

Michaela Fišerová

Dekonstrukce podpisu

***Jacques Derrida
a opakování
neopakovatelného***

polemos

Tato kniha je výsledkem badatelské činnosti finančně podporované Grantovou agenturou České republiky v rámci projektu reg. č. 14-14237P – „Dekonstrukce podpisu: metafyzická dimenze legální mediační politiky“ řešeného na Metropolitní univerzitě Praha v letech 2014–2016.

Recenzovali:
prof. PhDr. Miroslav Marcelli, Ph.D.
Mgr. Vít Gvoždiak, Ph.D.

© Michaela Fišerová, 2016
© Togga, 2016

ISBN 978-80-7476-134-8

Obsah

Úvodní suplement	7
I. Diskursivní očekávání od podpisu v legální mediační politice	
I. I. Diskursivní očekávání	23
I. II. Tři diskursy o podpisu	39
I. II. I. Psychologická grafologie	51
I. II. II. Soudní písmoznalectví	62
I. II. III. Digitální kryptografie	78
I. III. Hierarchické hranice diskursů	84
II. Metafyzické očekávání od vlastnoručního podpisu	
II. I. Metafyzické očekávání	107
II. II. Dekonstrukce metafyzických očekávání od vlastnoručního podpisu	126
II. II. I. Aporie „přirozené“ podobnosti	149
II. II. II. Aporie „autentické“ stopy	171
II. II. III. Aporie „totožného“ zopakování	200

III. Mediální sémiotika vlastnoručního podpisu inspirovaná dekonstrukcí	
III. I. Inspirace dekonstrukcí	229
III. II. Mediální sémiotika vlastnoručního podpisu	247
 Závěrečný suplement	 281
 <i>Bibliografie</i>	 297
<i>Index nominum</i>	317
<i>Index rerum</i>	321
<i>Abstract</i>	329

Úvodní supplement

Vlastnoruční písmo, které denně používáme, generuje nejen slova, ale i obrazy slov. Při čtení rukopisných poznámek čelíme neúprosné *materialitě* znaků: prostřednictvím (ne vždy snadno čitelné) *výtvarné* stránky slov se dostáváme k (princiipiálně vždy snadno čitelné) *jazykové* stránce slov. Nečtené obrazy slov zde reprezentují čitelná slova jazyka. Nicméně lze říci, kdo je „opravdovým“ recipientem rukopisně psaného textu? Divák či čtenář?

Tento filosofický problém rukopisu mě obzvlášť zaujal v souvislosti s praxí vlastnoručního podepsání se. Všimla jsem si, že v současné české legální mediační¹ politice je legitimní *věřit* tomu, že grafické provedení vlastnoručního podpisu je zaměnitelné za jméno pisatele, které je zase zaměnitelné za osobu pisatele. Zatímco akt vlastnoručního podpisu konvertuje slovo v obraz

1 Termín *mediace* používám ve smyslu *mediální komunikace, sdělování prostřednictvím určité mediální technologie*. Z něj odvozené adjektivum *mediační* používám ve smyslu *mediálně komunikační, sdělující prostřednictvím určité mediální technologie*. V tomto smyslu mluví o *mediaci* i Bolter a Grusin (Bolter, Grusin 2000, 52–63), autoři známé teoretické koncepce *remediace* navazující na tvorbu McLuhana.

slova, expertní interpretace podpisu dělá opačnou proměnu: obrazy slov mění ve slova; z pozorování předloženého obrazu jména vyvozuje občanské jméno a duševní vlastnosti pisatele.

Tato úvaha vychází z události, která se mi stala v době mého doktorandského studia v Paříži ve Francii. Bydlela jsem tehdy na koleji Cité Internationale Universitaire de Paris, kde jsem měla pronajatý pokoj. Jednou jsem chtěla zaplatit nájem, který se vždy platil hotově, ale bankomat mi odmítl vydat peníze z důvodu přečerpaného denního limitu. To byla pro mě nová situace, protože jsem si vždy vybírala peníze na nájem v bankomatu. Šla jsem tedy do banky, kde jsem si chtěla vyzvednout příslušnou částku na okénku. Bankovní úřednice mě požádala o doklady totožnosti a prověřila, že mám na účtu dostatek peněz. Poté mně vyzvala, abych se vlastnoručně podepsala na doklad potvrzující výběr financí z účtu. Vzápětí nastal problém. Úřednice začala zkoumat můj podpis a tvářila se nespokojeně. Řekla, že to není můj podpis a že mi nemůže peníze vydat. To se zase nelíbilo mně. Ptala jsem se jí, jak to myslí, že to není můj podpis, vždyť mně právě viděla, že jsem se podepsala. Řekla, že *jsem se sice podepsala, ale nikoliv svým podpisem*. To mně udivilo, žádala jsem vysvětlení. Po krátké slovní výměně vyšlo najevo, že před pěti lety v bance zaregistrovaný podpisový vzor není „dostatečně podobný“ mému aktuálnímu podpisu na to, aby mi úřednice mohla vydat peníze. Po mém protestování mi úřednice dala jednu opravnou „šanci“. Požádala mně, abych se podepsala ještě jednou, přičemž zdůraznila, že se mám pokusit o „přesnější podobnost“ s podpisovým vzorem, který ona viděla oskenovaný na obrazovce počítače a který jsem já nesměla vidět. Chtěla mě vyzkoušet, jestli se dokážu graficky zreprodukovat. Pokud projdu testem „přesné podobnosti“, dostanu peníze z mého účtu, pokud ne, nedostanu nic. Můj druhý podpis ji zjevně uspokojil ještě méně

než ten první. Tato svízelná situace mě už rozladila, protože jsem peníze na nájem potřebovala a platba se nesměla opozdit. Požádala jsem ji, ať zavolá šéfa pobočky. Po jeho příchodu se situace zdánlivě „geniálně“ vyřešila. Šéf pobočky rozhodl, že pokud se neumím podepsat způsobem, který se „dostatečně podobá“ mému staršímu zaregistrovanému podpisovému vzoru, mám si oficiálně zaregistrovat nový podpisový vzor. Šéf pobočky mě poté důrazně upozornil, že v budoucnu budu muset pokaždé napsat můj podpis „dostatečně podobně“ novému podpisovému vzoru, jinak by opět nastala situace, ve které jsem nyní. Na toto řešení i upozornění jsem rychle kývla, protože jsem si uvědomila, že nemá cenu s bankovními zaměstnanci diskutovat o tom, že nevím, kde přesně leží hranice „dostatečné podobnosti“, či o tom, že zaregistrovaný nový podpisový vzor nijak nezaručuje, že se příště podepíšu v „dostatečném“ grafickém souladu s ním. Z banky jsem odcházela s penězi na nájem, vše tedy dopadlo „uspokojivě“ pro obě strany. Současně jsem si však uvědomovala, že jsem přistoupila na „řešení“, které daný problém nemohlo vyřešit. Tato příhoda mi od té doby vrtala v hlavě.

Opět jsem se k ní vrátila až po šesti letech, kdy jsem se rozhodla vyřešit filosofický problém, který tehdy v bance nebylo možné vyřešit. Rozhodla jsem se prozkoumat vlastnoruční podpis jako médium, které v současné legální mediační politice reprezentuje občanskou *identitu* svého pisatele. Abych porozuměla tomuto „náležitému“ pojetí podpisu v naší kultuře, zaměřila jsem se na sdílené *diskursivní* a *metafyzické* očekávání od podpisu, které jsem chápala jako dvojí předzkušnostní podmínky možnosti interpretace podpisu. Předpokládala jsem, že úvodní zmapování diskursivních limitů odborné interpretace podpisu jako identifikačního znaku mi umožní vysvětlit, proč byla grafologie vytlačena mezi pavědy a nahrazena „vědeckým“

písmoznalectvím, které v současnosti čím dál víc přenechává své legitimní „vědecké“ místo kybernetickému právu. Analýza *diskursivních očekávání* od podpisu ve třech diskurzech současné legální mediační politiky ukázala důvody pro hierarchii jednotlivých diskursů. Tyto důvody jsem díky dekonstrukci zpochybnila: ukázala jsem, že interpretační hranice diskursů nejsou hranicemi metafyziky, která prostupuje všemi diskursy. Dekonstrukce mi byla nadále nápomocná i v mém úsilí porozumět *metafyzickým očekáváním*, od vlastnoručního podpisu jakožto specifického média. Na rozdíl od Derridy jsem v mém výzkumu akcentovala toto mediální zaměření metafyzických očekávání. Právě s ním se pojí tři popsané nerealizovatelné metafyzické požadavky: aporie „přirozenosti“ *metaforické identity*; aporie „autentičnosti“ *písemného aktu*; aporie „totožnosti“ *stopy stylu*. Díky dekonstrukci jsem se pokusila ukázat tyto aporie vlastnoručního podpisu jako nevyhnutelnou součást metafyzické dimenze legální mediační politiky organizující současný český grafologický a písmoznalecký diskurs. Oba diskursy sdílí to samé metafyzické očekávání, podle kterého platí, že vlastnoruční podpis je autentické médium, které přirozeně reprezentuje pisatelovu „duši“. Experty identifikované charakteristiky pisatelovy „duše“ slouží jako základ pro odborné určení psychologické a občanské *identity* pisatele.

Výsledkem mé práce je přítomná monografie *Dekonstrukce podpisu. Jacques Derrida a opakování neopakovatelného*, která je završením mého výzkumu v oboru filozofie, financovaného postdoktorským grantem GAČR „Dekonstrukce podpisu: metafyzická dimenze legální mediační politiky“, který jsem řešila v letech 2014 až 2016. Na zmíněném výzkumu jsem intenzivně pracovala čtyři roky. Během výzkumu jsem rozpracovala jednotlivé aspekty komplexní problematiky dekonstrukce podpisu v odborných

studiích, které jsem průběžně publikovala v odborných filosofických časopisech *Filozofia* (Bratislava, SR) a *Philosophy Today* (Chicago, USA) indexovaných v databázi SCOPUS. V průběhu výzkumu jsem v publikovaných článcích rozpracovala jednotlivé aspekty zkoumané problematiky a prezentovala dílčí výsledky výzkumu. V monografii jsem připomněla hlavní myšlenky a závěry těchto článků, abych je uvedla do komplexních vzájemných souvislostí.

Dílčí výsledky mého zkoumání jsem prezentovala na odborných mezinárodních filosofických, sémiotických a estetických konferencích v Česku, Irsku, Velké Británii, Polsku a Belgii v letech 2015–2016, jako i na specializovaném badatelských pobytech na New York University v New Yorku v USA, Princeton University v Princetonu v USA, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales v Paříži ve Francii a École Normale Supérieure v Paříži ve Francii v roce 2014, kde jsem osobně konzultovala můj výzkumný projekt s referenčními postavami současné filosofie dekonstrukce Marcem Créponem, Marcem Goldschmitem, Greggem Lambertem, Eduardem Cadavou, Avitall Ronellovou, Margueritte Derridovou (manželkou Jacquesa Derridy), a také s referenčními postavami současné sémiotiky podpisu Jean-Marie Klinkenbergem a Béatrice Fraenkelovou.

Navíc abych podnítila a umožnila další odborné diskuse na témata blízká mému výzkumu, jsem v letech 2014 až 2017 zorganizovala na půdě FHS UK a AV ČR v Praze čtyři mezinárodní filosofické konference: *Les signes et les choses* věnovanou problému významu v díle Michela Foucaulta, *Sign and Affectivity* věnovanou problému afektivity v díle Gillesa Deleuze, *Deconstruction and Critique* věnovanou problému kritiky v díle Jacquesa Derridy a *What is Style?* věnovanou komparaci problému opakování v dílech Gillesa Deleuze a Jacquesa Derridy. Na základě mimořádně intenzivní přátelské výměny názorů a komentářů k jednotlivým

příspěvkům a následných projevů vděčnosti za pozvání ze strany zahraničních účastníků jsem přesvědčená o tom, že všechny tyto konference přispěly k pozdvižení úrovně českého filosofického výzkumu i mezinárodní prestiže FHS UK. Ráda bych poděkovala kolegům z FHS UK, kteří mi umožnili zmíněné konference zorganizovat. Všechny čtyři byly nejen odborně přínosné, ale svým zaměřením i zcela výjimečné a filosoficky produktivní.

V mém vlastním výzkumu dekonstrukce podpisu jsem postupovala systematicky. Nejprve jsem se snažila upřesnit pracovní postup pro mé zkoumání. Za tímto účelem jsem prozkoumala i možnosti a limity Derridovy dekonstrukce, především ve vztahu k jeho pojetí metareprezentace neboli „reprezentace reprezentace“, odkladu významu, neohraničeného textu, písma předcházejícího hlas, diseminované suplementarity. Prvně jsem chtěla chápat dekonstrukci jako určitý druh kritiky či interpretace vědeckých textů, brzy jsem si však uvědomila, že je to past. Dekonstrukce není totiž ani jedno, ani druhé. V průběhu podrobné četby Derridových děl jsem zjistila, že bude v mé vlastní práci potřeba vyřešit několik metodologických problémů.

