektické cesty *representace* Deleuze pokládal za potřebné znovu promyslet Platona, pro kterého dialektika znamená svrchovanou metodu, prostřednictvím které by myšlení mohlo dosáhnout poznání reality. Na základě své invenční četby *Sofistu* Deleuze zjišťuje, že Platonova kritika sofistů jako tvůrce obrazů rozvrací jeho vlastní hierarchickou ontologii smyslu. Jakmile se totiž simulakrum uchopí slovně a začlení do jazyka, přestává být ontologicky degradovanou kopií: „má v sobě pozitivní sílu, která neguje *originál i kopii, model i reprodukci*“ (Deleuze 2013, 275). Nemožnost metody dělení, Platonovi tak drahé, je cenou za začlenění simulakra do jazyka, který mu dává

⁴ O problému reprodukovatelnosti původních děl pojednává i Walter Benjamin ve své teorii „aury“ vlastnoručního uměleckého díla. Podle jeho názoru umělecké dílo nelze ručně kopírovat tak, abychom dosáhli identity kopie a originálu – to umožnila až technická reprodukovatelnost, která však zbavuje technické kopie díla *aury*, kterou měl ručně dělaný originál. V případě podpisu by to znamenalo, že podpisový vzor je auratický, avšak ručním kopírováním nelze dosáhnout identity s ním. To lze docílit pouze technickou reprodukcí, která už však není auratická – i když právě toto zákon mylně předpokládá. Domnívám se však proti Eduardovi Cadavovi, který ve své knize *Words of Light* z tohoto hlediska srovnává Benjamina s Derridou, že v Derridově a Benjaminově chápání autentičnosti je velký rozdíl. Zatím co se Benjamin dovolává návratu k „původnosti“ auratických děl a kritizuje neautentičnost jejich kopií, Derrida klade na místo původnosti *odklad významu*: právě metafyzika původnosti významu je předmětem Derridovy kritiky a dekonstrukce.

bytí. Dochází ke skandální situaci: simulakra požadují svá práva v platonském státě. Ve snaze porozumět důvodům tohoto „nevinného“ rozvrácení platonismu samým Platonem Deleuze situuje platonské zkoumání pravdy do roviny imanence: ve chvíli, kdy Platon přestává spoléhat na metodu dělení, díky které označoval filosofa za pravého uchazeče a sofistu za nepravého uchazeče, vydává se do neznáma. Dochází k události nebývalého rozměru: Platon si uvědomuje, že v osobě sofistu pronásleduje *simulakrum*, *zdání*, jehož bytí rozvrací striktní ontologickou hierarchii světa platonismu.

Avšak, jak píše Deleuze v *Logice smyslu* (Deleuze 2013), Platon není sám, kdo potkává simulakrum na cestě rozlišování modelu a kopie: všichni hledači pravdy riskují, že zažijí podobnou událost. Pohybují se totiž v rovině imanence: pravda, kterou v ní nacházejí je pravdou zažitých událostí, afektu spjatého s jejich vlastním *stáváním-se-jiným*.⁵ Deleuzeovská ontologie se od té platonské radikálně liší: Deleuze nezajímá pravda trvalého bytí, ale smysl proměn *stávání*. Jeho kritiku platonismu motivuje snaha o posun k imanenci, která nemá protějšek – nemá nic kromě sebe samé. Jako taková, imanence nepotřebuje transcenci definovanou jako vnějšek žitého světa. Právě proto navrhuje filosofii, která tvoří pojmy založené na procesuální transformaci *multiplicity stávání*, a ne na předpokladu neměnné *identity bytí*. Podle Deleuze totiž myšlení není určené nějakou věčnou pravdou, ale variabilním smyslem, jehož proces utváření zůstává neukončený. „Strojová“ produkce smyslu se děje vždy ve jménu něčeho excesivního, co všechno proměňuje, nikdy však tuto proměnu nedokončí. Tímto excesem je *událost*, která uvádí do pohybu veškeré dění v rovině imanence, a která způsobuje, že jsoucna mají neukončenou identitu. Jak Deleuze upřesňuje v *Diferenci a opakování* (Deleuze 1968), projev bytí nelze zopakovat jinak než vytvořením nové variace, nikdy však nelze dosáhnout totožnost s předchozím projevem, s každým opakováním dospíváme jen k diferenci. Pokud přijmeme ontologickou kategorii *stávání*, můžeme souhlasit s tím, že nelze opakovaně zažít ten samý afekt prostřednictvím opakování jeho znaku – stávání zabraňuje opakované vyvolání stejného afektu, protože v minulosti a dnes prožívám vždy jinou událost.

