

Cesty Dona Quijota epopejí reprezentace

Veronika Veberová – Petr A. Bílek – Vladimír Papoušek – David Skalický (eds.),
Jazyky reprezentace. Praha: Akropolis 2012, 306 stran.

Postava Dona Quijota má v dějinách literatury i v evropském kulturním kontextu své pevné místo. Reprezentuje relativně bohatý soubor různých významů, konotací, konceptů atp.; vychrtlý stařík na jedné straně představuje pro mnohé legrační postavu, která marně bojuje za svou identitu, na straně druhé svou neutuchající touhou stát se řádným rytířem, dostát pravidlům rytířských románů a splynout tak se zákony vyprávění, reprezentuje určitý teoretický koncept, úvahu, která již sama vstoupila do dějin čtení. Ne náhodou stojí obraz postavy Dona Quijota na počátku osvětské epochy¹⁾ a svou poutí odhaluje říši reprezentace, onoho *représenter*, jež mu v podobě světa neustále uniká. Jeho obraz — variabilní myšlenkový koncept — načrtává podobnou hranici i ve vztahu k samotnému pojmu reprezentace, jenž se na jedné straně jeví jako nedostižná množina všemožných úvah, definic a myšlenkových realizací v různých oblastech lidské činnosti, aby na straně druhé poodhalil vlastní přiznání, že se bez něj neobejdeme, anebo lépe: pojem reprezentace není bezcenný. To by ostatně mohlo být i mottem kolektivní monografie *Jazyky reprezentace*, která by ráda představila jeho mnohoznačnost v různých oblastech lidské kulturní činnosti: ve filozofii, v myšlení o umění a kultuře, v literatuře i ve filmu.

Formát kolektivní monografie má své výhody, především ve srovnání s klasickým sborníkem (např. příspěvků z konference). Je-li problematika, o které má daný kolektiv pojednávat, dostatečně definována a rozvržena do jednotlivých oddílů, lze se vyhnout většině neduhů sborníkových prací, kde se jednotlivá témata překrývají, opakuji, naráží na sebe svým metodologickým rámcem a mnohdy si i odporují. Oproti tomu čtenář kolektivní monografie implicitně předpokládá, že jednotlivé oddíly a v nich obsažené příspěvky autorů daného kolektivu budou stanovenou problematiku systematicky vykládat a rozvíjet dalšími směry. V případě samotného pojmu reprezentace se autoři podobné ambice vzdávají již v úvodu a své příspěvky, seřazené do tří souborů („Reprezentace jako teoretický problém“, „Reprezentace ve filozofii a v myšlení o umění a kultuře“, „Reprezentace v literatuře a ve filmu“), prezentují primárně jako komentáře k dějinám i ke konstrukci daného pojmu nebo jako analýzy reprezentace v různých oblastech lidského myšlení (např. filozofie, historie, ideologie) a činnosti (literatura, film, výtvarné umění). Problematiku reprezentace systematicky dělí do tří oblastí (reprezentace — re-reprezentace — skutečnost/fikce), které jsou vzájemně komplementární a v rámci

1) Odkazují pochopitelně k myšlenkovému konceptu Michela Foucaulta a jeho dílu *Slova a věci* (*Les Mots et les choses*), ve kterém je postava Dona Quijota umístěna na hranici dvou epistém: renesanční a osvětské, pro kterou je charakteristická právě figura reprezentace. Srov. Michel Foucault, *Slova a věci*. *Archeologie humanitních věd*. Bratislava: Kalligram 2000, zvl. s. 61–91.

kterých se pohybují i další soubory pojmů (mimésis, znak, význam, realita, fikce, intertextovost atd.), jež se k pojmu reprezentace na různých rovinách vztahují. Autoři²⁾ teoretického rámce dané monografie vyšli z pojetí Williama Johna Thomase Mitchella,³⁾ který reprezentaci primárně chápe v kontextu procesu komunikace jako relaci (něco/někdo-něčím/někým-pro někoho). Bytostnou vztahovost reprezentace i vzhledem k tvůrci reprezentačního dění Mitchell modeluje jako sepětí dvou os: „osy reprezentace“ a „osy komunikace“, kdy přicházejí ke slovu na jedné straně otázky po vztahu a způsobu reprezentace něčeho-něčím (např. jak tento obraz zastupuje určitou skutečnost), na straně druhé otázky rozumění, tedy na základě čeho recipient rozumí, že tento obraz zastupuje tuto skutečnost. Samotná reprezentace pak může spadat do oblasti sémantiky, do prostoru vytváření smyslu, i do prostoru pragmatiky, kde je úzce spojena s pojmem performance, tedy vytvářením něčeho, co doposud neexistuje, a vymyká se tak ze zajetí tradiční kategorie mimésis. Komplikovaným i různorodým vztahem je reprezentace vázána i k pojmu reference, který na jedné straně plní službu danou signifikací, na straně druhé překračuje reprezentační dění směrem k bohatému způsobu odkazování (intra/intertextovému apod.).

