

Musí médium zmizet?

Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová (eds.), *Mizení: Fenomény, mediální praktiky a techniky na prahu zjevného*. Praha: Karolinum 2017.

Kolektivní monografie *Mizení* navazuje na mezinárodní konferenci *Dis/Appearing*, kterou na půdě Filozofické fakulty Univerzity Karlovy pořádala v květnu roku 2015 katedra filmových studií spolu s Mezinárodním centrem pro výzkum kulturních technik a filozofii médií (zkratka IKKM) při Bauhaus-Universität ve Výmaru. Organizátorkou za českou stranu byla vedoucí katedry filmových studií Kateřina Svatoňová. Ta je, společně s mediální teoretičkou a filozofkou působící na ústavu pro kritickou teorii na Univerzitě umění v Curychu Kateřinou Krtilovou, jednou z hlavních iniciátorek českoněmeckého dialogu o mediální teorii a propagátorek autorů, myšlenek a pojmů německé Medienwissenschaft. Publikace *Mizení* sice z konference *Dis/Appearing* přímo vychází, není však pouze sborníkem zde pronesených prezentací. Jen polovina autorů totiž předkládá příspěvky, se kterými již předtím vystoupila na konferenci, ostatní texty jsou spíše reakcemi, jež debata zde vedená podnítila. Tento způsob koncipování kolektivní monografie považují za funkční a přínosný: dokládá, že konference *Dis/Appearing* nebyla jenom setkáním úzkého kruhu odborníků, kteří si zde „odříkali to své“, ale že přinesla inspiraci k myšlení v různých oborech a že snahy Krtilové a Svatoňové o podporu česko-německé výměny nevychází naprázdno.

Mizení jako již druhá publikace, kterou Krtilová se Svatoňovou společně editorsky připravily, navazuje na předchozí *Medienwissenschaft. Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, překladovou antologií základních textů tohoto obecně teoretického a uměnovědného směru.¹⁾ „Mizení“, jež bylo úběžníkem jak proběhnuvší konference, tak navazující publikace, je jedním ze základních procesů, či řečeno jazykem Medienwissenschaft „mediálních operací“, které tato německá věda o médiích zkoumá. Tím, co mizí, je v uvažování jednoho z nejvýraznějších německých teoretiků, Dietera Mersche, především samo médium. S médiem se setkáváme v momentě, kdy nám něco ukazuje, ovšem ve výkonu tohoto ukazování je samo o sobě zakrýváno právě tím, co ukazuje. Jinými slovy, médium se nachází v paradoxní situaci: aby se vůbec mohlo projevit, musí vždy ukazovat „něco“, samo je však tímto „něčím“ překryto a zůstává neviditelné. Médium tedy není možné bezprostředně vnímat: pokud na sebe bere nějakou materiální podobu, nese s sebou zároveň něco, „čím samo není“. Jednu z možností, jak médium přeci jen uvidět, přináší tzv. „laterální pohled“: pohled z boku, který nám v „trhlině“ v „symbolickém řádu“ (tzn. řádu rozpoznání a identifikace toho, co je médiem znázorněno) dovolí skrze „mediální reflexe“ za-

1) Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová (eds.), *Medienwissenschaft. Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia 2016.

hlédnout specifickou „materialitu“ média. Tento pohled pak dokážou nejlépe zprostředkovat umělecká díla, například tím, že uplatňují techniku anamorfózy (jako ikonický příklad Holbeinových *Vyslanců*). Tak znějí v hrubých nárysech základní myšlenky a pojmy negativní mediální teorie, jak ji formuluje Dieter Mersch v článku „Tertium Datur: Úvod do negativní mediální teorie“, otištěném v první společné publikaci Svatoňové a Krtilové.²⁾ Podobné úvahy o mizejícím médiu se nicméně objevují i u dalších autorů. Jak píše Engell a Siegert v „Předmluvě“:³⁾ „A média, která něco vyjevují, musejí — to je základní předpoklad skoro každé teorie médií — sama zmizet, aby se něco (jiného než ona) mohlo objevit a aby z tohoto materiálu byla s to vzejít sémantika“ (s. 19). Z chápání *mizení* po vzoru tohoto proudu německé Medienwissenschaft vychází autorky v úvodu k publikaci, v rámci prezentovaných textů se tento přístup objevuje vedle „Předmluvy“ i ve studii dalšího německého teoretika Jörga Sternagela „Viditelnost, zviditelňování, neviditelnost“.