Pokud bychom se v této souvislosti vrátili k problematice podpisu, mohli bychom ho chápat jako stylizované dílo. Styl je podle Deleuze jedinečná kreativní kontinuita, vlastní sémantickým systémům v permanentní nerovnováze. Styl se mění, vyvíjí: je to čistá variabilita. Tvorba je afektivní produkce jedinečných znaků, které formují ideje. V Deleuzeovském chápání je idea něčí výtvor: idea nikde předem neexistuje, vzniká v procesu stávání v rovině imanence. Jak dále píše v knize *Proust a znaky* (Deleuze 1999), v právě tomto procesu stávání, proměny, tvorby vzniká afekt: znaky bytí se rodí z afektů. Proust nachází minulé bytí ve znacích, do nichž si uložil své minulé afekty – prostřednictvím těchto znaků je může znovu vyvolávat z paměti, vyvolávat bloky počítků v jejich nepřítomnosti,

⁵ Jak trefně poznamenal Smith, Deleuze spatřuje diferenci nejen mezi jsoucnými, ale i v jsoucnech samotných: „záměrem *Diference a opakování* je provést imanentní analýzu ontologické difference, ve které *se diferentní vztahuje k diferentnímu prostřednictvím samé difference*: Bytí musí být nejen schopné počítat s externí diferencí mezi jsoucnými, ale i s faktem, že sama jsoucna jsou poznačena ‚interní diferencí‘“ (Smith 2003, 51).

rekonstruovat tak svůj afektivní vztah k minulému bytí. Podle jeho vlastních slov, „Esence je vždy zrozením světa; styl je toto zrození protažené a lomené, toto zrození znovu nalezené v látce přiměřené esenci, toto zrození, které se stalo metamorfózou objektu“ (Deleuze 1999, 60). Z pohledu Deleuze lze tedy podpis chápat jako unikátní znak afektu pisatele. Cíleným variováním znaku afektu lze vytvořit osobní výtvarný styl. Jelikož ale variování není opakování a styl podpisu nemůže pokaždé vyvolat ten samý afekt, výtvarně stylizovaný grafický projev může ukazovat jen tvůrčí *stávání* pisatele⁶, nikoli jeho občanskou identitu. Protože, jak píše Daniel W. Smith, „pro Deleuze je Bytí diferencí“ (Smith 2003, 51).

Událost podpisu podle Derridy a Deleuze. Srovnání dvou ontologických sémiotik nakonec ukazuje možnosti a limity dvou různých cesty poststrukturalismu: jedna reprezentaci ponechává, druhá zatracuje. Derridova negativní ontologie suplementarity se od Deleuzeovy pozitivní ontologie stávání výrazně liší. Jak uvádí Smith, „Derrida se explicitně řadí do trajektorie transcendence, zatím co Deleuze konzistentně následuje trajektorii imanence“ (Smith 2003, 47). Zatím co Derrida se snaží dekonstruovat metafyziku, Deleuze se jí snaží zkonstruovat po svém.