Již zmíněné tři oblasti (reprezentace — re-representace a fikce/skutečnosti) ve své podstatě naznačují určitý dějinný pohyb, který není zdaleka triviální a který by si zasloužil vlastní úvahu, neboť svým způsobem charakterizuje nejen dějiny teoretického uvažování o znakovém charakteru lidské komunikace (sémiotiky), ale také dějiny samotného pojmu reprezentace, jenž ve své tra-

diční podobě zahrnoval první dvě oblasti. Tradiční pojetí — dnes označované jako reprezentační pojetí jazyka — zahrnovalo i znovuzpřítomnění něčeho již v minulosti přítomného a podrženého do té doby v paměti, tedy to, co dnes označujeme jako re-representaci, aniž bychom se ptali, jak k tomu vlastně došlo. Původní model klasického pojetí reprezentace, vycházející částečně z tradice idealistické filosofie, zahrnoval dva podstatné momenty: jednak chápal znaky jako odrazy elementárních smyslových vjemů nebo elementárních idejí lidského ducha sekundárně označující v procesu komunikace ty skutečnosti, které jsou před duševním zrakem přítomny i bez signifikace (jde tedy v jistém smyslu o osvětlení — metaforicky řečeno — něčeho, co již trvale existuje), jednak samotný způsob syntézy slov v procesu mluvy, tj. různých apercepcí (duchovních a/nebo smyslových činností), chápal jako jazykové reprezentace předchozích syntéz lidského ducha, jenž spojuje obrazy jednoduchých impresí nebo myšlenek a predikáty v soudy. Věci jsou tak označovány nezávisle na individuálním výkladu, neboť jen sledují pravidla racionálního myšlení lidského ducha. Jazykové formy a způsob jejich spojení (syntax) sledují gramatiku (řád i teorii tohoto řádu) a gramatika se řídí pravidly rozumu (logikou). Až vpád časové figury a dějin do tohoto systému umožní (např. hermeneutice, strukturálnímu myšlení nebo dekonstrukci) ukázat, že rozum (duch) je bez znakového zprostředkování pouhou chimérou idealistického vědomí. Don Quijote již nenaplňuje svět znaky, aby znovuzpřítomnil to, co čte ve svých románech, ale bloudí ve světě různorodých struktur, „které volně proplouvají mezi skutečností a fikcí, aniž je přes veškerou lid-

2) Jde především o dva úvodní texty: poněkud zachmuřelý Úvod (s. 7–8) Vladimíra Papouška a studii Petra A. Bílka *Reprezentace: Metafora, pojem či koncept?* (s. 11–30), poskytující základní vhled do celé problematiky. Oba texty plní roli „úvodních slov“ a zvl. studie P. A. Bílka načrtává teoretický rámec, skrze nějž lze k pojmu reprezentace přistupovat, včetně odkazů ke koncepci W. J. T. Mitchella.

3) William John Thomas Mitchell, Representation. In: Frank Lentricchia – Thomas McLaughlin (eds.), *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: University of Chicago Press 1995, s. 11–22.

4) Vladimír Papoušek, Úvod. In: V. Veberová – P. A. Bílek – V. Papoušek – D. Skalický (eds.), *Jazyky reprezentace*, s. 8.

skou snahu možné stanovit pevnou hranici těchto dvou světů. I to vyvolává v člověku zoufalství. Cožpak je možné prostřednictvím co nejpresnějšího popisu včerejšího dne jednoho jedince tento včerejší den stvořit?⁴⁾