Zpočátku jsem pracovala na teoretické formulaci problémů, které vyznačují můj filozofický postoj k dekonstrukci. Uvědomila jsem si, že Derridova dekonstrukce neumožňuje vyřešit tři metodologické potíže, které se týkají každé empirické analýzy, včetně analýzy výpovědí či dokumentů. Zaprvé, Derridova dekonstrukce neumožňuje žádnou historickou, epistemologickou, ani diskursivní analýzu – všechny tyto analýzy se podílejí na metafyzicky pozitivním „historicismu“, který se Derrida pokouší dekonstruovat. Zadruhé, Derridova dekonstrukce neumožňuje žádnou pozitivní definici, analýzu ani metodu – z tohoto důvodu prostřednictvím dekonstrukce nelze dosáhnout žádné pozitivní sémiotiky. Derrida nepřipouští žádné meze interpretace či kon-

textu. Připouští pouze negativní ontologii nekonečné spektrality, stopování a roubování, které nemá žádný jednotný začátek ani konec. Dekonstrukce *logu* produkuje Derridovu verzi etického problému vznešeného (zde chápaného jako písmo, *grammé*, nekonečně předcházející a přesahující *logos*), které je velmi blízké Lyotardově „postmoderní“ etice vznešeného jakožto nereprezentovatelného, radikální alterity². Zatřetí, Derridova dekonstrukce neumožňuje rozlišit slovo a obraz – vše je v dekonstrukci *text* – a tedy ani rozlišit jednotlivá média a provést specifickou mediální analýzu. Tři výše zmíněné metodologické problémy se týkají nekompatibilitnosti dekonstrukce s diskursivní, sémiotickou a mediální analýzou. V mé práci jsem se je pokusila vyřešit na základě srovnání Derridova pojetí reprezentace s jinými filosofickými přístupy, především s dílem Foucaulta, Benjamina, Deleuze, Austina, Searla, Eca a Rousseaua.

Následně jsem pracovala na možném využití Derridovy dekonstrukce pro porozumění výsledkům diskursivní analýzy českých legálních textů o podpisu a rukopisu, obzvláště textů z oblasti forenzní písmoznalecké analýzy a psychologické grafologie. Zpočátku jsem pokládala tuto aplikaci za problematickou z důvodu již zmíněných metodologických problémů, které jsem navrhovala řešit komparací a kompletací Derridova díla s jinými

- 2 Na rozdíl od Kanta, který ve své estetické reflexi vznešeného dospívá k morálce a identitě, Lyotardovo pojetí vznešeného dospívá k etice a alteritě. Jak píše Rodolphe Gasché, v tomto ohledu „Derrida bezpochyby sdílí Lyotardovy záměry. Pokud se jedná o etiku, i on se snaží zmapovat minimální struktury etickosti. Jeho zkoumání zaměřené na pojmy *aporie*, *nemožné*, *nerozhodnutelnost* se soustřeďují na určení podmínek, za kterých je vůbec možné mluvit o rozhodnutí, spíše než o provedení předprogramovaných či předem vypočítaných reakcí. Derridův zájem o *aporii* tedy označuje silný zájem o politické.“ (Gasché 2007, 121). Avšak ještě víc než politické Derridu, stejně jako Lyotarda, zajímají etické, či spíš *proto-etické* podmínky možnosti lidského jednání. (Gasché 2007, 121)

filosofickými koncepcemi reprezentace. Poté jsem si uvědomila, že je potřeba realizovat nerealizovatelný úkol dekonstrukce prostřednictvím mé vlastní „dekonstrukce“ Derridovy dekonstrukce. Tak pozitivní metody jako jsou mediální analýza, sémiotická analýza či diskursivní analýza leží totiž mimo „marginální“ filosofickou oblast, v níž dekonstrukce operuje. Tudíž, dekonstrukce musí být doplněna pozitivní diskursivní mediální sémiotikou, kterou navrhuji použít z účelem mé analýzy současné české mediační politiky založené na četbě legálních textů o vlastnoručním písmu, rukopisu a podpisu. Toto doplnění pokládám za nevyhnutelné i proto, že se domnívám, že pokud by diskursivní mediální sémiotika chtěla zůstat ostrážitá vůči svému vlastnímu totalitarismu, měla by operovat tak, jako by ji strašil derridovský etický „přízrak“, memento *metody jako takové*.

Nakonec jsem formulovala dekonstruovanou mediální sémiotiku, inspirovanou současně Derridovou dekonstrukcí a Ecovou sémiotikou smluvního realismu. Tato sémiotika, pojímající vlastnoruční podpis jako specifické médium produkující aporetické znaky, mi nakonec umožnila provést posun od eticky ostrážité melancholie dekonstrukce k politicky účinné pozitivitě podpisového znaku.

Provedený filosofický výzkum je neobvyklý jak svým tématem a formulovaným problémem, tak i svým přístupem k jeho řešení. Především je tento výzkum neobvyklý tematicky tím, že soustředil pozornost filosofů a sémiotiků na podpis – znak, který každý občan umí používat a který je zcela běžnou součástí naší každodenní společenské komunikace. Obsahově je vlastnoruční podpis pisatelovou vlastní rukou napsané pisatelovo vlastní občanské jméno. Formálně je toto jméno napsané způsobem, který nemusí být čitelný, musí však být rozeznatelný jako pisatelova osobní značka či „logotyp“. V naší společnosti má vlastnoruční podpis

významné socio-psychologické a právní funkce: podepisují se smlouvy, šeky, faktury, dopisy, žádosti, petice, charty, prezenční listiny. Za účelem rozdáání vlastnoručních podpisů fanouškům se pořádají autogramiády. Za účelem získání vlastnoručních podpisů jsou zase klienti či zaměstnanci vyzváni, aby se dostavili v určitém čase do určité instituce. V bance od klienta požadují, aby se vlastní rukou podepsal a zaregistroval si tuto verzi podpisu jako svůj „podpisový vzor“, v souladu s nímž se bude od té chvíle podepisovat v dané bance. Jeho povinností je hlídat si *dostatečnou* podobnost svých ručních projevů. Kdyby se pokaždé podepsal zcela jinak, jindy, jinde anebo by se nepodepsal vůbec, nedostal by v bance své peníze, vyhotovené smlouvy by nenabýly platnosti, nevěřilo by se v jeho účast na schůzi, faktury by se neproplatily atp. Nelze se přitom podepsat „místo“ někoho jiného, aniž bychom měli od něj vlastnoručně podepsanou plnou moc. Podpis tedy nezastupitelně zastupuje pisatele – ale v jakém ohledu? Jaký je jeho význam? Proč je vlastně v naší kultuře tak důležitý? Jaká očekávání se s ním pojí?

Přestože se podpisu jako znaku občanské identifikace zatím téměř vůbec nevěnovala systematická pozornost ani ve filosofii, ani v sémiotice, dílčí teoretické příspěvky k tomuto tématu dosud poskytli historikové a antropologové, např. Fraenkelová, Wetzel a další. Částečně se problematice věnovali i teoretikové práva, především v souvislosti s přechodem na elektronický podpis, např. Majdanski či Dekeyser. Právně zaměření autoři mě upozornili na zajímavý fakt, že neexistuje žádná právní definice podpisu, současně má však podpis nezastupitelné právní funkce. Nevíme tedy, co je to podpis, ani proč od něj tolik očekáváme, víme však přesně, jaké funkce má ve společnosti plnit, přičemž tato nařízení důsledně požadujeme a zčásti i „dodržujeme“.

Tento filosoficky podnětný problém mě zaujal natolik, že jsem se jej rozhodla prozkoumat. Oproti výše zmíněným pří-

stupům se můj výzkum zaměřil na filosofické a sémiotické aspekty komunikace prostřednictvím podpisu. Zajímalo mě, co se v naší kultuře od vlastnoručního podpisu očekává, když mu přisuzujeme tak důležité společenské a právní funkce. Je zřejmé, že „vlastnoručnost“ podpisů by měla znamenat jejich autentičnost, nezaměnitelnost, pravost. Právě proto se také podpisy falšují – nepravý podpis vzniká proto, že jeho autor předpokládá obecnou důvěru v „pravost“ vlastnoručních podpisů. Aby se pochybnosti o „pravosti“ podpisů minimalizovaly, pravost podpisů pořízených na daném místě v daném čase ověřuje a garantuje svým svědectvím notář. Rozeznávání pravých a nepravých podpisů pořízených bez svědectví notáře se věnuje znalecký obor „soudní písmoznalectví“, který částečně vychází z poznatků jiného, psychologicky zaměřeného oboru, jímž je „grafologie“. Oba tyto obory spojuje přesvědčení, že lze na základě způsobu, jakým je podpis napsán, rozeznat, kdo ho napsal. Rozdíl mezi nimi je pak v tom, na jakou „identitu“ pisatele se zaměřují a jak postupují při jejím určování. Zatímco grafologie se snaží určit psychické danosti pisatele, písmoznalectví určuje, jestli je podpis pravý nebo falešný. V tomto svém snažení se však ani písmoznalectví nevzdaluje ambici grafologie – pravost nebo nepravost podpisu se dá určit jen na základě předpokladu, že lze určit psychické vlastnosti pisatele konstantně generujícího jedinečný způsob ručního psaní, podle kterého ho lze opakově identifikovat.

Tato společná metafyzická očekávání od vlastnoručního podpisu se stala hlavním předmětem mého výzkumu inspirovaného Derridovou dekonstrukcí. Konkrétně jsem se zaměřila na tři centrální metafyzická očekávání, spočívající v trojí snaze znalců: rozeznat duševní vlastnosti pisatele; dokázat autenticitou přítomnost pisatele; ověřit občanskou identitu pisatele. Zajímalo mě, jak tato očekávání organizují současnou legální

mediační politiku, založenou na legálním užívání a interpreto-
vání vlastnoručních podpisů v právní a psychologické praxi. Po-
kusila jsem se dekonstruovat vlastnoruční podpis jako médium
v McLuhanově smyslu tím, že jsem popsala trojí metafyzickou
aporii generovanou specifickým mediálním „poselstvím“ pod-
pisu. Zaprvé, díky ontologické *aporii* se v interpretaci podpisu
z obrazů stávají slova, z podobnosti se stává identita. Zadruhé,
díky sémantické *aporii* se v interpretaci podpisu z autentického
písemního aktu stává iterovaný řečový akt. Zatřetí, díky prag-
matické *aporii* se v interpretaci podpisu z opakované výrazové
stopy stává styl totožnosti. Z pohledu dekonstrukce pisatel
teoreticky *musí* – ale současně prakticky *nemůže* – dosáhnout
identity prostřednictvím vlastnoručního podpisu. Pokaždé totiž
performuje aporetickou metaforu své „duše“, nikoliv její „přiro-
zený“ výraz v rukopisném *stylu* či její „autentickou“ přítomnost
v rukopisné *stopě*.

Nicméně ačkoliv se ukázalo, že dekonstrukce je schopna
otřást všemi třemi metafyzickými „předsudky“ znalců, současně
nevyhnutelně vede do *aporii*, které neumožňují pozitivním způ-
sobem porozumět konstruktivním sémiotickým ambicím ex-
pertní interpretační praxe. Proto jsem Derridovu dekonstrukci
doplnila Ecovou smluvní sémiotikou autentické a neautentické
kopie. Nová četba Ecovy sémiotiky smluvního realismu padělků
mi umožnila vysvětlit, jak probíhá rozeznání pisatele vlastnoruč-
ního podpisu na základě interpretačních mezí, které stanovují
přijatelný rozsah odchylky při určování *podobnosti* a *původnosti*
existenciálních stop. Díky kombinaci Derridovy dekonstruktivní
ostražitosti a Ecovy sémiotiky interpretačních mantinelů jsem
zformulovala dekonstruovanou sémiotickou koncepci komplex-
ních očekávání od podpisu jako od znaku generujícího smluvně
závaznou *víru* v možnost *identifikovat* rukopisný styl prostřed-
nictvím *autentické* stopy *přirozeného* projevu pisatele. Z hlediska

těchto očekávání pisatel jedná jako občan, který konstantně opakuje své předchozí pohyby ruky díky tomu, že *přirozeně a autenticky* projevuje své jedinečné danosti.

V knize představuji inovativní pojetí problematiky podpisu jako specifického znaku občanské identity, ke kterému se v naší kultuře vztahuje – z Derridova hlediska dekonstruovatelná – legální mediační politika. Jelikož kniha kriticky přehodnocuje nejen metafyzickou dimenzi této politiky, ale současně i možnosti a limity její dekonstrukce, hlavní přínos knihy vidím v trojím možném obohacení současného vědeckého a filosofického dění. Zaprvé, v obohacení odborného filosofického diskursu specializovaného v oblasti současné politické filosofie, estetiky a sémiotiky, především poststrukturalismu a dekonstrukce. Zadruhé, v obohacení odborného diskursu mediálních studií specializovaného v oblasti vizuální rétoriky a teorie nových médií. Zatřetí, v obohacení tvůrčí filosofické výuky v odpovídajících studijních oborech v Česku i na Slovensku.