Podle Deleuze zanechat úvahu, která odmítá nepravost zdání, znamená akceptovat *simulakrum* a rezignovat na jeho protějšek – *reprezentaci*.⁷ Derrida se naopak domnívá, že to, co rozvrátilo platonismus, nebylo zatracení *reprezentace*. Byla to, právě naopak, Platonem objevená možnost myslet obě stránky reprezentace najednou: simulaci i pravdu, nepravou i pravou kopii, jedovatý i léčivý účinek *farmakonu*. Platon svou metafyziku konstruuje a současně dekonstruuje. Nemůže se totiž zbavit reprezentace, ani fatálně rozvrátit její univerzum: může si ji jen neuvědomovat ve svých vlastních praxích. Na rozdíl od Deleuze, Derrida nevěří v možnost dospět k „čisté“, nedialektické imanenci. Dekonstrukce chápe reprezentaci z dialektického hlediska, které však podryvá skrytou hierarchii binárních opozic: princip jejího fungování vidí v přiznaném *nahravování* jednoho jsoučna druhým a současně v *simulaci* jejich sémantické totožnosti.

V kontextu Derridovy „negativní“ ontologické sémantiky je podpis chápán jako protirečivá stylizovaná stopa, jejíž styl je vynucen právním nařízením identicky ručně opakovat formu jedné z jejích verzí. Zákon totiž předpokládá, že vlastnoruční opakování formy zabezpečí, že i v případě nečitelně napsaného jména bude stopa rozpoznatelná a identifikovatelná jako něčí „autentický“ podpis: pisatel a jeho podpis se mají podstatně „podobat“. Jakmile se ocitneme v oblasti práva a s ním příbuzných oborů jako jsou forenzní analýza či kriminalistika, určování stupně podobnosti se rázem změní v přiřazení daného

⁶ Událost podepsání se jako *stávání-se-linii* je v Deleuzeově koncepci řízenou sebe-transformací, sebe-abstrahováním, někdy pokročilým až do podoby nečitelné čáry, vlnovky. Příkladem může být úředník, který musí podepsat denně sto listin a jehož jméno se v podpisu stává stále méně rozpoznatelným, rozpouští svou administrativní identitu ve strojové linii, *linii úniku*.

⁷ Philippe Mengue v této souvislosti připomíná, že Deleuzeova kritika se zaměřuje na reprezentaci, protože ji chápe jako „neschopnou ‚myslet diferencí v sobě‘, kterou svou strukturou podřazuje požadavkům identity“ (Mengue 1994, 139).

podpisu k jednomu ze dvou pólů požadované radikální binární opozice: buď je podpis vyhodnocen jako „pravý“ nebo jako „falešný“, buď se jeho prostřednictvím prokáže „identita“ pisatele, nebo nikoli. Konstatování podobnosti se v právu stalo konstatováním identity, přibližnost se změnila v totožnost. Derrida v této souvislosti upozorňuje, že zákon prezentuje metaforickou podobnost jako identitu: význam musí být plně přítomný. Právě tím lze vysvětlit fakt, že když se podepisujeme, snažíme se být tak výtvarně konzistentní, jak je to jen možné: od rozpoznatelnosti našeho stylu závisí kontinuita naší občanské identity. Nicméně, jak by melancholicky konstatoval Derrida, stále to nestačí na úplné uspokojení právního požadavku: skrz vlastnoruční podpis nelze dosáhnout „identitu“⁸.

Lze vůbec – přes všechny tyto výhrady dekonstrukce – vysvětlit fakt, že podpis nadále zůstává znakem, od kterého očekáváme možnost rozpoznat jeho pisatele? Jak je možné, že si podpis stále podržuje tuto svojí ambici? Co v něm zůstává – navzdory všem jednotlivým variacím a obměnám – natolik podobné, že máme tendenci pokládat to za „stejně“? Jinými slovy, co je to „styl“?