Film jako audiovizuální umění je v teoretických úvahách často spojován právě s kategorií reprezentace a na intuitivní rovině má blízko k mimesis, neboť v podstatě fotografickým způsobem „ukazuje“ to, co ve skutečnosti (většinou) existuje/existovalo (ale nemusí být přítomné). Naivní realismus však v moderním teoretickém uvažování o filmovém umění nenajdeme; v „platonském duchu“ je filmová reprezentace chápána většinou jako interpretace interpretace,⁵⁾ jež vzniká specifickým uchopením interpretace prvního řádu, tj. reálného světa, specifickými prostředky filmového umění (kamera, světlo, herci apod.), tj. interpretací druhého řádu. Film jako audiovizuální dílo je následně projektován do teoretických oblastí sémiotiky, kde nabývá charakteru komplexního znakového komunikátu využívajícího specifické formy označujících jednotek, popř. do oblasti teorie fikce, která chápe film jako určitý druh zprostředkování (vyprávění — bez ohledu na to, zda jsme, či nejsme ochotni přijmout koncepci filmového vyprávěče) nějakého světa. Reprezentace se pak jeví jako projekce onoho zprostředkovaného světa. Bylo by jistě zajímavé analyzovat, případně interpretovat různé druhy filmové reprezentace na konkrétních příkladech filmových děl. Příspěvky, obsažené v kolektivní monografii *Jazyky reprezentace*, ale spíše odhalují dílčí problematiku reprezentace jako symbolického vyjádření určitých myšlenkových/obrazových konceptů. Objevují se tedy spíše otázky směřující k analýze nebo k interpretaci toho, jak různé mediální formy (slovo, obraz a jejich kombinace) využívají různé druhy reprezentace k vyjádření předem stanovených modelů, realizovaných často na

více úrovních. Nabízí se otázka, proč se většina autorů věnuje reprezentaci vybraných konceptů v literatuře či ve filmu, a ne samotnému pojmu reprezentace, popřípadě způsobu, jak a s jakými interpretačními důsledky „se realizují“ jednotlivá díla v procesu signifikace.

Do oblasti filmového umění směřují v rámci dané monografie pouze tři příspěvky: „Kulturní vzorce v mezinárodním srovnání a v českém filmu“ (s. 221–231) Jana Čulíka, „Invaze tančících lupičů těl“ (s. 250–263) Víta Schmarce a „Proměny popkulturní reflexe normalizace v české polistopadové kinematografii“ (s. 264–274) Jaroslava Pinkase. Čulíkova studie míří částečně do oblasti kulturní antropologie, jež — zjednodušeně řečeno — chápe kulturní vzorce ve smyslu určitých modelů organizace kulturních artefaktů a způsobů chování lidského kolektivu jako intersubjektivní reprezentace vytvářené ve vztahu k sociálnímu prostředí (srov. s. 222). Národní kultura, popřípadě regionální typy kulturních modelů jsou nahlíženy jako soubory určitých rysů, symbolů, ustálených obrazů a praktik. Kulturně antropologická problematika je rekapitulována téměř ve dvou třetinách dané studie, aby autor následně mohl přejít k tomu, co nazývá „uměleckou reprezentací skutečnosti“, kterou chápe jako svým způsobem důkazní zprávu o rysech a specifikách určité kulturní formace (té naší pochopitelně), nikoli ve smyslu prostého zobrazení, ale daleko spíše jako souboru obrazů, mechanismů a kulturních vzorců, které nám jsou filmem zprostředkovány, nebo dokonce — foucaultovsky — vnucovány. Čulík nám nabízí i mapu⁶⁾ rozvrhující charakter a míru určitého souboru hodnot realizovaných v opozicích tradiční/světový a kolektivní/individualistický. Autorův záměr (několikrát explicitně vyjádřený) analyzovat a dílčím způsobem rekapitulovat určité rysy kulturní formace české společnosti a jejich hodnot tak, jak ho „šíří

5) Vlastimil Z u s k a, Film jako/a zrcadlo. *Iluminace* 1, 1989, č. 1, s. 3–16.

6) Citováno podle Ronald I n g l e h a r d – Daphna O y s e r m a n, Individualism, Autonomy, Self-Expression: The Human Development Syndrome. In: Henk V i n k e n – Joseph S o e t e r s – Peter E s t e r (eds.), *Comparing Cultures: Dimensions of Culture in a Comparative Perspective*. Leiden: Koninklijke Brill NV 2004, s. 74–96.