Z hlediska současných tendencí filosofického bádání je takto koncipovaný výzkum přínosný především pro odbornou reflexi zaměřenou na *metafyziku*, protože ukazuje nové spojitosti mezi právem, psychologíí a estetikou; *dekonstrukci*, protože ukazuje nové možnosti a limity využití Derridovy koncepce písma; *diskursivní analýzu*, protože zaměřuje pozornost na zatím málo analyzované diskursy a ukazuje limity diskursivní analýzy jako takové; *sémiotiku a teorii interpretce*, protože ukazuje výhody a nevýhody Ecova myšlení ve srovnání s dekonstrukcí; *právní a politické myšlení*, protože ukazuje dosud nereflektovanou interpretační podmíněnost a zatím neprobádaná místa v právních formulacích; *estetiku*, protože navrhuje chápat podpis jako dekonstruovaný stylizovaný autoportrét, formálně blízký kaligrafii a kaligramu; *mediální studia*, protože rozšiřuje McLuhanovu

konceptu média jako sdělení o dosud nepopsanou extenzi a konfrontuje ji s dekonstrukcí.

Nicméně přínos takto vystavěné filosofické reflexe vidím i v tom, že by mohla vyústit do návrhů na změnu mediální, psychologické a písmoznalecké legislativy ve smyslu doplnění exaktní definice vlastnoručního podpisu a jednotlivých očekávání, které se s právním pojetím vlastnoručního podpisu vážou. Další možný přínos výzkumu vidím v tom, že otevírá nové perspektivy pro neomediální, politicko-filosofické a právně-sémiotické úvahy, zejména pro srovnání očekávání od vlastnoručního a elektronického podpisu. Zajímavé by mohlo být srovnání rizik v právní interpretaci ručního a elektronického podpisu, zejména z hlediska vytrácení se „řemeslné“ manuální složky v případě elektronického podpisu.

I. kapitola

Diskursivní očekávání od podpisu
v legální mediační politice

I. I. Diskursivní očekávání

Co je písmo? Je to zápis hlasových projevů? Nebo zápis myšlenek? Čteme písmo? Nebo si jej prohlížíme? Kdo je jeho recipient? Čtenář? Nebo divák? Domnívám se, že odpovědi na tyto otázky se různí podle toho, kdo na ně odpovídá. Příkladem mohou být rozdílné způsoby, jakými o *písmu* mluví na jedné straně Derrida filosofická „věda“ o písmu, *gramatologie*, a na druhé straně historická věda o písmu, *paleografie*.

Podívejme se nejprve na *paleografii*, jejíž vědecký přístup k písmu lze ilustrovat ukázkou z Mojdlovy *Encyklopedie písem světa* (Mojdl 2005). Mojdl napsal svou odbornou encyklopedii jako přehled druhů písem podle oblastí a kultur světa, v nichž se jednotlivá písma vytvořila a používala. Je přitom zajímavé sledovat, co spadá do autorova encyklopedického zájmu a co nikoliv. Mojdl chápe písmo jako konvenční vizuální reprezentaci řečových jazykových významů – ať už hlásek, slabik, nebo celých slov, které chápe jako vývojový předstupeň abecedního písma. Nezahrnuje však do písma kresby, malby, tance, tetování, výšivky, ornamentální výzdobu apod. – nemluví tedy o dekonstruovaném *písmu*, o kterém mluví Derrida. Mojdl mluví o „smluvených symbolech“ a „primitivních obrázcích“ (Mojdl 2005, 12) pouze jako o vývojových předstupních abeced vázaných na hlasové písmo. Svě historické zpřehledňování a klasifikaci typů abeced chápe jako výkon paleografie, která ukazuje, jak v dějinách probíhal vývoj od „primitivních“ (tj. obrázkových) k „vyspělým“ (tj. fo-

netickým) způsobům zápisu jazykového významu³. Autor zde v souladu s etnocentrickými požadavky západní metafyziky nahlíží na *písmo* jako na fonetický abecední zápis, jehož ovládnutí je podmínkou kulturní vyspělosti umožňující vymanění se z primitivismu. Jak sám píše: „Většina vědců považuje za začátek písma až okamžik, kdy jistý znak začal označovat jazykovou jednotku, ať už celé slovo, slabiku nebo hlásku. Primitivní obrázky neměly žádný vztah k jazyku odesílatele ani příjemce sdělení a vztahovaly se pouze k zobrazenému předmětu či jeho symbolu; ostatně jen tak mohly sloužit k dorozumívání“ (Mojdl 2005, 12–13).

Z pohledu Derridovy filosofické *gramatologie* lze říci, že právě z pojetí písma jakožto fonetického abecedního písma, založeného na konvenčním přepisu hlasových jednotek, je

- 3 Mojdl ze své paleografické pozice uvádí, že „k zobrazení složitějších pojmů, osobních a místních jmen, došlo za cenu ztráty jazykové univerzálnosti. Většina současných písem již nemá žádnou spojitost se smyslem sdělení a předává pouze jeho znění symboly, jež zcela pozbyly svého původního účelu. K výjimce, byť pouze částečné, můžeme zařadit písmo čínské, v němž přes značnou stylizaci najdeme někdy obrázky původních předmětů či osob. (...) Poměrně záhy došlo k zobrazování pojmů stylem, který známe ze současných rébusů. Pokud pojem sdělení, sám o sobě těžce zobrazitelný, byl homonymní (být někdy i velice hrubě) s jiným, snáze zobrazitelným, popřípadě byl z takových pojmů složen, mohl být použit k vyjádření smyslu sdělení příslušný zvukový rébus čili ‚náhradní obrázek‘. Takový rébus je ovšem již zcela svázan s určitým jazykem. (...) Zvukové rébusy byly prvními kroky k osamostatňování písma jako zápisu konkrétního jazyka. Avšak další krok, rozbití slova (nebo dokonce slovního spojení či věty) na menší jednotky, slabiky, nebyl vůbec tak jednoduchý, jak bychom mohli dnes soudit. (...) Objev slabiky byl následován objevem možnosti jejího zápisu systémem akrofonie. Ze symbolu pro slovo se stal symbol pro počáteční slabiku. Takových slabičných znaků mohlo být podstatně méně než znaků pojmových – slabik je v každém jazyce zpravidla jen několik set, na rozdíl od bezpočtu slov. (...) Neméně obtížným krokem bylo ‚rozbití slabiky‘ na jednotlivé hlásky. Mnohé písemné systémy k tomu z různých důvodů nikdy nedospěly.“ (Mojdl 2005, 13)

odvozen etnocentrický termín *gramotný* (označující toho, kdo umí foneticko-abecedně psát, tj. logocentricky používat určené *grammé*) i etnocentrický termín *analfabet* (označující toho, kdo neovládá hierarchicky nejvyšší alfabetické písmo charakteristické pro evropskou kulturní tradici). V této souvislosti bychom si z pozice dekonstrukce mohli klást znepokojivé otázky, například proč mají v západní kultuře, charakteristické abecedním fonetickým písmem, dopravní značky formu piktogramů a ideogramů, a nikoliv slov napsaných abecedním fonetickým písmem? Jaká je sémantická výhoda těchto „primitivních obrázků“? Proč vlastně existuje výtvarné umění a grafický design? Proč se ilustrují knihy? Proč dokonce i věda používá obrazy, když jsou obrazy tak „primitivní“? Tyto otázky lze zodpovědět pouze tehdy, když přistoupíme na to, že budeme chápat *písmo* v širší definici, než je ta etnocentricky vědecká, kterou proponuje Mojdl a další vědci z oboru paleografie. Derridova dekonstrukce navrhuje takové širší pojetí. A nabízí i něco víc – vysvětlení, proč jsou z pohledu historické vědy výše kladené otázky tak kontroverzní. Podívejme se nyní na způsob, jakým jsou Derridou popsány projevy fonocentrismu a logocentrismu spjatý s etnocentrismem, který je patrný v ukázce Mojdlůva paleografického přístupu k písmu.

Derrida definuje *západní metafyziku* jako evropskou kulturní tradici postulující rozporuplný předpoklad *plné přítomnosti* významu, který je organizovaný v totalizujících významových opozicích. Podle Derridy se v evropském myšlení, které vychází z antické a židovsko-křesťanské tradice myšlení, vyvinul *fonocentrismus* nadřazující hlas nad písmo. Zatímco „boží“ hlas, *foné*, je transcendentním počátkem významu, *fonetické* písmo je jeho pouhá „lidská“ odvozenina, *représentace*. Problém vidí Derrida v tom, že reprezentovaný význam je zde pokládán za *něco méně* než „původní“ význam, ačkoliv nic než reprezentovaný význam nejsme schopni vyprodukovat. Aby se tato nevyhnutelná „nedo-

statečnost“ lidského způsobu komunikace zastřela, materialita znaku se tradičně upozaďuje. Podle Derridy se skrytá hierarchie nadřazené „původní“ ideality hlasu a podřazené „reprezentující“ materiality písma vynořuje v díle různých filosofů *napříč celými dějinami filosofie*, od Platona do současnosti.

Z výše popsaného fonocentrismu se vyvinul systematický *logocentrismus*, který Derrida pokládá za čistě evropský fenomén⁴. Logocentrismus požaduje *plnou přítomnost* neboli *bezprostřednost* významu věcí komunikovaných *prostřednictvím* znaků, což je ultimátní a současně nerealizovatelný sémantický požadavek. Znak zastupuje, supluje věci, o kterých komunikujeme, je jejich *suplementem*. Znak jakožto významový zástupce věci se nikdy nebude rovnat označené věci, protože k ní přidává něco navíc, své vlastní bytí. Pokud přesto požadujeme totožnost znaku a věci, generujeme *aporii*, která zakládá „západní“ metafyziku, tj. způsob sémantického a politického myšlení od antiky tradovaného v Evropě a ve sféře jejího kulturního vlivu. Jak píše Derrida, „logocentrismus je, v celém rozpětí svého filosofického smyslu,

- 4 Jak říká Derrida v jednom z rozhovorů, „logocentrická filosofie je specificky západní odpovědí na mnohem naléhavější potřebu, existující i na Dálném Východě i v jiných kulturách, totiž fonocentrickou potřebu: privilegium hlasu před písmem. Priorita mluvené řeči před písmem, či tichou řečí, vychází z faktu, že když se vyslovují slova, promlouvající a poslouchající by měli být současně přítomni; měli by být tou samou čistou a bezprostřední přítomností. Ideál dokonalé přítomnosti, bezprostředního vlastnění smyslu je tím, co fonocentrická potřeba vyjadřuje. Písmo je naopak pokládáno za subverzivní v tom smyslu, že vytváří prostorovou a časovou vzdálenost mezi autorem a publikem; písmo předpokládá absenci autora, a tak si nemůžeme být nikdy zcela jisti tím, co je označované v psaném textu; písmo může mít místo jednoho jednotícího smyslu víc různých smyslů. Avšak v žádné neevropské kultuře se tato fonocentrická potřeba nevyvinula v logocentrickou metafyziku. Systematický logocentrismus je pouze evropským fenoménem“ (Derrida 2012c, 17).

neodmyslitelně spjat s řeckou a evropskou tradicí“ (Derrida 2012c, 17).

Na základě svého problematizujícího pojetí fonocentrismu a logocentrismu Derrida postuluje *kontinuitu* rozporuplného metafyzického myšlení v evropské kulturní tradici, která současně generuje i zatajuje *reprezentaci* věci, přičemž význam, prostřednictvím reprezentace dodaný věci, tradičně představuje jako „původní“ význam věci. Jelikož tato *kontinuita* v západním metafyzickém myšlení neumožňuje podstatné historické ani epistemologické změny rétoriky, Derrida zpochybňuje *přínos diferenciace* jednotlivých koncepcí významu v dějinách filosofie. Spolu s historií a epistemologií, které postulují podstatné rétorické změny a nejsou schopny nahlédnout *kontinuitu* evropského myšlení *jako celku*, Derrida zpochybňuje i sémiotickou a diskursivní analýzu, které popisují a třídí znaky bez toho, aby zvážily rizika metafyzické *aporie* znaku vůbec.