Celek publikace *Mizení* však dokazuje, že pokus o teoretické uchopení fenoménu *mizení* má větší potenciál než aplikaci jedné teorie na různé estetické objekty. Cílem byla co největší různorodost, jak editorky naznačují v předmluvě: „neomezily jsme autory formátem, počtem stran, ani jsme se je nepokoušely metodologicky usměrňovat“ (s. 9–10). Kolektivní monografie *Mizení* tak dosahuje značně širokého záběru nejen co do témat, ale i co do teoretických či historických přístupů a způsobů psaní. Vedle sebe se zde, mimo příspěvků věnovaných filmu, objevuje studie z oblasti historiografie umění pojednávající o myšlení Maxe Dvořáka (Josef Vojvodík); divadelně teoretický text zkoumající fenomén odchodu

a příchodu herce na jeviště (Bettine Menkeová); filozofický esej nahlízející mizení jako jev na hranici fenomenologie a sémiologie (Miroslav Petříček); text z oblasti dějin kultury zabývající se kouzelnickým trikem *zmizení dámy* v kontextu modernizace (Katharina Reinová) či studie z dějin literatury představující literární obrazy cestovatelů mizejících na africkém kontinentu (Wolfgang Struck). Formou se vymykají především deníkové záznamy týkající se různých „postřehů“ zejména z oblasti výtvarného umění (Georges Didi-Huberman). Za samostatnou zmínku stojí studie Karla Theina „Mizející čára. Obrys a původ malířství“. Čára jakožto obrys není ani figurou, ani pozadím, obě části obrazu od sebe odděluje, aniž by mezi nimi ustanovovala (alespoň pro oko diváka) přesně definovaný a neměnný vztah. Na jednu stranu zakládá obrys tvar, na druhou naznačuje, co je mimo něj, co ho obklopuje i co sám zakrývá. Karel Thein sleduje toto pojetí čáry v textech antických, renesančních i moderních autorů. Přestože citované texty odrážejí rozdílné způsoby myšlení, čára je v nich vždy chápána jako obrys, v němž je zavinuté nekonečno. Z něj se pak v mysli diváka rodí pohyb oživující celou figuru a podle některých autorů i zakládající samotné malířství.

Engell a Siegert v závěru své „Předmluvy“ na příkladu kinematografu ukazují, jak podstatnou roli může *mizení* hrát po technologické stránce uměleckého média. Aby se vůbec mohl na plátně objevit pohyb, abychom mohli vidět film, musejí jednotlivá políčka celuloidového pásu zmizet, jakmile se objeví. Pokud by se tak nestalo, nejen že by se film rozpadl v sérii statických záběrů, ale políčko vystavené žáru lampy z projektoru by bylo sežehnuto a film by tak byl nenávratně poničen.⁴⁾

2) Dieter Mersch, *Tertium Datur: Úvod do negativní mediální teorie*. In: Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová (eds.), *Medienwissenschaft. Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia 2016, s. 338–355.

3) Dalším výstupem z konference *Mizení* bylo eponymní číslo časopisu *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*. Překlad jeho předmluvy se editorky rozhodly zařadit do českého sborníku.

4) Zůstává nezodpovězenou otázkou, jakým způsobem je toto mizení zastoupeno ve filmu natočeném digitální technologií. Zda se digitální obraz na plátně podstatně odlišuje od analogového a zda tedy hovořit v případě kinematografie o „primátu mizení“ (s. 19) není poněkud přehnané.