postkomunistický český film“ (s. 228), se však v závěru studie (na pouhých dvou a půl stranách) smrští na nepřesvědčivý výčet několika charakteristik (maskulinnost, vulgárnost, stereotypnost genderových rolí apod.) vzešlých z filmové trilogie Zdeňka Trošky KAMENÁK 1–3 (2003–2005). Argument, že jde v jistém smyslu o reprezentativní dílo, protože na něj chodí čeští diváci, nehodlám komentovat, ale zůstává naprostou záhadou, proč Čulík zvolil jen tuto (podle jeho slov divácky úspěšnou) lidovou komedii, a ne díla další, popřípadě proč se nepokusil aspoň částečně naznačit charakter daného filmového žánru a jeho historii. Jistě by šlo poukázat na určitou autorskou zkratku, na kterou má každý právo, ale jako odborné pochybení bych viděl to, že není nijak zmíněna rovina poetologická, jež v tomto případě podstatným způsobem ovlivňuje nejen samotnou filmovou trilogii (u zrodu filmové kompozice stojí jasný vzor: lidové vtipy lidského kolektiva), ale také — aspoň myslím — i případné umělecké reprezentace odkazující do oblasti národní kultury. Je-li v úvodu studie obsáhle (vzhledem k rozsahu) prezentován teoretický aparát, podstatný výsledek zůstal čtenáři skryt.

Film režiséra Dona Siegela *INVASION OF BODY SNATCHERS* (česky *INVAZE LUPÍČŮ TĚL*) z roku 1956 se stal Vítu Schmarcovi modelem pro analýzu reprezentace určitého myšlenkového konceptu, jenž je založen na obrazu lidského subjektu bytostně rozpolceného vpádem ideologických struktur určité kulturní formace. Příběh pojednává o mimozemské inteligenci fungující na bázi přírodní holometabolie, v přeneseném slova smyslu zakuklení a vzniku nového jedince, který je transformován do podoby záhadných lusků, ve kterých se rodí věrné kopie postižených lidských bytostí jen s absencí jakékoliv emocionality. Teoretický rámec, zvolený autorem, odkazuje do oblasti tzv. filozofie konečnosti, jež — ve zkratce — odmítla možnost jakékoliv interpretace našeho světa z nějakého nezávislého bodu (např. nekonečného vědomí) i koncepci lidské subjektivity, jež by byla v procesu vlastní reflexe základem

sebe sama. Tato tendence v dějinách lidského myšlení spojuje velmi odlišné myslitele, jakými byli např. Hans Georg Gadamer, Martin Heidegger, Sigmund Freud, Louis Althusser nebo Jacques Lacan, a ve Schmarcově studii je omezena na Althusserovu koncepci dynamického vztahu autentické a přiřazené/kontrolované identity (srov. s. 252). Takto konstruovaný koncept má kromě své interpretační váhy i značný kritický potenciál, který je v dané studii realizován ve vztahu k českému filmu padesátých let. Reprezentativní funkce (v nepojmovém slova smyslu) je přiřazena snímku režiséra Vladimíra Vlčka *ZÍTRA SE BUDE TANČIT VŠUDE* z roku 1952, a to i přesto, že daný film představuje jen dílčí tendenci v rámci stanoveného historického období. Původní dramatická ambivalentního vztahu autentické individuality, prožívané každodenně jedincem určité společnosti, a ideologické struktury, implementované do obrazu vlastní komplexnosti, je realizována podobně ambivalentně i na kritické rovině Siegelova filmu, který v duchu americké společnosti nabádá k ochraně vlastní individuality a specifčnosti jen a pouze v rámci institucionalizovaných pravidel dané společnosti (srov. s. 253). Tento model je následně ve studii konfrontován s podobně vyhlížejícím obrazem socialistické mládeže v již zmíněném filmovém díle. Althusserův pojem *interpellation* se stává interpretačním klíčem daného filmu a ve Schmarcově studii nabývá charakter tří apelativních kroků („reprodukuji!“, „transformuji!“ a „kolektivizuji — exkomunikuji!“). Proces „ideologické loupeže“ je vnímán jako komplexní komunikační proces založený na pečlivém výběru „správných“ reprezentací. Otázkou zůstává, zda lze popsany mechanismus aplikovat i na obecnější rovině, na delší časový úsek, popřípadě na určitý filmový žánr nebo na soubor určitých témat; k tomu autor nenabízí dostatek dat.