Derridovou ambicí je tedy popsat historiografii z hlediska metafyzických předpokladů a předsudků, které ji strukturují. Její strukturu se snaží rozplétat, nepokládá však za důležité všimnout si její proměny. Naopak vyhledává přetrvávající aporie a metodologické problémy, které procházejí napříč jednotlivými historickými obdobími a vynořují se vždy znovu – podle Derridy beze změny. V perspektivě dekonstrukce nelze tedy mluvit o různých diskursivně fundovaných očekáváníích od jednotlivých médií ani o jejich proměně v čase. Nelze popsat ani rozdíly mezi novými a starými médii, ani diskursivní změny jejich rétoriky v dějinách. Derridu nezajímá diskurs, protože jeho dílo dekonstruuje *metafyzické očekávání*, které prostupuje skrz různé diskursy. Dekonstrukce *metafyzických očekávání* zpochybňuje „přirozenou“ odlišnost a důvody pro hierarchii jednotlivých diskursů.

Navzdory tomuto nesouladu s dekonstrukcí pokládám za důležité vyjít z diskursivního popisu legální mediační politiky,

abych zmapovala způsoby vědecky náležitého vypovídání o podpisu v českém kulturně-právním prostředí. Konkrétně budu analyzovat *diskursivní očekávání* ve třech diskurzech o podpisu, které v současné české mediační politice koexistují: v psychologické grafologii, soudním písmoznalectví a kybernetickém právu. Pro mou analýzu *diskursivních očekávání*, které principiálně odlišují od již zmíněných *metafyzických očekávání*, mi bude inspirací Foucaultova koncepce diskursivních regulativů.

Foucault ve své knize *Slova a věci* (Foucault 1966) slova a věci podstatným způsobem rozdělil, aby následně slova uspořádal do tří různých, navzájem neprostupných, striktně oddělených formací připisujících těm samým věcem trojí navzájem neprostupný, striktně oddělený rétorický význam. Předmětem Foucaultova zkoumání byla diskursivní politika významu, která způsobila toto trojí radikální rétorické přeskupení slov a věcí v dějinách západní Evropy. Jeho archeologie humanitních věd odhalovala skryté vrstvy organizace dobových slovních výkladů věcí a podmínky možnosti jejich vynoření se v dějinách.

Z mého pohledu Foucault ukazuje diskursivní formace organizující vědění jiných historických dob jako rozličné sémantické systémy, které však fungují na tom samém organizačním principu. Liší se jen tím, že mají vždy jiné nastavení, protože podmínky možnosti diskursivně „pravdivého“ vypovídání jsou u Foucaulta relativní a dočasné. Právě tento princip organizující praxe vypovídání v různých diskursivních formacích umožňuje Foucaultovi srovnávat je. Zmíněným společným principem je *reprezentace* věcí slovy, umožňující diskursivní sdílení významů. Takto chápáná politika významu může mít různé nastavení podmíněné různými *epistémami*, nemůže se však oprostít od principu *reprezentace*, který ji konstruuje a udržuje. Ať už si Foucault všímá toho, že se věcem připisují renesanční podobnosti, klasické kontrasty nebo

moderní příčiny, vždy pozoruje to samé: dochází k epistemicky relativní a diskursivně závazné *reprezentaci* věcí slovy. Bez ní by žádný diskurs nemohl vzniknout a udržovat se.

V tomto ohledu je pozoruhodné, že Foucault si neklade otázku po důvodu epistemické organizace významu: na jedné straně uvádí definici epistémy jako historické podmínky možnosti vypovídání, na druhé straně neřeší širší filosofický problém vztahu slov a věcí. Foucault definuje reprezentaci pouze v souvislosti s klasickou epistémou, a to ve „strukturalistickém“ smyslu jako arbitrárního náhradníka, který má za úkol svou přítomností zastoupit diskursivně sdílenou představu absentující věci. Právě ve strukturalismu je označující zvuk arbitrárním, a přitom závazným zástupcem označovaného pojmu, který mu je hierarchicky nadřazen. Foucaultova archeologie má stejnou politiku sdíleného významu jako strukturalismus: obě generují reprezentace reprezentací bez toho, aby tuto svou sémantickou praxi teoretizovaly.

Na rozdíl od strukturalismu a archeologie, dekonstrukce rozpojuje smluvní korelát označujícího a označovaného, aby dala označujícímu novou sémantickou a politickou svobodu. Pokud Derrida tímto způsobem převrací hierarchický vztah mezi označovaným a označujícím, je to proto, aby příležitostně učinil písmo „původním“, nikoliv pouze zastupujícím zvuk hlasu, který zase zastupuje pojem věci. Upozorňuje, že bez „původního“ pra-písmo bychom nemohli utvořit slova a sdílet jejich význam. Transcendentální označované, kolektivně sdílený pojem věci, muselo totiž nějak vzniknout a usadit se v myslích lidí daného kolektivu.

Navíc Derrida velmi dobře ukázal, že Foucault-archeolog se nespokojuje s pozorováním diskursivního generování slovních reprezentací věcí: on sám tyto reprezentace tvoří, sám je tvůrcem historického vědění, o němž mluví. Prostřednictvím své alternativní selekce a deskripce dobových dokumentů Foucault

vytváří své vlastní reprezentace dobových reprezentací, které pokládá za charakteristické pro politiku významu příslušných historických období. Tak vzniká u Foucaulta archeologická reprezentace způsobu, jakým jednala dobová politika významu. Vzniká nová historie staré historie, nová politika významu staré politiky významu, nová reprezentace věcí slovy staré reprezentace věcí slovy. Stále však ve *Slovech a věcech* archeologická reprezentace reprezentace není meta-representací, protože Foucault neteoretizuje svou vlastní praxi reprezentace. Jak píše Derrida, reprezentace je sémantickou nevyhnutelností: „Není to nějaká vada nebo mystifikace spjatá s určitou danou historickou strukturou; je to nutnost bytostně univerzální, jíž žádný diskurs nemůže uniknout, protože patří ke smyslu smyslu“ (Derrida 2002b, 219). Archeologie je naopak založena na popírání takového chápání reprezentace. Foucault se ji snaží denuncovat, nedaří se mu to však, protože nemůže uniknout z dosahu jejího působení. Je to totiž právě *logos* a jeho reprezentace, které Foucaultovi umožňují dovolávat se porozumění ze strany vědecké komunity.

V tomto ohledu se raný Foucault nevymanil ze strukturalismu. Ačkoliv to deklaruje v rozhovorech, ve své tvůrčí praxi to nerealizuje. Jak připomíná Jean-François Bert, Foucault ze strukturalismu přebírá hlavně negativní aspekty: negaci dějin, geneze a subjektu. V souladu se strukturalismem – a na rozdíl od humanitních věd, které měly povinnost „se odvolávat na pojem subjektu, na jeho psychologii a jeho reprezentace“ (Bert 2004, 207) – Foucault odstraňuje tyto pojmy ze své terminologie. Současně si však ponechává stejnou reprezentační praxi: když Foucault aranžuje vlastní verzi dějin rétoriky vědění a představuje ji jako náležitou verzi, pokračuje v užívání stejných reprezentačních postupů jako strukturalismus. Derrida proto upozorňuje, že Foucaultův „strukturalismus“ spočívá v ambici představit svou vlastní reprezentaci dějin jako jejich „totální“

reprezentaci: „Chce-li někdo psát historii rozhodnutí, rozdělení, difference, vystavuje se riziku, že bude dělení konstituovat jako událost nebo strukturu, která vyvstává uprostřed jednoty určité původní přítomnosti; a že takto bude stvrzovat metafyziku v její základní operaci“ (Derrida 2002b, 200). Tuto – u raného Foucaulta absentující – úvahu tvůrce reprezentace o své vlastní praxi reprezentace nazývám *etikou významu* a princip tvůrčí sebereflexe, podle něhož etika významu jedná, nazývám principem *meta-reprezentace*. Etika významu produkuje *meta-reprezentaci* tím, že upozorňuje na produkci reprezentace v *politice významu*.

Pozdní Foucault a Derrida sdílejí toto řízené směřování k etice významu. Hlavní ambicí jejich sémantické etiky je kritika a odsouzení sémantického násilí. Oba myslitelé spojuje přiznávaný *patos*, který je veden etikou boje proti sémantickému násilí projevující se ve zrádné metafyzické koncepci „lidské přirozenosti“. V tomto ohledu oba jednají jako poststrukturalisté, tj. strukturalisté uvažující o politických limitech sémantické struktury a o etice denuncující nepravdivost každé politiky pravdivosti. Neuvažují o znacích jinak než v rámci koncepce uzavřené struktury významů, kterou současně denuncují. Pozdní Foucault se z ní snaží dostat ven relativistickým pohledem z blíže nespecifikované nestranné pozice, aby ukázal sémantické násilí všech diskursivních režimů vypovídání. Také Derrida se snaží dostat na blíže nespecifikovaný okraj *loga*, proto příležitostně převrací zavedenou hierarchii binárních opozic a ukazuje její násilnou povahu metafyzické konstrukce. Současně však obezřetně tvrdí, že ji nelze zcela opustit a neupadnout přitom do šílenství protiřečení.

Stejně jako ve strukturalismu, u Foucaulta slovo odpovídá sdílené představě věci, tato představa věci je však relativní: význam všech znaků je diskursivním konstruktem, který závisí na *epistémě*, tj. na historických podmínkách možnosti jeho objevení se. Jelikož je každý význam determinovaný dobovou epistémou,

nelze jej chápat v nějakém univerzálním smyslu. Již raný Foucault pokládá za potřebné odvážít se vyslovit tuto „pravdu“ o násilí všech sémantických režimů a o jejich relativním významu, který tyto režimy domýšlivě představují jako univerzální. Tato ambice ho vede k systematickému odhalování *politiky významu* v dobových diskursivních způsobech vypovídání, které později teoretizuje z pozice genealogie. Frédéric Gros označuje tento etický rozměr ve Foucaultově pozdním díle termínem *parrhesia* (Gros 2002, 155–166). Jak autor připomíná, v kurzu na Collège de France z let 1982 až 1984 Foucault rozlišuje *parrhesii* a *rétoriku*: zatímco *parrhesia* „mluví pravdivě“, *rétorika* „mluví dobře“. Na rozdíl od *rétoriky*, která má na své straně *logos* a politiku *représentace*, *parrhesia* má na své straně *patos* a etiku *meta-représentace*. Řeč takto eticky motivovaného svobodného kritika je osobně angažovaná, politicky riskantní, vedena odvahou být upřímný i za cenu konfliktu či nepochopení (Foucault 2011, 35). Pokud mají pozdní Foucault a Derrida něco společného, je to právě tento *patos* vedený etikou boje proti pokrytectví všech sémantických konstrukcí, které jsou nepřiznaným dílem *loga*.

Právě z výše zmíněného důvodu je i není snadné Foucaulta kritizovat. Vše závisí na odpovědi na otázku, zdali etický rozměr *patosu* v jeho tvorbě přijímáme, či nikoli. Pokud kritik odmítá *patos* etiky „pravdivé“ reprezentace jako nedostatek Foucaultovy filosofické tvorby, pak má situaci snadnou. Pokud však kritik přijímá Foucaultův *patos* – a etický, vertikální (Revel 2002, 80–86) rozměr, který s sebou nese –, má kritiku ztíženou, protože i on sám upadá do protiřečící si praxe, kterou kritizovanému vyčítá. Právě takový byl i případ Jacquesa Derridy.

Dekonstrukce se snaží ve Foucaultově metodologii prověřit způsob, jímž se konstituuje *historiografický popis* jako *písmo*, které je místem utváření významu. I když filosofie tradičně tvrdí opak, podle Derridy *písmo* sémanticky před-

chází *hlas*: totiž právě *písmo* produkuje jednotlivý „popis“ bytí, *grammé*, zatímco *hlas* produkuje univerzální „vědu“ o bytí, *logos*. Derrida záměrně převrací tento zdánlivě „přirozený“ hierarchický vztah binárních opozic „hlasu“ a „písma“, aby ukázal, že tato hierarchie množí protiřečení uvnitř filosofických koncepcí. Z pohledu dekonstrukce je i Foucaultem popsaná politika vědění animovaná jeho vlastním logocentrickým gestem, které se snaží budovat alternativní dějiny a ukázat tak relativitu každého vědění – každého kromě svého vlastního. Odtud známá Derridova otázka, která se ptá po tom, odkud Foucault vypovídá svou alternativní „pravdu“. Archeologie je podle jeho názoru metodologicky zakořeněna v metafyzice plné přítomnosti významu, v historickém a kritickém myšlení, které samo sebe pokládá za držitele „pravdivého“ vědění. Foucaultova metodologie by v tomto smyslu chtěla být „pravdivější“ než je moderní vědění, chtěla by vyslovit nerelativní a nediskursivní „pravdu“ dějin: chtěla by být *parrhesiá*, o níž mluvil Gros. Jejím prostřednictvím se Foucault snaží formulovat „pravdivější“ koncepci vědění, než je ta, kterou představují moderní humanitní vědy. Moderní výklad se totiž opírá o představu kauzální návaznosti vědění, kterou Foucault odmítá. Právě v této souvislosti Derrida upozornil, že Foucault-archeolog vykročil dvojím směrem: odmítá kauzalitu v historickém vyprávění a současně sám vystupuje jako historik, expert dávající nový význam minulým událostem.