Autoři vzápětí připomínají, že film začal mizení také velmi brzy tematizovat. Narážejí tím na první filmy Georgese Mélièse, jež v textu „Georges Méliès a materialita moderní magie“ zkoumá také Matthew Solomon. Filmové mizení se v jeho příspěvku o filmu *ESKAMOTÁŽ S DÁMOU U ROBERT-HOUDINA* (*L'Escamotage d'une dame chez Robert-Houdin*, 1896) vtěluje do mélièsovského stop-triku, který podle Solomona představuje průsečík materiální složky divadla (padací dvířka, která Méliès nikdy nepřestal používat, kostýmy a scénografie) a filmu (význam fyzického střihání filmového pásu). Ve studii Václava Krůčka „Mizení jako iniciace“ nepodléhá mizení pouze jeden konkrétní objekt, ale celá reprezentační funkce obrazu, respektive filmu. Experimentální film zkoumá v souvislosti s americkým výtvarným minimalismem, hudebním konceptualismem Johna Cage a experimentální literaturou Samuela Becketta. Redukce zobrazování umožňuje podle Krůčka ve všech těchto případech vyvstat specifické povaze samotného média. Politický náhled na mizení ve filmu nabízí Nadja Ben Khelifaová, která zkoumá mechanismy kolektivní paměti ve filmu Michaela Hanekeho *UTAJENÝ* (*Caché*, 2005). Historická paměť marginalizovaných skupin, jež není všeobecně přijata a sdílena, z obecného povědomí velmi rychle mizí. Vstup digitálních médií do tohoto procesu dává podle Ben Khelifaové vzpomínkám neprivilegovaných skupin příležitost, aby se více projevíly a proměnily stávající strukturu kolektivní paměti.

U všech tří textů, které se primárně zabývají médiem filmu, vede tematizace mizení nafilmovaných objektů k úvahám nad filmovou technologií. Ty jsou však vedeny ze zcela odlišných perspektiv a s odlišnými zájmy: Solomon se zabývá historickými souvislostmi technologie střihu používaného při stop triku, u Krůčka nechává zmizení předmětů vyniknout filmovému zrnu či hemžícím se bodům digitálního nosiče, Ben Khelifaová zkoumá vztah formátu vizuálního záznamu a společenského uspořádání. Všechny tyto texty implicitně vycházejí z představy filmového

obrazu jako něčeho, co má svůj obsah a formu, a v rámci čehož lze tedy zobrazený předmět oddělit od způsobu zobrazování, respektive od zprostředkujícího média. Takové dualistické pojetí obrazu je na obecné rovině v souladu s prezentovanými teoriemi německé Medienwissenschaft, kde se přísné oddělení zobrazovaného a zobrazujícího ukazuje v představě, že médium jako takové mizí a je nahrazováno tím, co zobrazuje.

Odlišnou koncepci média přináší text českého filozofa a anglisty Martina Pokorného. Jeho úvaha o obrazu se zakládá na běžné zkušenosti s kresbou a malbou. Výchozí bodem je tedy pohled na obrazy, respektive to, jakým způsobem se jeví. Vnímání obrazu se podle Pokorného vyznačuje dvěma typy napětí. První typ napětí vzniká mezi vlastním zjevem (podobou) a tím, „co se do zjevu doplňuje“ (s. 62). Kupříkladu postava může být na obraze zpodobněna pouze částečně, a přesto ji vnímáme jako úplnou — s dvěma nohama, rukama, zády, hlavou... Nebo na jiné rovině: biblický či historický příběh ztvárněný obrazem může být pouze naznačen v nějakém gestu či rozestavení postav, ale divák ho do obrazu snadno „doplní“ v jeho úplnosti. Druhý typ napětí vzniká mezi „věcnou přirozeností“ (s. 65) zobrazeného, tedy onoho „úplného“ (či spíše „úplnějšího“, jak Pokorný upřesňuje), a vnímanou materialitou obrazu. Zobrazené, například postava, není vůči vnímatelné materii obrazu něčím vnějším, co by mohlo jen tak střídat podoby, naopak samo *se stává* čarou na papíře či tahem na plátně. Zároveň si však toto zobrazené zachovává vůči své materii odstup a s čarami ani barevnými skvrnami zcela nesplývá, *je* vždy i něčím navíc. Vidíme-li jednoduchou schematickou kresbu nějakého předmětu, nevnímáme pouhé uskupení čar na papíře, nýbrž tento předmět i s jeho dalšími vlastnostmi. Zkušenost obrazu má tedy *rezonanční* povahu (s. 70): zakládá se na těchto dvou druzích napětí, přičemž obraz ani zobrazené nezaujímají v soustavě těchto vztahů pevné místo, ale přecházejí z jedné roviny na druhou. Výrazným rysem Po-