Jsem toho názoru, že význam tvůrčího stylu lze z pozice dekonstrukce vysvětlit jen částečně. Derridu nelze „zbavit“ jeho sémantické melancholie: z principiálních důvodů od něj nemůžeme čekat pozitivní definice.⁹ Nicméně, nelze si nevšimnout, že Derrida ve své knize *Signéponge* (Derrida 1984) mluví o autorském stylu jako o kontinuálním opakování určitého souboru distinktivních znaků, který spisovateli umožňuje, aby byl rozpoznatelný. Derrida tvrdí, že Pongeův literární styl se projevuje v řízené tvorbě znaků houbovitě absorbujících další znaky. Podle Derridy tím však vzniká styl jako „bezbréhá signatura, která se vrhá přes palubu“ (Derrida 1984, 125). Na rozdíl od zákonem daného občanského podpisu jako malé části textu se tato literární signatura „zmocňuje celého textu, který pokrývá, dokud z něj neudělá část sebe samé, dokud nepřeteče přes okraj“ (Derrida 1984, 123).

Na základě tohoto Derridova rozlišení občanského podpisu a literární signatury se domnívám, že dekonstrukce neumožňuje dostatečně porozumět výtvarné stylizaci občanského podpisu. Styl vlastnoručního podpisu zjevně není ten samý styl, který popsal Derrida v případě Pongeovy invenční literatury: nevymýšlí se zde nové použití významu slov, ale jejich výtvarná forma. Vytváří se obraz jména, který se komponuje za pomoci ne literárního, ale výtvarného stylu. Proto je v tomto případě důležité rozlišit obraz jména, který je nový a vymyšlený, a text jména, který je předem daný. Dekonstrukce není schopna rozlišit výtvarné a literární, protože Derrida nediferencuje sémantiku obrazu a slova. Pod-

⁸ Identitou zde myslím grafickou totožnost podpisového vzoru a každého dalšího podpisu téhož pisatele. Dalo by se uvažovat i o tom, že vztah mezi vzorovým podpisem a jeho následnými variacemi je případem vztahu typ-projev (type-token), který uvedl Charles Sanders Peirce a později rozpracoval Umberto Eco. Tuto úvahu však z důvodu tematického zaměření článku nebudeme na tomto místě dál rozvíjet.

⁹ V tomto ohledu je zajímavá kritická reakce Manfreda Franka, který konstatuje, že „Derrida zašel až příliš daleko. Kdyby to, co nazývá *différance* platilo totálně, nedalo by se říct už ani to, co říká on: totiž že smysl se uvědomuje vždy jako nějaký smysl (protože k tomu je potřebná minimální identita smyslu jako měřidlo změny)“ (Frank 1995, 22). Podrobně jsem se zabývala tímto pragmatickým problémem dekonstrukce ve studii *Drift dekonstrukcie* (Fišerová 2015).

le jeho názoru *není nic mimo text*: vše je v textu; text je všeobsahující. Tato textuální nerozlišenost, homogenizace vlastní dekonstrukci, neumožňuje mluvit o rozdílech v různých typech mediálních rétorik, které se vztahují k obrazu a k slovu.

Z tohoto důvodu usuzuji, že pro popsání rozdílů mezi obrazem a textem je Deleuze vhodnější než Derrida. Dokládá to i Deleuzeův názor, který formuloval v knize *Foucault* (Deleuze 1996), totiž že obrazy a slova nejsou to samé, že viditelnosti nejsou výpovědi, a že dávat vidět neznamená vypovídat.¹⁰ I když sám Deleuze v této souvislosti o podpisu nemluví, domnívám se, že pro pozitivní definici stylizace podpisu lze vyjít z jeho chápání stylu a rozdílů mezi textem a obrazem. Zatím co v literatuře se styl snaží dosáhnout hudbu prostřednictvím jazyka (jazyk se zde mění v hudbu), v podpisu se styl snaží dosáhnout obraz prostřednictvím písma: podpis je kresba, je to obraz autorova jména (písmo se zde mění v obraz). V každé nové stopě nový *afekt* utváří pisatelův rukopis a mění styl jeho předchozích stop. V této perspektivě je styl měnicím se souborem všech autorských afektů a tvůrčích variací: v každém opakování se pisatel stává svým novým *auto-portrétem*. Pisatelův *styl* je znakem jeho kontinuálního afektivního stávání: *stávání-se-jménem, stávání-se-objemem, stávání-se-linií*.