Sám Derrida pojímá *událost* jinak, chápe ji nikoliv jako příležitost pro zavedení nového filosofického pojmu či vědeckého vysvětlení, ale právě naopak, jako nepředvídatelný vpád, který „rozrušuje dokonce i horizont pojmu či esence, na jejichž základě se domníváme rozpoznávat událost jako *takovou*.“ (Borradori 2005, 100) Dekonstruovaná *událost* vzdoruje vědeckému pozitivismu: „Událost je to, co přichází a v tomto přicházení mne přichází překvapit, překvapit a ochromit rozumění: událost je

to, co především nechápu. Lépe řečeno, událost je především, že nechápu“ (Borradori 2005, 101). Jak říká Borradoriová, Derridova „minimální definice události“ určuje „nepřivlastnitelnost, nepředvídatelnost, absolutní překvapení, nechápání, nebezpečí nedorozumění, nekalkulovatelná novost, čistá singularita, nepřítomnost horizontu“ (Borradori 2005, 101). Z tohoto ultimátního pohledu dekonstrukce nelze *událost* ani chápat, ani pojmenovat, natož vysvětlit v její úplnosti, jak se o to pokouší chronologická historie, epistemologie i archeologie.

Hlavní problém této exemplární konfrontace Derridy s Foucaultem je dosud nevyřešený⁵. Spočívá v tom, že žádná kritika neexistuje mimo metafyziku: nelze kritizovat metafyziku za účelem toho, abychom z ní vyšli ven. Žádný kritik neopouští metafyziku, ani Foucault kritizující dějiny idejí, ani Derrida kritizující archeologii. Kritizovat znamená mobilizovat sémantickou politiku metafyzickými prostředky uvnitř metafyziky. Takový je i osud Derridu kritizujícího Foucaulta: můžeme se ptát „odkud mluví Derrida-kritik?“ Jelikož vztah znaků a věcí je metafyzický, neunikne mu žádná – ani Foucaultova, ani Derridova – alternativní sémantická politika; i jejich kritika produkuje významy dovolávající se obecného porozumění. Jinými slovy, kritika postuluje sémantickou rovnost mezi kritizovanou věcí a kritikovým popisem věci. Každý kritik se staví na stranu metafyziky plně přítomného významu: vždy se situuje do pozice toho, kdo „ví“, kdo přesně chápe „pravý“ význam věci. Ba co víc, kritik věří, že je jeho objevitelem a hlasatelem. Kritika je svrchovaná. Pokud je tedy Derrida kritiký, staví se do pozice hierarchicky nadřazené tomu, co kritizuje: opouští *písmo*, stává se *hlasem*. Může vůbec

5 Částečně jsem se o to pokusila i já v monografii *Partager le visible. Repenser Foucault* (Fišerová 2013b), kde jsem akcentovala principiální metodologickou nekompatibilitnost Foucaultovy archeologie a Derridovy dekonstrukce.

za těchto okolností kritizovat Foucaulta a neupadnout přitom do pastí své vlastní kritické strategie?

Domnívám se, že to lze dosáhnout jen kritikou odvažující se říci riskantní „pravdu“, která nemá žádné diskursivní oprávnění. Taková kritika dělá *parrhesii*, mluví etickou „pravdu“ o politické „pravdě“, produkuje *meta-reprezentace*⁶. Etiku významu pohání „spravedlivý“ hněv jednotlivce brojící proti předsudkům konstruovaným diskursivní politikou významu. V tomto ohledu je *rétorika* politická a *parrhesia* etická; jedna je poplatná diskursivním reprezentacím, druhá vytváří a současně teoretizuje vlastní kritické reprezentace diskursivních reprezentací. V této dvojí obezřetnosti *meta-reprezentace* spočívá etika významu, *parrhesia*, která se sice nemůže vymanit z metafyzického principu reprezentace, současně se však nevzdává boje za vlastní kritickou „pravdu“, kterou může dosáhnout zase jen prostřednictvím reprezentace. Nicméně, jak se domníval Derrida, tento neukončitelný *meta-reprezentační* boj proti sémantickému násilí uvnitř metafyziky je *marný jen zdánlivě*. Každá sémantika, která se ho vzdává, ztrácí totiž etickou „bdělost“ (Derrida 2003, 100) a spěje k totalitarismu.

Parrhesia pozdního Foucaulta, odvaha vyslovit „pravdu“ mimo diskurs, je nápadně podobná a-historickému *ethosu* myšlení a psaní pozdního Derridy. Jak říká Derrida v rozhovoru *Naučit se konečně žít*, „můžete být ‚anachronickým‘ současníkem některé minulé nebo budoucí ‚generace‘“ (Derrida 2005b, 27). Pokud to ale chcete sdělit ostatním, je nutný „*ethos* psaní a nekompromisního, nepodplatitelného myšlení (Hélène Cixousová nás přezdívá ‚nezkorumpovatelnými‘), neschopného ústupků dokonce i vůči filosofii, které nelze zastražit veřejným míněním,

6 Tento pojem jsem rozpracovala v mé stati *Meta-reprezentace. Michel Foucault a sémantické násilí strukturalismu* (Fišerová 2016b), kde jsem se zaměřila na sémiotickou rozdílnost Foucaultova raného a pozdního díla.

mněsíí, či ustrašenými vizemi lektorského sboru, ani přinutit ke zjednodušování či potlačování. Odtud ten přísný smysl pro vytríbenost, paradox a aporii“ (Derrida 2005, 28). Jelikož dekonstrukce nepřináší žádné řešení výše naznačených problémů – pouze ukazuje, kde všude mohou být ty samé problémy skryté –, její největší přínos spočívá v neúnavném upozorňování, v její funkci etického *memento*⁷.

Právě tento rozměr *memento* z dekonstrukce chci podržet pro mé vlastní zkoumání metafyzické dimenze legální mediační politiky. Abych však mohla tuto politiku zproblematizovat a mluvit o ní z hlediska její dekonstruovatelné metafyzické dimenze, musím ji napřed srozumitelně popsat a vysvětlit její hlavní záměry a účinky. Nicméně, toto pozitivistické gesto nelze provést jinak než za pomoci logocentrických filosofických a vědeckých prostředků. Proto začínám další etapu mé úvahy dočasným odklonem od dekonstrukce, k níž se poté zase vrátím. Tento úvodní logocentrický odklon je nutný pro to, abych ozřejmila, co bude posléze dekonstruováno. Derridovo melancholické pojetí podpisu jako

7 Ve smyslu *memento* – etické potřeby udržovat se ve stavu ostražitosti vůči všem projevům totalitarismu – se vyjádřil i Zygmunt Bauman, který píše: „Nevnímám dekonstrukci jako výživný koncentrát pro namáhavé dorozumívání, nýbrž jako lék, cíleně preventivní, na jeho velice časté choroby. Destrukční *memento* je jako ta nemrznoucí kapalina, kterou před příchodem zimy naleješ do automobilového chladiče... Toto *memento* varuje před pokusem uznat jakékoliv výsledky dorozumívání za konečné, všeobecně platné, založené na něčem trvalejším než účastníci dorozumění... Připomíná, že shoda vzniká jen z rozhovoru a s rozhovorem umírá... Zkrátka a dobře, Derrida je zaměstnán předcházením předčasněmu tuhnutí. To je samozřejmě tautologie: předčasné je každé tuhnutí; okamžik, kdy bude existovat jen jedna interpretace pohlednice, bude koncem dějin“ (Bauman 2006, 108–109).

*idiomu pisatele*⁸, který vzdoruje každému překladu i výkladu, každému pozitivisticky zaměřenému porozumění, nelze použít jako východisko pro vymezení legální politiky podpisu jakožto média, s nímž se pojí určité vědecké očekávání. Jelikož sama dekonstrukce neumožňuje pozitivně vědecky popsat předmět svého zájmu, vypomohu si kombinací historie evropské praxe ručního psaní a podepisování (která svým chronologickým výkladem zásadních událostí v dějinách není vzdálena pozici již zmíněné paleografie) a diskursivní analýzy (která svým popisem expertních výpovědí reprezentujících tři koexistující diskursy o podpisu není vzdálena Foucaultově ambici diferencovat jednotlivé řády vypovídání). Oba tyto vědecké přístupy, problematizované dekonstrukcí, mi umožní vymezit a v hlavních rysech popsat problematiku legální mediační politiky z hlediska okolností zrodu a vzájemných vztahů tří diskursů o podpisu, které v současnosti v evropském kulturním prostoru koexistují. Derridův nedůvěřivý pohled na historickou naraci a diskursivní analýzu ponechám dočasně stranou, protože obě pokládám za nevyhnutelné pro vědecké konstituování předmětu mého zkoumání, jímž bude v této kapitole evropská a posléze česká *legální mediační politika*, tj. politika určující legální nastavení diskursivních očekávání od podpisu jakožto specifického média komunikace schopného provádět *identifikaci* pisatelů.

Diskursivní očekávání od podpisu budu chápat jako konvenční funkci podpisu jako znaku, která ukazuje konkrétním vědním oborem stanovený rozsah přijatelných interpretací. Pokusím se ukázat, že tři diskursy o podpisu, které budu v této kapitole

8 Jak píše Crépon, „idiom není nic jiného než sen o nepřeložitelném jazyce. Samo obydlí bez obydlí, nepřivlastnitelné obydlí (neredukovatelné na nějakou komunitu) je pouze v jazyce, který odporuje každému překladu, který dokonce ukazuje tento odpor jako smysl svého bytí“ (Crépon 2005, 59).

zkoumat a srovnávat, mají odlišně nastavené *diskursivní očekávání* od podpisu, čímž generují tři rozdílné odborné výklady podpisu. Mým úsilím na následujících stranách bude nalézt odpovědi na tázání po tom, co o podpisech „vědí“ experti oprávněni svými diskursy: Jak různě tři vědní obory – grafologie, písmostnalectví a kryptografie – zdůvodňují svou *víru* v to, že podpis je schopen zastoupit svého autora? Jak vlastně podpisy v jednotlivých diskurzech sémanticky fungují? V jakém smyslu požadujeme po vlastnoručních a elektronických podpisech, aby byly našimi zástupci?

I. II. Tři diskursy o podpisu

Přestože je význam podpisu *jakožto média* kulturně určený a sdílený, a dokonce nachází i důležité využití v právní interpretaci činů a zločinů, podpis jako znak zůstává problematický, protože jeho definice ani užití nejsou nijak jednotné. Ačkoliv podpis denně používáme, očekávání od něj v různých diskurzech variuje. Jednou se má za to, že podpis je jedinečným grafickým výrazem pisatelových duševních vlastností. Jindy jsou zase podpisy chápány jako právně závazné osobní vizuální znaky, dokazující pisatelovu „autentickou“ minulou přítomnost v čase a na místě provedení znaku. Často je také chápeme jako své legitimní delegáty: jejich úkolem je stvrzovat „pravost“ našich smluv, knih, dopisů či průkazů. Která z těchto funkcí je však ta „náležitá“? Kdy a kde se tato „náležitost“ znakové funkce podpisu očekává?

Pokud se podíváme na to, jak se mezi 19. a 21. stoletím měnily legitimní přístupy k podpisu jako znaku, všimneme si, že sdílené představy o této „náležitosti“ nejsou zdaleka jednotné či univerzální. Užití vlastnoručních podpisů pro identifikaci pisatele je relativně nedávným zvykem. Jakékoliv užití písemné dokumentární evidence – ať už samotné nebo podpořené svědeckou výpovědí – znamená referenci k osobě spjaté s daným dokumentem. V průběhu dějin se za tímto účelem používaly pečeti, razítka, vlastnoruční záznamy. Dekeyser v článku *Autenticita v bitech a bajtech* (Dekeyser 2006) uvádí, že v době starověkého Říma a středověku byly razidla a pečeti pokládány za důležitější

než vlastnoruční zápisy. Jak se gramotnost ke konci středověku zvyšovala, dokumentární evidence byla stále méně diktována písaři, a naopak více prováděna samými smluvními stranami. Následkem toho vlastnoruční podpis, který obvykle pouze provázal pečeť nebo razidlo, získal větší právní platnost. Na rozdíl od pečeti či razidla ho totiž mohl uvést jedině ten, kdo se podepsal vlastní rukou. Jak dále upřesňuje Dekeyser, v 16. století se zavedl zvyk převést jméno otce na všechny své děti. Od té doby vlastnoruční podpis nahradil užití pečeti a razidel v západní Evropě a rukopisná dokumentární evidence postupně získávala větší právní závažnost. V kontinentální západní Evropě, jejíž evoluce kulminovala v pravidlech dokazování položených napoleonskými kodexy, které stanovily právní převahu písemných dokumentů nad svědeckou výpovědí. Psaný dokument brzy nahradil svědeckou výpověď: „Pro určité transakce se stal právoplatným dokumentární důkaz, který byl jediným důkazem přijatelným u soudu“ (Dekeyser 2006, 77). Později, v 19. a 20. století, osobní stopy jako otisky prstů, fotografie a vlastnoruční podpisy se začaly pokládat za nejspolehlivější znaky občanské identifikace. Moderní kriminalisté a historikové se na ně odvolávali jako k ultimátnímu důkazu občanské identity. Tento sémiotický přístup je pochopitelný vzhledem k jejich přesvědčení, že všechny druhy otisků věrohodně potvrzují minulé události.