korného teorie obrazu je, že reprezentaci nebo referenci nepovažuje za distinktivní ani nikterak významný rys obrazu.⁵⁾ Spíše než o vztah obrazu k nějaké vnější entitě jde spíše o vztahy uvnitř obrazu, založené na výše popsanych napětích. Zobrazená věc není obrazem reprezentována, ale vtěluje se do jeho matérie, „vstupuje do podoby“ (s. 66). Ona věc se pak v této podobě ukazuje proměnná, nestává se ovšem nějakou nedokonalou entitou druhého řádu (zde se Pokorný vymezuje vůči Platónově pojetí umění). Tato podoba je pro ni naopak „cílem, přirozeností, náležitým uskutečněním“ (s. 66).

Popis obrazové zkušenosti předkládaný Pokorným, jenž v jádru obsahuje poměrně radikální tezi, že věci jsou nějak „fyzicky“ přítomny ve svých vlastních obrazech, by si jistě zasloužil, aby ho jeho autor detailněji rozvedl. Na tomto místě se ale nabízí srovnat jej s Krůčkovým příspěvkem „Mizení jako iniciace“. Krůček se zaměřuje na taková umělecká díla, která podle něj potlačují či překonávají reprezentační funkci obrazu. Skrze nuance ve vlastní formě díla, jež takto vyniknou, se ukazuje samotné médium. Tyto nuance vnášíme do vnímání obrazu také určité napětí, jde však o napětí uvnitř materiální struktury média, které se utváří zcela nezávisle na zobrazovaném a nijak se ho nedotýká. Pro Pokorného, který chápe obraz jako vtělení zobrazovaného, taková nezávislost neexistuje. Z perspektivy jeho teorie bychom se mohli ptát, zda Krůček, jenž chápe zobrazované výhradně jako reprezentaci a v důsledku toho

se soustředí pouze na jeden pól každého z obou napjatých vztahů vystižených Pokorným, nepopisuje nakonec obecnou zkušenost vnímání jakéhokoliv tělesa, nevztahující se pouze na specifickou zkušenost obrazu.⁶⁾

Teorii obrazové zkušenosti navrženou Pokorným můžeme srovnat také s již zmiňovanou negativní teorií médií Dietera Mersche. Distinktivním rysem obrazové zkušenosti je podle Pokorného rezonance dvou výše popsanych napjatých vztahů. Na tomto základě dále rozlišuje mezi „obrazem“ (estetickým uměleckým dílem), který tuto rezonanci zdůrazňuje a vytváří odstup potřebný pro její rozvinutí, a „obrázkem“ (dekorací jako neproblémovou součástí nás obklopujícího prostoru), který se naopak snaží vnímání těchto napjatých rozdílů potlačit. „Kýženým výsledkem je u „obrázku“ naopak kvaziobjekt, iluze objektu: namísto abych se musel konfrontovat se zvláštní entitou ve zkušenosti obrazu, jsem beze změny dosavadního postoje obklopován iluzivními motýlky apod.“ (s. 68). Tady spočívá podle Pokorného teorie rozdíl mezi estetickou zkušeností s obrazem (uměním) a běžnou zkušeností s vizuálním médiem. U Mersche je tomu do jisté míry podobně: v běžné vizuální zkušenosti je médium zakryto věcí, kterou ukazuje, a dochází tak k vytváření srovnatelné iluze. Avšak co se týče způsobu, jakým se estetický objekt od této běžné vizuální zkušenosti odlišuje, popisují obě teorie značně rozdílné procesy. V podání Mersche můžeme pomocí „obrazu“⁷⁾ sledovat médium určitým boč-

5) Pokorný samozřejmě netvrdí, že by obraz neměl žádný vztah k nápodobě — ta jen není ničím, co by vnímání obrazu odlišovalo od vnímání jakékoliv jiné věci. Židle na obraze je podobná trojrozměrné dřevěné židli stejně tak, jako jsou si podobné dvě skutečné židle stojící u stolu.