Není to však jediný náležitý autoportrét identity pisatele, ale jen jedna z mnoha portrétních verzí: multiplicita já zde tvoří multiplicitu autoportrétu. Proto podpis nikdy nebude přesně zopakovaný rukou pisatele – každý afekt, který pisatel prožívá v momentu podepisování se, formuje stopu, kterou napíše. Pokaždé, kdy se autor podepíše, podepisuje se jeden z jeho afektů. V této souvislosti je nutno připomenout, že v Deleuze s Guattarim v knize *Co je filosofie?* (Deleuze Guattari 2001) popisují svou snahu filosoficky portrétovat filozofy, přičemž připouštějí, že jejich každý „portrét“ mění tradiční chápání distinktivních črt daného filozofa.¹¹ Jak sami tvrdí, „dějiny filosofie lze srovnat s uměním portrétu. Cílem není dosahovat podobnosti, to jest opakovat, co filozof řekl, nýbrž vytvářet podobnost tím, že odkrýváme rovinu imanence, kterou založil, a nové pojmy, které vytvořil. Jsou to mentální, noetické, strojové portréty“ (Deleuze Guattari 2001, 51). Domnívám se, že právě takový typ „portrétu“ je i podpis: v jednotlivých verzích se portrétuje multiplicita pisatele. Podepisování je nekonečná práce na vlastním afektivním auto-portrétu, na kultivaci své smečky afektů. Autoportrét nikdy nezobrazuje autorovu trvalou identitu, ale jen jeden z proměnlivých afektů jeho multiplicity.

Vedle této podstatné sémantické otevřenosti je však pro Deleuze nadále důležité udržovat prostřednictvím opakování sémantickou konzistenci. I když Deleuze připouští variování, uvědomuje si, že nelze klást důraz pouze na diferencii, jinak by styl zanikl: „opakování je proces, který předchází všechny identity. Svobodná vůle je pouhou iluzí“ (Williams 2008, 84). To, co se v události podpisu zachovává a opakuje ve variacích, je právě onen rozpoznatelný autorský styl, který se generuje ve dvou fázích: nejprve je *jazyk*

¹⁰ Jak píše Deleuze, „Mezi mluvením a viděním, mezi viditelným a vypověditelným je disjunkce: *co vidíme, nikdy nepřebývá v tom, co říkáme*“, a naopak“ (Deleuze 1996, 94).

¹¹ Problém systematické desinterpretace, charakteristický pro Deleuzeovo invenční čtení, popsala Tereza Sluková ve svém článku *Role reprezentace v Deleuzeově myšlení o malbě* (Sluková 2014).

podroben originálnímu zpracování, tvořícímu „cizí jazyk“ uvnitř mateřského jazyka; poté je toto zpracování cíleně posouváno až k limitu dělicímu *jazyk* a hudbu. Jak připomíná Gregg Lambert, Deleuze řeší tento problém i ve své knize o Proustovi, kde definuje funkci stylu jako formy díla jako celku: „jeho funkcí je unifikace multiplicity hledisek, a to i v rovině věty, avšak bez toho, aby tuto jednotu podřídila uzavřené totalitě“ (Lambert 2003, 125).

Obdobně se Deleuze a Guattari vyjadřují i v knize *Tisíc plošin* (Deleuze Guattari 2010, 351-397), když mluví o *ritornelu* jako o rytmicky opakovaném znaku, který svými početnými vracejícími se variacemi zakládá teritorium. Domnívám se, že právě v tomto rytmizovaném teritoriálním uspořádání lze spatřovat styl nejen hudební, ale i výtvarný, například styl grafitů objevujících se na zdích městských budov. „Grafit'áci“ se snaží přivlastnit si městské teritorium tím, že do něj opakovaně zasazují své gigantické signatury. Graffity jsou výtvarně stylizované přezdívky, které se snaží vždy v nové obměně zopakovat autorem komponovanou formu, a které mají být současně rozeznatelné členy dané komunity. Každý „tag“ – teritoriální podpis – v sobě nese rozeznatelné rytmické uspořádání: jak píšou Deleuze a Guattari, „Diference je rytmická, a nikoli opakování, které ji nicméně produkuje“ (Deleuze, Guattari 2010, 354). Jen díky předpokladu stálosti rytmu¹² ve výtvarném stylu lze mluvit o „falšování“ podpisu – a to dokonce i v případě ilegálních grafit'áckých tagů. I když je styl chápán jako kreativní opakování, které přináší nové variace, zůstává konzervativní. Jak píše James Williams, Deleuze si uvědomuje, že každá „rekonice závisí od reprezentace“ (Williams 2008, 120).