Podívejme se nyní na nedávnou a současnou praxi podepisování se. Pomůže nám to porozumět legálním metodám ověřování „pravosti“ podpisu. Ráda bych ukázala, jak velký je rozdíl mezi psychologickou grafologií 19. století a forenzní písmoznaleckou analýzou 20. století. Fraenkelová uvádí, že ke konci 18. století „Grohmann tvrdil, že lze určit tělesný vzhled pisatele podle jeho rukopisu; určil, kteří z jeho korespondentů měli modré oči! Navíc i Lavater, zajisté v tomto ohledu ovlivněn Goethem, věnoval jednu kapitulu písmu ve své slavné knize *Umění rozeznání lidské*

fyzionomie“ (Fraenkel 1992, 211). Později v 19. století tuto ambici zrealizoval Alphonse Bertillon, vynálezce sady policejních fotografií, praotec kriminalistické daktyloskopie a identifikačních pasových a dokladových snímků, které se dodnes pokládají za ty „nejvíc objektivní“, referenční, identifikační portréty fotografické občanů. Navíc Bertillon je zakladatelem nové vědy o člověku, jejímž cílem bylo rozeznat povahové vlastnosti občana na základě analýzy jeho fyzického vzhledu.

Koncem 19. století došlo k důležité události z hlediska vědeckého zájmu o ruční písmo: J.-H. Michon založil grafologii, novou vědu o ručním písmu. V monografii *Systém grafologie*, publikované v roce 1871, Michon určil vztah analogie mezi charakteristikami pisatele a charakteristikami jeho rukopisu (Fraenkel 1992, 211). Současná grafologie si udržuje tuto víru ve svou vlastní schopnost určit povahu lidské bytosti na základě pozorování výrazového potenciálu jeho vlastnoručního písma. Ve 20. století se však obě vědy – antropometrie i grafologie – staly pseudo-vědami, které jsou dnes často chápány jako romantizující pozůstatky moderního pozitivismu 19. století. Pozitivismus, který v 19. století nabýval podobu sociálního darwinismu, byl eticky nebezpečný tím, že vedl od antropometrie k eugenice a jí inspirované diskriminační biopolitice.

Toto propojení vědění zmíněných disciplín není náhodné. Grafologie sdílí s antropometrií stejný předpoklad, podle kterého má každý člověk takový tělesný vzhled, jakou má psychiku: tělesné tvary jednotlivce mají *přirozeně* odpovídat jeho duševním vlastnostem. Na základě měření a typologizace tvarů hlav, očí, nosů, úst apod. se mělo dospět k určení *přirozených* psychických předpokladů u měřených jednotlivců. Výsledky šetření měly být využity za účelem prokázání kriminálních sklonů u „podezřelých typů“ lidí. Nebude náhodou, že právě policejní důstojník Alphonse Bertillon, zakladatel antropometrie a vynálezce kriminali-

stické metody identifikačního a evidenčního fotografování zvané bertillonáž, byl požádán o znalecké posouzení Dreyfusova rukopisu v politicky vykonstruované Dreyfusově aféře. Bertillonův grafologický posudek výrazně přispěl k Dreyfusovu odsouzení.

Sociálním darwinismem, antropometrií a eugenikou byl ovlivněn i lékař Cesare Lombroso, zakladatel pozitivistické školy trestního práva a soudní psychiatrie. Lombroso založil své zkoumání na pozorování, katalogizaci a statistickém srovnání fyziognomických rozdílů, z nichž vytvářel rasové a rodové typologie. Svůj vlastní výzkum lidské fyziognomie chápal jako počátek nové vědy, kriminalistické antropologie, schopné určit na základě tvarů hlavy a obličeje pacientovy *přirozené* sklony k sociálnímu jednání. Jelikož tělesné črty svých pacientů chápal jako projevy jejich duševních kvalit, domníval se, že lze ze vzhledu jejich očí, nosů či brad určit tzv. *zločinný typ*, tj. dědičnou fyziognomickou predispozici pacienta k vraždě, alkoholismu či prostituci. Z hlediska mého zkoumání je obzvláště zajímavé, že Lombroso spatřoval tyto tělesné symptomy, odhalující vrozenou duševní dispozici, i ve tvarech vlastnoručního písma pacienta. Lombroso ve své knize *Nejnovější objevy a aplikace psychiatrie a kriminalistické antropologie* popisuje písmo zločince Eyrauda způsobem, který se svou diagnostickou typologizací shoduje s dnešní grafologií: „Obsah a tvar Eyraudovy lebky je stejný nebo skoro stejný jako u obecného průměru, jeho čelo je velmi vyvinuté, disponuje pouze přehnanou brachycefalií, častou u vrahů. Má povahu mnohem bližší povaze zločince než normálního člověka. Má nadměrnou velikost a délku paží (1,72) oproti výšce 1,66 metru. Byl jsem zpraven o pouhých dvou jeho organických funkcích: o předčasné a nadměrné aktivitě jeho smyslů, jak lze velmi často pozorovat u vrahů, a o jeho písmu, které odpovídá jeho razantní hrubosti, o způsobu, jakým píše *t* a *r*, o vertikálních ostrých tazích jeho podpisu, o prodlužování písmen, ve všem po-

dobném podpisům banditů a vrahů; důkaz jsem podal prostřednictvím faksimile v mém *Atlas dell' Homme Criminel* (XXII–XXIII) u zločinců jednajících pod vlivem hypnotické sugesce (XXX)“ (Lombroso 2017, 333–334).

Typologizace *duší* lidí podle *vzhledu* těchto lidí by snad nebyla až tak problematická, pokud by souběžně nedošlo k její mutaci do podoby eugeniky, vědy, která „pojednává o všech vlivech zlepšujících vrozené kvality rasy; i o těch, které je rozvíjejí k největším výhodám. Pojednává o zdokonalení vrozených kvalit, o plemeni, v rámci určité lidské populace“ (Galton 1909, 35). Jak píše její zakladatel Francis Galton, cílem eugeniky je rasové zdokonalení „plemenného chovu“ lidí, přičemž „možnost zdokonalit rasu národa závisí na schopnosti zvýšit produktivitu toho nejlepšího v plemeni. To je mnohem důležitější než represe produktivity toho nejhoršího. Oba způsoby zvyšují průměr tím, že redukují to nechtěné, to dřívější tím, že zvyšují počty těch, co se stanou světlem národa“ (Galton 1909, 24). Nacismem prověřená politická hrozba eugeniky dnes již ukazuje podstatné etické nedostatky antropometrie jako „vědy“ a vede k jejímu přeřazení mezi totalitární a esoterické „pavědy“.

Kromě zmíněné příbuznosti s antropometrií sdílí grafologie svou základní „vědeckou“ ambici s psychologii: předpokládá, že na základě pozorování způsobů jednání jednotlivce lze odhalit jeho duševní vlastnosti. Vědeckou ambici grafologie vede předpoklad, podle kterého platí, že každý lidský projev je výrazem určitých daností, jejichž souborem je určitá jedinečná povaha, duše, psychika. Výrazem *psychiky* jsou všechny způsoby jednání daného jednotlivce, které se v čase opakovaně projevují a svými charakteristickými projevy odkazují na svůj *původ v psychice* daného jednotlivce. Pokud bychom tuto psychologickou ambici promítli do oblasti analýzy ručního písma, získali bychom ambici grafologie, která si osvojila psychologický předpoklad, podle

kterého vlastnoruční písmo *vyjadřuje* pisatelovu psychiku. Stejně jako psychologie, i grafologie se domnívá, že jednotlivé lidské vlastnosti lze rozlišovat, třídit, katalogizovat. Jednotlivé tvary ručně psaných písmen odpovídají jednotlivým lidským vlastnostem. Soubor těchto v čase se opakujících tvarů písmen – pisatelův *rukopis* – znamená soubor jeho psychických vlastností – pisatelovu *duši*. V grafologii je rukopis pisatele *výrazem* psychiky pisatele.

Tento diskursivně určený metafyzický vztah *rovnosti* zavádí ekvivalenci mezi pozorovanou *podobnost* jednotlivých tvarů písma a jejich domnělou *totožnost* s jednotlivými charakteristikami duše pisatele. Psychická a grafická identita zde splývají ve společné psychicko-grafické identitě. Navíc, ačkoliv jsou tvary písmen chápány jako konstantně se opakující, ve skutečnosti neustále varíují. Proto nelze dosáhnout *identity* ručně psaných tvarů, ale pouze *variability* a podobnosti variant. To samé platí pro charakteristiky duše pisatele, které se mají v písmu projevat. *Identity* jednotlivých projevů psychiky nelze dosáhnout. Žádný pisatel se neprojevuje konstantně stejně, projevuje se variabilně. Z těchto důvodů by bylo vhodnější mluvit nikoliv o vztahu totožnosti, nýbrž o vztahu podobnosti mezi podobnostmi jednotlivých tvarů rukopisu a podobnostmi projevů psychiky pisatele. Ve své praxi grafologie stanovuje *interval diskursivně přijatelné míry podobnosti*, v němž každý projev podobnosti chápe jako *projev totožnosti*.

Na následujících ukázkách ze současného českého grafologického diskursu se pokusím ukázat ambici grafologů, kteří se staví do svrchované pozice „správných“ interpretů významu daného tvaru podpisu. Věří, že bez jejich čtení by tento význam nebyl odhalen, a to nejen jinými čtenáři, ale dokonce ani samým pisatelem. V tomto ohledu je ambice jejich interpretace kompatibilní s ambicí psychologů a kurátorů uměleckých výstav, kteří popisují duše pacientů a umělecká díla ze stejně svrchované

pozice experta. Z pozice grafologa je podpis metafyzicky přirozeným výrazem autorova nevědomí, který může být vysvětlen pouze vědcem-diagnostikem. Právě expert – mluvčí svého diskursu – určuje význam autorova výrazu. V interakci mezi pisatelem a grafologem je pouze grafolog pravým držitelem „slovníku“ potřebného na překlad mezi věděním experta a nevědomím pisatele.

Na rozdíl od grafologie, písmoznalectví deklaruje, že se nesnaží určit duševní vlastnosti pisatele, nesrovnává tedy rukopis s duší pisatele. Srovnává jedno písmo s druhým písmem, aby určilo, jestli mají tato písmena stejného autora či nikoliv. Zdánlivě se zde řeší jiný problém jiným způsobem. Na základě svého „nově“ fundovaného vědeckého pojetí písma jako díla se písmoznalectví distancuje od grafologie jako protiřecivé, na empatii založené „pavědy“⁹, která není v písmoznalectví podstatným způsobem využitelná.

Soudní písmoznalectví řeší problém „autentičnosti“ rukopisu či konkrétně podpisu, daného pisatele. Neautentická stopa v písmoznaleckém kontextu znamená padělaná stopa, tedy stopa

9 Vědecká nedůvěra kriminalisticky zaměřených písmoznalců vůči „nevědecké“ psychologické grafologii se deklaruje s nástupem komunistického režimu v poválečném Československu. Podle *Učebnice kriminalistiky* z roku 1959 je grafologie „zavrhována jako nevědecká a šarlatánská metoda“ (Němec 1959, 56). V učebnici se dále uvádí, že „v roce 1950 byla písmoznalecká expertíza vyjmuta z područí civilních soudních znalců a začala být prováděna v kriminální ústředně u oddělení „I“. Toho roku byla také založena československá písmoznalecká škola, která se záhy oprostila od všech zpátečností a ideí škol grafologických, grafometrických apod.“ (Němec 1959, 57). Znalec Jiří Valeška v článku *K otázce validity psychologie písma* potvrzuje tuto situaci i v porevolučním období: „Psychologie písma nebyla u nás z různých důvodů uznávána a ani žádná instituce, ani škola ji nevyučuje“ (Valeška 1991, 338). Informace bagatelizující využití grafologie v současné české forenzní praxi uvádějí znalci Jan Zimmer a Aleš Čulík na internetových stránkách www.pismoznalectvi.webnode.cz.

udělaná „podvodnou“ imitací autentické stopy. Imitace je zde nepřiznaná, jelikož imitátor si přeje, aby stopa působila dojmem pravosti. Imitátor si nepřeje být označen za autora stopy, kterou zanechal. Přeje si, aby jeho stopa byla identifikována jako „autentická“ stopa jiného autora. Padělaný podpis je tedy „neautentická“ stopa, která se vydává za stopu „autentickou“. Není to jakákoliv kopie originálu, nýbrž kopie, která z podstatných identifikačních důvodů nemůže nahradit originál. Zatímco všechny podpisy toho samého autora jsou kopie s identickou právní hodnotou, padělaný podpis ji nemá. Ač by byl podpis provedený rukou někoho jiného podobný podpisovému vzoru autora, či dokonce podobnější než všechny autorem provedené podpisy, neměl by tu samou právní hodnotu. *Podobnost* jednotlivých projevů autorského *stylu* zde nestačí, musí se spojit s *autentičností* autorovy *stopy*.