6) Abychom předešli námitce, zda je toto srovnání na místě, musíme upřesnit dvě věci. Jednak na závěr své studie připouští Pokorný možnost, že stejnou rezonanční povahu jako obraz by mohla mít každá estetická zkušenost (tedy i zkušenost filmu nebo hudby). Jednak svou úvahu vztahuje i na abstraktní či nefigurální obrazy, přestože většina příkladů, které uvádí, zahrnuje vyobrazení postavy či věci. Platnost prvního ze vztahů je u nefigurálního obrazu zřejmá: „vykresleny nejsou vztahy mezi čarami, vyplňování uzavřených polí, proudění mezi rovnoběžkami, tísnivost či rozevíravost protínajících se čar“ (s. 65). U druhého napjatého vztahu — materiální podoba obrazu versus to, co do této podoby vstupuje — je potřeba si uvědomit, že tím, co se do obrazu vtěluje, není nějaká fyzická entita vnějšího světa, ale právě ono „úplnější“, co se do obrazu doplňuje, ať už má jakoukoliv povahu. Termín „věcná přirozenost“, který Pokorný používá, však může být v tomto kontextu zavádějící.

7) Zde je potřeba sjednotit terminologii obou autorů: „obraz“ je ve zbytku odstavce chápán v širokém smyslu slova jako umění obecně, předmět estetické zkušenosti.

ním pohledem, jemuž již zobrazovaná věc nepřekáží v tom, aby mohl dospět přímo k tomuto médiu. „Obraz“ tak představuje trhlinu, jež odděluje médium a předmět zobrazení, umožňuje prvnímu oprostít se od druhého a v sebereflexivním gestu ukazovat sebe sama. Jak bylo již několikrát zdůrazněno, oddělení média a předmětu zobrazení, kterého v Merschově teorii dosahuje umění pomocí lsti či násilí, nepřichází v Pokorného studii vůbec v úvahu. Namísto negativní teorie a „bočního pohledu“ nabízí pohled „přímý“, sledující pozitivní výkon obrazu: rezonanci napjatých vztahů „vstupování do podoby“.

Díky širokému tematickému záběru a zastoupení textů z různých oborů nabízí kolektivní monografie *Mizení* více příležitostí pro podobná srovnání, což je její hlavní pozitivní rys. Zároveň se však vyznačuje i mnoha neduhy, které nejsou jen dílčími problémy jednotlivých studií, ale vztahují se na celek publikace. Některé texty podléhají obecně rozšířené tendenci interpretovat estetické objekty jako ilustrace teoretických tezí. De Chiricův obraz *Hádanka orákula* tak znázorňuje Lacanovu teorii imaginárního, symbolického a reálného; Turnerův obraz *Děšť, pára a rychlost* — *Velká západní dráha* vyjadřuje změnu vnímání času v době industrializace; Hanekeho film *UTAJENÝ* prezentuje demokratizaci kolektivní paměti. Většina těchto teoretických či historických problémů je navíc podána poměrně zjednodušující a nekritickou formou. Takový přístup lze tolerovat u příspěvků zaměřených historicky, kdy odkaz k dílu slouží skutečně spíše ilustračně. Problematičtější se však stává v momentě, kdy je interpretace vlastním cílem studie, jako například v textu Claudie Blümlerové, která ukazuje, kde na obraze vidíme imaginárno, kde symbolično a kde reálno. Rozdělení těchto sfér a jejich vztahy lze dostatečně zřetelně vidět na Lacanových náčrtech a není třeba, aby kvůli jejich zobrazení De Chirico maloval obrazy.