Závěr: Opakování neopakovatelného. V kulturním prostředí podléhajícím západní metafyzice, kde hraje důležitou roli arbitrární abecední písmo, zbavené své obrazové složky, je podpis zvláštním sémantickým úkazem. Dochází v něm totiž k míchání prvků východního a západního sémantického myšlení. Na jednu stranu je podpis založen na podobném principu jako východní obrázkové písmo, které produkuje obrazy i texty současně: jedno zde nemůže být bez druhého; jedno zde znamená druhé. V podpisu dochází právě k tomuto splývání textu a obrazu: opakovatelný styl obrazu (abstraktní obraz jména autora) rovná se konvenčnímu významu textu (občanskému jménu autora). Na druhou stranu se předpokládá, že podpis v sobě nese jedinečný autorský výtvarný styl, jehož falsifikaci lze odhalit podobně jako v případě autorských uměleckých děl západní kulturní tradice. Metafyzický předpoklad unikátnosti autorského stylu vede ke snahám identifikovat pisatele podle jeho výtvarného projevu: předpokládá se totiž, že každý pisatel má individuální styl kresby svého jména, jímž se liší od všech ostatních pisatelů. Kombinované kladení důrazu na jedinečnost individuálního stylu a na autentičnost vlastnoruční stopy, chápáné jako dvojitý předpoklad pro úspěšnou občanskou identifikaci, je charakteristické právě pro západní sémantickou tradici, kde se autorsky stylizovaný podpis chápe jako velmi důležitý a spolehlivý znak.¹³

¹² Miroslav Marcelli vysvětlil ve své invenční stati *Komunikácia a rytmus* (Marcelli 2014) možnost aplikace analýzy rytmu i na neverbální projevy.

¹³ O této problematice podrobně píše Beatrice Fraenkel ve své inspirativní knize *La signature*.

Jak se nám ale daří udržet výtvarně konzistentní, opakovatelný *styl* ručně psaného podpisu? Co je vlastně onou výtvarnou konstantou, která autorský styl vytváří? A jak je vůbec možné, že metafyzická důvěra v styl přetrvává – i navzdory reálné nemožnosti dosáhnout identickou kopii prostřednictvím ruční reprodukce?

Jsem toho názoru, že podpisový vzor je západní kulturní tradici chápán jako jedinečné výtvarné dílo, autoportrét jména svého pisatele, jehož výtvarná forma se v manuální reprodukci nikdy exaktně nezopakuje. Jak ze strany autora stylu, tak i ze strany imitátora stylu ho lze snahou o opakování jen variovat – a tím ho vlastně pokaždé falzifikovat. Avšak z právního hlediska už nejde o falzifikaci, protože podpisový vzor je chápán ne jako neopakovatelné umění, ale jako vzor pro paradoxní osobní „průmyslový“ dizajn, který se vytvoří jen jednou a pak se stylově reprodukuje – každá kopie, dělaná vlastní rukou autora, má být stylově stejná. Předpokládá se totiž, že podpisový vzor i každý další podpis napsaný rukou toho samého autora mají společný autentický *styl*, který přetrvává v čase a propojuje všechny autorské projevy. Autor podpisového vzoru je zde chápán jako generátor stylu, který se přímo promítá do každého dalšího podpisu, napsaného autorovou rukou. Právě *styl* garantuje možnost verifikace *autorství*. S tím se taky pojí předpoklad, že každý další pisatel může autorský styl jen imitovat: vlastnoruční podpis imitátora nikdy nedosáhne totožnost s podpisovým vzorem – prvním projevem stylu. Podle zákona dosahuje identitu s každým svým podpisem jen sám autor, nositel svého stylu.