Stina Teilmann-Locková uvádí, že slovo „kopie“¹⁰ tradičně implikuje vztah striktní kauzality: „Kopie náležitě opakuje svůj zdroj. Pracuje však na principu série: každá nová kopie může potenciálně fungovat jako náhrada svého zdroje, a může proto zastoupit jeho místo jako ‚originál‘“ (Teilmann-Lock 2016, 117). Takto tradičně chápáná kopie je přesným opakem Benjaminova modernistického pojetí „autentičnosti“ jakožto jedinečnosti

10 Z historického hlediska Teilmann-Locková rozlišuje kopii a reprodukci: „Termín ‚kopie‘ vstoupil do autorského zákona se specifickým významem, který získal v tisku. Konstrukci raného autorského zákona lze pochopit pouze v kontextu knižního obchodu. Slovo ‚reprodukce‘, které není latinské, lze dohledat až od sedmnáctého století. Ve francouzštině i v angličtině, tehdy i dnes, označovalo proces, v němž ‚se něco obnovuje‘, případně ‚akci či proces opětovného tvarování, utváření či přivádění k životu‘, jako je tomu v případě reprodukce živých tvorů“ (Teilmann-Lock 2016, 117). Dále autorka uvádí, že „v devatenáctém století je lingvistický vývoj slov ‚kopie‘ a ‚reprodukce‘ výjimečnější, než se obvykle uvádí. Ačkoliv se tyto termíny mohly sémanticky prolínat v jejich dřívějších užitích, až v devatenáctém století se oba staly, jak je tomu dnes, synonymy“ (Teilmann-Lock 2016, 116).

uměleckého díla, které nemůže mít kopii stejné hodnoty¹¹. Jak upozornila Teilmann-Locková, až v kontextu moderního určení autorského díla a jeho právní ochrany se díla rozdělila na autorské originály a padělané kopie: „Dohoda o definování moderního předmětu ochrany, originálního díla, byla úzce spjata s kulturním kontextem filosofické debaty o autentičnosti v umění, literatuře a filosofii; jak ukázal Walter Benjamin, autentičnost se pojí s auro. Nová polarita mezi autentičností a neautentičností poskytla konceptuální rámec, v němž autorský zákon mohl stanovit rozdíl mezi ‚autentickým‘ originálním dílem a ‚neautentickou‘ kopií“ (Teilmann-Lock 2016, 121). V následujícím oddílu bych ráda ukázala, že písmoznalecký pohled na podpis jako autorské dílo zdědil tuto moderní ambici provádět distinkci mezi autentickým a neautentickým osobním znakem.

Dosud jsem se zaměřila na podpisy jako na legální vizuální stopy pisatelovy minulé přítomnosti na místě podpisu, které mají prostřednictvím „přirozeného“ výrazu duše v rukopisu svědčit o autentičnosti zanechané písemné stopy. Ukázala jsem, že se kritéria pro autentifikaci podpisů měnila v 19. a v 20. století. Ještě více se však mění ve 21. století. Pod vlivem digitalizace se již vlastnoruční podpis mění v elektronický podpis. Tento nový režim mediační politiky podpisu přináší komplexní transfor-

11 Tomto problému věnoval pozornost Tomáš Kulka v zajímavé knize *Umění a falzum*, kde otázka autentičnosti díla rozděluje umělecké a estetické nároky. Pro uměleckou hodnotu je důležitá prokázaná autentičnost autorství, pro estetickou hodnotu díla toto kritérium není důležité: „Umělecká hodnota nemůže být reprodukována, neboť je historicky datována. Estetická hodnota věrné kopie (či reprodukce) je tedy stejná jako hodnota originálu, její hodnota umělecká je však nulová. To je též důvod, proč kopie (ať ručně malované či mechanicky vyrobené) nepovažujeme v plném slova smyslu za umělecká díla“ (Kulka 2004, 161). Padělané umělecké dílo a padělaný vlastnoruční podpis sdílejí to samé očekávání nezastupitelné aury původního autorského výtvaru.

maci v metafyzickém nastavení dokazování autorství. Pokud se podíváme zblízka na soudobou praxi podepisování se, pomůže nám to porozumět tomu, jak velký je rozdíl mezi grafologií vlastnoručních podpisů 19. století, písmoznalectvím vlastnoručních podpisů 20. století a kybernetickým dešifrováním elektronických podpisů 21. století. Domnívám se, že aktuální nejistotu ohledně spolehlivosti vlastnoručního podpisu jako důkazu lze vysvětlit vývojem kybernetiky ve 2. polovině 20. století, který přinesl technologické transformace médií způsobené digitalizací. Jak píše Dekeyser, „elektronické podpisy se v žádném ohledu nepodobají vlastnoručním podpisům. Zatímco je vlastnoruční podpis grafickou značkou s více-méně stabilní formou, elektronický podpis je jedinečný pro každou složku, k níž je přiřazen. Důvod je ten, že elektronický podpis je odvozen od složky, k níž přináležejí prostřednictvím série komplikovaných matematických výpočtů“ (Dekeyser 2006, 80–81).

Abych přiblížila tuto diskursivní změnu, je nejprve potřeba vysvětlit, jak elektronický podpis funguje. Z definice „elektronický podpis“ znamená data v elektronické podobě, která jsou připojena k nebo logicky spojena s jinými elektronickými daty a která slouží jako metoda autentifikace“ (Mason 2012, 115). Jinými slovy, kód nahrazuje stopu v roli svrchované autority pro určení autentičnosti. Dříve než odesílatel může použít elektronický podpis, musí získat kód zvaný „pár klíčů“, který je pro tento účel vytvořen. Pár klíčů, sestaven z veřejného klíče a soukromého klíče, může být vytvořen odesílatelovým zaměstnavatelem nebo získán od certifikační autority. Poté, co odesílatel získá svůj pár klíčů, proces pokračuje doplněním podpisu a zabezpečením integrity zprávy. Zpráva k podpisu je zpracována transformačním algoritmem. Výstup transformace – takzvaný *digitální otisk prstu* – se vypočítá pro složku, která se má podepsat. Šifrování pomocí Hash-Code je technika, jejímž prostřednictvím může být elektronická infor-

mace redukována na jedinečný kód fixní délky; pokud je v průběhu přenosu nebo úschovy změněno jediné znaménko v souboru, výsledný výstup transformace se změní. Podle Dekeysera „původní digitální otisk prstu musí být zabezpečen proti manipulaci, pokud má být později srovnán s nově vypočítaným výstupem transformace. Zde začíná šifrování. Šifrování způsobuje, že jednoduchá textová zpráva je proměněna v šifrovaný text, který působí nesmyslně“ (Dekeyser 2006, 81). Výsledný výstup transformace se používá na kontrolu toho, jestli se obsah zprávy změnil po odeslání zprávy. Srovnáním původního a aktuálního výstupu transformace lze určit, jestli byl dokument změněn či nikoliv.

Nicméně, jak upozornil Dekeyser, v důsledku zavedení této nové mediační politiky *digitální pečeť* čím dál víc nahrazuje *vlastnoruční podpis*. Ani výstup transformace, ani soukromý či veřejný klíč žádným způsobem neodkazuje k odesílatelově „přirozenosti“, protože jsou to pouze arbitrární číselné hodnoty. V tomto smyslu je termín „digitální pečeť“ pro tuto technologii vhodnější. Příjemce musí použít jiný způsob, aby identifikoval pravého vlastníka veřejného klíče. Právě proto „v otevřených síťových prostředích, jako je Internet, musí být infrastruktura veřejného klíče na svém správném místě, aby vázala veřejné klíče k identitě pravých vlastníků“ (Dekeyser 2006, 81).

Tato technologická změna zahajuje komplexní sémantickou transformaci. Autentičnost podpisů má nyní garantovat arbitrární kód, nikoliv pisatelovou rukou napsaný obraz jeho vlastního jména. Elektronické podpisy se vymanily ze vztahu podobnosti, protože metafyzické pojmy *podobnosti* a *autentičnosti* nelze ani matematicky ani logicky pojmovat. Míra diskursivně „přijatelné“ podobnosti dvou podpisů nebyla nikde definována, protože nebyla logicky definovatelná. Počítači, který nedisponuje umělou inteligencí, nelze „vysvětlit“, že má „myslet“ jako člověk, který není schopen generovat graficky *identické* projevy

sebe sama. Příkladem této skutečnosti je internetový bezpečnostní kontrolní program CAPTCHA¹², v němž se předpokládá, že jeho – pro člověka zcela banálním – testem úspěšně projde pouze člověk, nikoliv počítač. Program CAPTCHA je založený na lidské schopnosti překladu obrazového sdělení do slov, kterou stroj nemá. Program ukazuje skeny kreseb nebo fotografie písmen, číslic či různých objektů, které má uživatel přeložit z obrazové do slovní reprezentace. Výsledek svého mediálního překladu má napsat na klávesnici počítače do připraveného kontrolního okénka. Pokud počítač nemá ve svém programu zadané náležité řešení všech z lidského hlediska „správných“ odpovědí, nemůže s jistotou vyhodnotit, který obrázek či zápis je pro člověka „dostatečně“ podobný na to, aby jej rozeznal jakožto náležející k určité kategorii, kterou je potřeba formulovat pomocí písmen nebo čísel obsažených na počítačové klávesnici. Systém byl založen na tom, že člověk dokáže rozeznat různě deformovaná, rozmazaná nebo rozostřená písmena, číslice nebo rozeznat zobrazené objekty v kresbách a fotografiích, zatímco počítač by to dokázat neměl. Dokonce lidé opisováním předložených obrazů slov pomáhali digitalizovat knihy, jejichž různé fonty a grafické úpravy byly pro počítač nerozeznatelné.

Z tohoto hlediska hlavní potíží s grafologií a písmoznalectvím jakožto vědními obory spočívá v tom, že na psychologii založená analytická práce může produkovat pouze jedinečné,

12 Zkratka znamená „completely automated public Turing test to tell computers and humans apart“ neboli „plně automatický veřejný Turingův test k odlišení počítačů a lidí“. Tato metoda na odlišení lidí od počítačů sloužila od roku 1997 do roku 2017, kdy Google představil novinku, kterou chce program CAPTCHA nahradit. Nový algoritmus by měl dokázat rozpoznat lidského uživatele internetu od počítačového robota. Uživatel už nic nepřekládá, algoritmus Google jej rozezná ze zkušenosti s jeho opakovaným způsobem jednání.

nikoliv standardizované výsledky. Jak uvádí Nalwa v článku *Automatická verifikace podpisu on-line*, písmostnalectké ověření podpisu „je umění. Ačkoliv se můžeme snažit problém vyřešit tím, že doložíme objektivní míry, v závěrečné analýze zůstává problém subjektivní“ (Nalwa 2002, 143). Na rozdíl od Nalwy, experti z oblasti grafologie, písmostnalectví a kryptografie se domnívají, že jejich práce je objektivní „vědou“, nikoliv subjektivním „uměním“ rozpoznávání pisatele v předloženém podpisu. Podívejme se nyní, jak svá očekávání od podpisu zdůvodňují jednotliví reprezentanti těchto disciplín.

I. II. I. Psychologická grafologie

Začneme četbu českých grafologických textů zmínkou o průkopnické monografii *Učebnice vědecké grafologie pro začátečníky* Viléma Schonfelda, napsanou krátce po vypuknutí Druhé světové války. Kniha poprvé vyšla posmrtně v roce 1948, jelikož Schonfeld byl po jejím napsání nucen grafologický výzkum přerušit. Byl deportován do nacistického koncentračního tábora, odkud se již nevrátil. Na jeho práci v současnosti explicitně navazují přední čeští grafologové, např. Jan Jeřábek. Schonfeld v knize *Učebnice vědecké grafologie pro začátečníky* tvrdí, že vlastnoruční podpis má velký význam ve forenzních vědách, protože má zvláštní tvar, který je těžké imitovat. Podle Schonfelda podpis věrně zrcadlí duši pisatele, vystavuje jeho vnitřní stav mysli ve chvíli podepsání se. Podpis chápe jako nevědomý grafický autoportrét: jeho prostřednictvím pisatel umožňuje nahlédnout do svého vlastního duševního stavu ve chvíli psaní. Jak sám uvádí, „podpis je nejen jmennou pečeti, ale i zkratkou osobnosti určenou pro vnější svět“ (Schonfeld 2007, 188). Schonfeld zavádí pro tuto grafickou „zkratku“ pojem *celkový písmový obraz*: „Členění, pravidelnost

a souladnost nás vedou k pohledu na celou popsanou plochu, kterou vnímáme jako písmový obraz“ (Schonfeld 2007, 203).