Další tendencí, která čtenáře kolektivní monografie zarazí, je častý nedostatek invence při vybírání příkladů z umělecké praxe. Kromě výše zmíněného se zde setkáme s interpretacemi tak notoricky známých děl, jako je *Záhada Isidora Ducasse* Mana Raye či 4'33 Johna Cage — báseň *Jedné kolemjdoucí* Charlese Baudelaira se objeví dokonce dvakrát. Kniha má rovněž značné množství redakčních nedostatků: vedle nejednotností a formálních i typografických chyb v úpravě jednotlivých studií je to například vytištění Baudelairova sonetu v jednom bloku, bez rozdělení slok (s. 22–23, 54–55).

Posledním „omylem“, na který bych ráda upozornila, je chybný překlad závěrečné věty eseje Michaela Frieda „Art and Objecthood“. Krůček se neřídil již existujícím překladem⁸⁾ a výraz „presentness is grace“ do češtiny převedl jako „zpřítomnění je půvab“. Přestože anglické slovo „grace“ má v češtině i tento význam, z kontextu Friedova eseje je zcela zřejmé, že je zde použito ve významu „milost“ či „milosrdenství“: adekvátní překlad tedy zní „přítomnost je milost“. Na tuto nesrovnalost neupozorňuji z hnidopišství. Fakt, že pro Krůčka není podstatný rozdíl mezi „přítomností“ a „zpřítomněním“, ilustruje obecnou laxnost k přesným významům slov, kterou se vyznačují některé studie a zejména úvod celé publikace. Například se zde dočteme, že mizení „není nic, na jehož pozadí vyvstává něco“ (s. 9), přičemž není snadné představit si, jak by „mizení“, jež předpokládá „něco“, co může zmizet, mohlo naopak splývat s „ničím“, a tudíž je vymezení se vůči tomuto předpokladu poněkud zarážející. Podobně nám autorky předkládají dvojice termínů, zřejmě považovaných za synonymní, „mizení“ a „nejevení“ jako protiklad k dvojici „objevení“ a „zjevení“ (s. 10). „Mizení“ se však nemá k „nejevení“ jako „objevení“ k „zjevení“; protikladem k „nejevení“ je „jevení“ a protikladem „zjevení“ zase „zmizení“. Taková nedůsledná práce s jazy-

8) Friedův esej přeložil Ruben Pellar. Viz Michael Fried, Umění a objektovost. In: Tomáš Pospiszyl (ed.), *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. Praha: OSVU 1998, s. 42–71.

kem vrhá na současné české myšlení o médiích inspirované německým Medienwissenschaft stín podezření.

Publikace *Mizení* představuje poměrně nesourodý soubor příspěvků, které zastřešuje abstraktní a mnohoznačný pojem *mizení*. Přestože se, jak je zjevné, toto téma zrodilo z českoněmeckého dialogu, který byl veden na podloží německé Medienwissenschaft, přilákalo i řadu autorů s odlišným filozofickým či uměnovědným zázemím. Vedle tradice tuzemské a německé se zde setkáváme i s tradicí anglosaskou a francouzskou, můžeme ovšem jedním dechem dodat, že současné německé myšlení o médiích se často inspiruje právě francouzským poststrukturalismem a fenomenologií. Skutečnost, že spolu prezentované příspěvky ve většině případů souvisí jen volně, však není publikaci na škodu. Naopak, i texty, které samy o sobě nepřinášejí nijak zvlášť zajímavou teoretickou tezi ani originální interpretaci konkrétního uměleckého díla, se mohou ve srovnání s ostatními vyjevit jako podnětné. Jednotlivé studie na sebe explicitně neodkazují ani spolu jiným způsobem nekomunikují, pokud k nim však čtenář přistoupí s nutnou dávkou kritické reflexe, může takový dialog vytvořit a nahlédnout tak zásadní témata spojená s teorií vizuálních médií z různých perspektiv.

Julie Koblížková Wittlichová