Studie Jaroslava Pinkase s sebou přináší na primární rovině touhu analyzovat způsob a charakter vzpomínání určitého kolektivu na svou minulost prostřednictvím filmových obrazů, a to

v podobě popkulturních obrazů minulosti, které jsou nadány nejen funkcí formovat a tzv. podpírat určitou společenskou reflexi, ale také vzdělávat, neboť filmové umění jako součást širšího kontextu vzpomínkové kultury vzpomínky nejen zobrazuje/reprodukuje, ale také vytváří. Implicitním základem podobného uvažování je pak snaha odkrýt a poukázat na primárně skryté stereotypy ve vnímání určitého historického období; ustálené konvence, často zkreslující, vznikající nejen jako produkt filmového obchodu (nákladná produkce musí získat své diváky), ale také jako stopa společenských předsudků určitého kolektivu. Úvaha, ukotvená v kontextu teorie médií a sociologie filmu, sleduje způsoby, jakými je reflektováno období normalizace. Na interpretační rovině se odhalují kritéria vzpomínání, resp. jednotlivé způsoby reprezentace daného období ve filmu devadesátých let a přelomu tisíciletí, přičemž charakteristickou vlastností jmenovaných filmů (např. *DÍKY ZA KAŽDÉ NOVÉ RÁNO*, 1992; *KOLJA*, 1996; *BÁJEČNÁ LÉTA POD PSA*, 1997) je určitá „sebezáchovná anamnéza“, spočívající — výběrově — jednak v odmítnutí jakéhokoliv hodnotícího postoje k dané době ve smyslu etické nebo morální odpovědnosti (odmítnutí se transformuje do podoby negativního hodnocení, které je chápáno jako projev politizace a ahistorismu), jednak v představě normalizačního období jako určitého externího institucionalizovaného rámce, jehož projevy je potřeba na individuální rovině „pouze přetrpět“. Pinkasova analýza popkulturních reprezentací, tedy toho, jak je určité historické období zobrazeno ve filmu (definice popkultury jako „teď a tady“, zohledňující dobové očekávání, je příliš rigidní a široká, navíc neodpovídá umělecké ani kulturní praxi), načrtává i určitý zlom (srov. s. 269) v procesu reflexe normalizační doby; vybraná filmová díla vzniklá po počátku tisíciletí (...A BUDE HŮŘ, 2007; KAWASAKIHO RŮŽE, 2009) představují dané období komplexněji, problematičtěji a primárně se nevyhýbají otázkám morální odpovědnosti a problematice viny. Pinkasova analýza odhaluje na jedné straně dílčí vý-

sledky autorovy interpretace způsobu, jak je zobrazeno určité historické období ve filmovém umění, aby na straně druhé na základě dané interpretace stanovila určitou tendenci současného filmu. Jistě by následně bylo zajímavé sledovat vzrůstající zájem českých filmařů zobrazovat významná historická období komunistického režimu (padesátá, šedesátá léta a normalizace) a vztah žánrových forem k tomuto způsobu reflexe (např. detektivní rámec snímku *VE STÍNU*, 2012) nebo vliv jiných uměleckých forem na filmové umění (např. literatury, kde je situace poněkud jiná, mnohem radikálnější vzhledem k jednotlivým historickým obdobím; navíc některé snímky jsou adaptacemi literárních textů) apod.

Kolektivní monografie *Jazyky reprezentace* nabízí různorodý pohled na problematiku pojmu reprezentace i procesu reprezentování, analyzuje a interpretuje dílčí otázky, fenomény a problémy v oblastech literárních textů, filmu i výtvarného umění. V souvislosti s filmem lze ale konstatovat u jednotlivých autorů určitou tendenci, spočívající v oblibě analyzovat externí myšlenkové modely a způsob jejich zrcadlení (odhalený na interpretační rovině) ve filmových dílech, které jsou vnímány na pozadí vybraných teoretických konceptů sociologie, teorie médií nebo kulturní antropologie. Analýza konstrukce filmových obrazů nebo interpretace reprezentačního procesu konkrétních filmových děl (popř. dílčích sekvencí) je odsunuta ve prospěch implementace různorodých modelů (byť ne nezajímavých) z jiných oblastí lidského myšlení. Zůstává tu otázka, jež se v této souvislosti nabízí a která trápí i postavu Doña Quijota: zda autoři jen neodhalují v jednotlivých filmových dílech, redukováných právě jen na „reprezentaci“, určité tendence či koncepce, tedy to, co do nich na počátku analýzy sami vložili. I tato tendence, existuje-li, je jistě reprezentací současného myšlení o filmovém umění, jež se mnohem méně stará — zdá se mi — o vlastní reflexe, než by se z daných studií mohlo zdát.

Michal Kříž