Z těchto důvodů se domnívám, že dva důležité pojmy *západní* metafyziky – *styl* a *autor* – nemůžou bez sebe existovat. První totiž opravňuje druhý, druhý vysvětluje první. Podpis nepřestane existovat dokud budeme věřit v *styl* a styl bude existovat dokud budeme věřit v *autora*. Pokud by se vytratila metafyzická důvěra v autorství, zhroutil se i styl a právní význam podpisu by zanikl. Derrida tuto možnost jasně vidí, ale nevěří, že by k ní mohlo dojít. Deleuze naopak popisuje svět, ve kterém se to už odehrálo.

Literatura

- APPELBAUM, D. (2009): *Jacques Derrida's Ghost: a Conjuraton*. New York: State University of New York.
- DELEUZE, G. (1968): *Différence et répétition*. Paris: PUF.
- DELEUZE, G. (1996): *Foucault*. Praha: Herrmann a synové.
- DELEUZE, G. (1999): *Proust a znaky*. Praha: Herrmann a synové.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (2001): *Co je filosofie?* Praha: Oikymenh.
- CADAVA, E. (1997): *Words of Light*. Princeton: Princeton University Press.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (2010): *Tisíc plošin. Kapitalismus a schizofrenie II*. Praha: Herrmann a synové.
- DERRIDA, J. (1972): La pharmacie de Platon. In: Derrida, J.: *La dissémination*, Paris: Seuil, 77-213.
- DERRIDA, J. (1984): *Signéponge/Signsponge*. New York: Columbia University Press.
- DERRIDA, J. (1993): Signatura, událost, kontext. In: Derrida, J.: *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967 – 72*. Bratislava: Archa, 277-306.

Genèse d'un signe (Fraenkel, 1992).

- DERRIDA, J. (2002): *Sila zákona*. Praha: Oikoymenh.
- FIŠEROVÁ, M. (2015): Drift dekonstrukcie. *Filozofia*, 70 (3), 215-228.
- FRAENKEL, B. (1992): *La signature. Genèse d'un signe*. Paris: Gallimard.
- FRANK, M. (1995): *Štýl vo filozofii*. Bratislava: Archa.
- LAMBERT, G. (2003): The Philosopher and the Writer: a Question of Style. In: Patton, P. – Protevi, J. (eds.): *Between Deleuze and Derrida*. London/New York: Continuum, 120-134.
- MARCELLI, M. (2014): Komunikácia a rytmus. *Filozofia*, 69 (1), 2-10.
- MENGUE, P. (1994): *Gilles Deleuze ou le système du multiple*. Paris: Kimé.
- PATTON, P., PROTEVI, J. (2003): Introduction. In: Patton, P. – Protevi, J. (eds.): *Between Deleuze and Derrida*. London/New York: Continuum, 1-14.
- SLUKOVÁ, T. (2014): Role reprezentace v Deleuzeově myšlení o malbě. *Filozofia*, 69 (1), 77-88.
- SMITH, D. W. (2003): Deleuze and Derrida. Immanence and Transcendence. In: Patton, P. – Protevi, J. (eds.): *Between Deleuze and Derrida*. London/New York: Continuum, 46-66.
- WILLIAMS, J. (2008): *Gilles Deleuze's Logic of Sense*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Tato publikace vznikla v rámci výzkumného projektu GAČR GP14-14237P *Dekonstrukce podpisu: Metafyzická dimenze legální mediační politiky*.

Michaela Fišerová
Katedra mediálních studií
Metropolitní univerzita
Učňovská 100/1
190 00 Praha 9 – Jarov
Česká republika
e-mail: michaela.fiserova@mup.cz