Jan Jeřábek se ve své učebnici *Grafologie. Více než diagnostika osobnosti* odvolává na Schonfelda a následuje jeho koncepci podpisu jako autoportrétu formou písmového obrazu. Jak tvrdí, grafolog se snaží získat komplexní dojem z *písmového obrazu*: díky svému globálnímu vnímání popsané plochy provádí abstrakci ze všech popsatelných a měřitelných znaků. Díky tomuto zobecnění grafolog získá „nejkomplexnější dojemový znak“, který je „typickým projevem celé osobnosti, projevem, který lze vědomě jen těžko měnit, protože se na něm podstatnou měrou podílejí i nevědomé vrstvy osobnosti“ (Jeřábek 2007, 63–64). Jak Jeřábek dále ukazuje, podpis je specifický *písmový obraz*, který lze analyzovat jako „zkoncentrovaný výraz sebepojetí“ (Jeřábek 2007, 145). Jako takový podpis „vypovídá především o jedinečném způsobu adaptace osobnosti, o jejich nejobecnějších vztazích ke společnosti i k sobě, o vyrovnanosti a psychické pružnosti“ (Jeřábek 2007, 64).

Podobnou pozici lze najít v grafologické učebnici *Grafologie v poradenské a terapeutické praxi. Co lze vyčíst z písma druhých*, napsané trojicí autorek Cenková, Češková, Fischerová. Jak autorky ukazují, grafologická typologie klasifikuje osoby podle určitých črt a tvarů lidského těla, například podle „struktury obličeje“. Tato typologie v psychodiagnostické metodě vychází z antropometrického předpokladu, že „temperament osobnosti se vepíše do tváře. Jak myslíme, tak vypadáme. A jak myslíme, tak píšeme“ (Cenková, Češková, Fischerová 2011, 8). Autorky tvrdí, že grafologie umožňuje „zmapovat strukturu a dynamiku osobnosti pisatele“, která se odráží v ručním písmu: „V písmu se naše osobnost odráží stejně tak jako například v našem chování či vzhledu. Poznáte podle pohybu, držení ramen, rychlosti a ráznosti kroku, dynamiky či ochablosti pohybu druhého člověka, zda je spíše

rázný a rozhodný nebo úzkostný a nejistý. Písmo je zafixovaným pohybem. Je tedy možné z písma vysledovat, jaké vlastnosti a schopnosti pisatel má“ (Cenková, Češková, Fischerová 2011, 8). Podle autorek je výhoda grafologie v tom, že člověk zůstává „přirozeně sám sebou“, když píše a kreslí. Dokonce tvrdí, že na základě grafologické analýzy lze vytvořit komplexní psychologický profil pisatele s téměř 80% platností. Proto autorky radí používat grafologii nejen v psychologické terapii, ale i v personalistické poradenské praxi, například ve výběrovém řízení, budování týmu nebo plánování profesionálního a kariérního růstu.

Odobně se vyjadřuje i česká grafoložka Romana Kolaříková ve své poradensky zaměřené učebnici *Grafologie pro zdraví, sex a vztahy*. Autorka pracuje v diskursivním očekávání *totální projekce* obsahu jednotlivé lidské mysli do „volného“ a současně „zautomatizovaného“ způsobu ručního psaní, který nazývá grafologickými pojmy „písemný obraz“ a „mozkopis“¹³. Pro bližší určení rukopisu jakožto *mozkopisu* Kolaříková využívá různé metafory podívané, mezi jinými např. „divadelní jeviště“ či „projekční plátno“ duše. Pro psychologicky zaměřený diskurs grafologie je příznačné, že autorka odlišuje „mozek“ jako zdroj vědomých myšlenkových operací od „duše“, kterou chápe jako širší kategorii zahrnující současně lidské vědomí i nevědomí. Kolaříková na jedné straně nešetří metaforami, na druhé straně však

13 Kolaříková doslova píše, že „písmo je možné chápat jako fixovaný a zautomatizovaný volný proces, do kterého se promítá naše psychika. Psací pohyby jsou regulovány mozkem, v různých publikacích je tento jev nazýván ‚mozkopis‘. Jak už ovšem bylo uvedeno výše, tělo je ‚divadelním jevištěm‘ duše. Existuje tedy ještě vyšší instance než je mozek, je to duše člověka. Psyche jedince se skládá z vědomého a nevědomého a obojí se projeví v písemných obrazech. Tak jak se informace o člověku (vědomém i nevědomém) skrývají v jeho gestikulaci, postoji, chůzi nebo řeči, tak podobně to platí i při písemném projevu, papír se stává ‚projekčním plátnem‘ celistvé psyche člověka“ (Kolaříková 2010, 64).

neuvádí ani bibliografické zdroje, ani přesné definice termínů, ani důvody svých poeticky popsaných diskursivních přesvědčení o přímém promítání se duše do těla. Její kniha, v mnoha ohledech připomínající esoterický věštecký manuál, se nezdráhá komponovat totální *portréty duší* vybraných pisatelů a na základě toho vynášet soudy a dávat rady o jejich zdravotním stavu, sexuálních a jiných mezilidských vztazích. Tuto neskromnou psychologickou ambici Kolaříková plně realizuje i přiznává, když píše, že „zkušený grafolog odhalí i ta zákoutí duše, která pisateli vůbec nemusí být známa“ (Kolaříková 2010, 65).

Stejně ambiciózní diskursivní očekávání prezentuje grafoložka Helena Baková ve své učebnici nazvané *Psychologie písma. Humanistický přístup v rozpoznávání osobnosti z rukopisu*, kde uvádí grafologii jako celostní psychologický rozbor ručního písma. Ve svém pojetí grafologie Baková chápe rukopis jako přirozený projev pisatele, umožňující odhalit danosti jeho psychiky a podat komplexní informaci o jeho psychickém stavu. Její *holistické psychologické* pojetí „zachycuje rukopis jako celek prostřednictvím celostních znaků a vychází z psychologie výrazu“ (Baková 2015b, 15). Svým intuitivním a empatickým přístupem se autorka vymezuje vůči tzv. *fragmentární* neboli *znakové* grafologii, která „nabývá extrémní podoby například v tzv. grafologické abecedě, kde jsou různým tvarům, dokonce i dílčím částem písmen přiřazovány fixní vlastnosti. Též mívá formu různých grafologických tabulek, v nichž jsou k jednotlivým znakům připojené určité interpretace“ (Baková 2015b, 15). Oproti tomuto technickému přístupu blízkému antropometrii Baková prosazuje výtvarno-meditativní cestu tzv. *malování písma*, kterým „se noříme do reality rukopisu. Ztvárňujeme pisatelovu vnitřní krajinu, abychom nehodnotícíma očima snáze viděli, jaká opravdu je“ (Baková 2015b, 114). U Bakové tedy počáteční estetická interpretace rukopisného obrazu probíhá prostřednictvím

grafologova malování obrazu emocí, které při pohledu na rukopis prožíval, nikoliv tedy grafologovým slovním popisem a odbornými definicemi. Ty u Bakové přicházejí na řadu až po vlastní obrazové interpretaci. Jak sama píše, „když malujeme rukopis, slova nepotřebujeme. Neverbální výraz písma nepřevádíme do verbálních výrazů, nýbrž stejné poznáváme stejným, neverbální neverbálním, rukopisný obraz obrazem výtvarným. Malování je méně vědomě kontrolované. Do obrázku se otisknou nejen uvědomované, ale i nevědomé duševní obsahy, jež jsou nedílnou součástí celkového prožitku s rukopisem. V průběhu tvorby se může leccos dosud nepojmenované více ‚zviditelnit‘, zatím neuvědomované ‚zhmotnit‘ a neznámé, pro které nám chybí slova, vynést na světlo. Výtvarným zážitkem uchopíme výraz celistvěji a také snadněji nahlédneme svůj osobní vztah k danému písmu“ (Baková 2015b, 114).

Baková je kromě zmíněné grafologické učebnice známá i svým pokusem vytvořit grafologické „portréty“ osobností známých z českých kulturních dějin. V knize *Portréty historických osobností. Nejen grafologický pohled* Baková uvádí, že se jejím prostřednictvím chtěla „podělit o svou mnohaletou grafologickou lásku – o setkání s historickými osobnostmi prostřednictvím jejich písma. Ráda se setkávám s rukopisy, které napsali lidé před desítkami roků. Prožívám cosi niterně ‚slavnostního‘ či jímavého a stále mě fascinuje možnost, že díky písmu můžeme porozumět i osobnostem z dávných dob před námi. Oživila jsem tedy již hotové grafologické portréty, z nichž některé vzešly též ze spolupráce s historiky a dalšími tvůrci“ (Baková 2015a, 11). U své analýzy rukopisu historických osobností Baková uvádí i ukázky tzv. sebezkušnostní práce s rukopisem, který nazývá Grafoarte. Autorka vysvětluje, že „pojem je odvozen z řeckého *grafei* = písmo, psaní a latinského *artis* = umění. V širším smyslu vyjadřuje vztahování se k písmu výtvarnými prostředky, v užším smyslu jde

o malování rukopisu. Při malování se na výraz písma ladíme výtvarnou empatií a abstraktní či konkrétní kresbou zachycujeme neverbální „řeč“ rukopisu spolu s jejími ozvěnami v našem nitru. Malování písma předchází vlastnímu metodickému rozboru rukopisu. Účelem je „zviditelnit“ a uvědomit si svůj vztah k danému písmu, abychom do rozboru nevnášeli subjektivní představy o pisateli nebo emoce, jež v nás rukopis vzbudil, či jiné osobní postoje. Přístup rovněž pomáhá lépe se do písma vcítit a naladit se na jeho výraz“ (Baková 2015a, 11–12). Na jednu stranu Baková připouští, že práce grafologa spočívá v esteticko-psychologickém vcítění se do afektivních tvarů rukopisu, přičemž toto vcítění má být tak intenzivní, že výtvarně nadanému grafologovi umožní zkonstruovat „portrét duše“¹⁴ daného pisatele. Na druhou stranu autorka dodává, že tyto afekty je potřeba vědecky zorganizovat do tzv. popisu celostních znaků, na základě kterého lze zachytit výraz písma dané historické osobnosti. Baková definuje výraz *rukopisu* jako neverbální „řeč“ písma: „Projev člověka má stránku

- 14 Je zajímavé, že i výtvarníci, kteří nejsou grafologové, sahají po ručním písmu veřejně známých osobností, aby na základě pozorování jejich „výrazu“ vytvořili vlastní „portréty“ těchto osobností. Příkladem může být karikaturista František Merta, který nakreslil sérii portrétů „slavných“ Čechů tak, že v každé kresbě využil jako základ portréту právě podpis portrétovaného. K podpisu dokreslil další charakterové linie, tvořící poměrně snadno rozeznatelný portrét dané osobnosti. Merta publikoval tyto kresby v knize nazvané *100 velkých Čechů plus jeden největší. Malováno z podpisů*, kde v úvodu popisuje svůj tvůrčí záměr následovně: „Strašně rád vnímám různé linie kdekoli, třeba na čmouhatých kachličkách, na obloze v mracích, na postavách hezkých žen (každá žena je svým způsobem hezká), no zkrátka všude. Takže vidím v těch šmouhách a liniích nějaký ten obraz. A tak mne záhy začalo bavit malovat kamarádům a známým obrázky z podpisů. Vyšel mi nějaký ten pes, člobrda, strom, jiné zvíře apod. A tak jsem si řekl, že posháním podpisy osobností a namaluju z jejich podpisů taky obrázky. (...) Podpis jsem si vytiskl a různě obracel a snažil se přijít na to, co s ním. No jo, ale jak ostatní poznají, o koho jde? A tak jsem začal podle fotografií malovat i obličeje“ (Merta 2015, úvod).

verbální a neverbální. Jedinec, který v dané chvíli něco vyjadřuje slovy, se zároveň projevuje i mimoslovně – má nějaký výraz, nějakým způsobem gestikuluje, sedí, chodí, stojí, mluví, dýchá, tváří se apod. Vyřčená slova doprovází neverbální výraz, v němž se odráží osobnost daného člověka. (...) Celkový výraz písma na ploše zachycujeme celostním znakem *písmový obraz*“ (Baková 2015a, 241). Podle autorky je tento totální *písmový obraz* určen popisem poměru mezi *pohybem a formou* v tzv. *fixačních stupních, rytmu, individuálnosti a harmoničnosti*¹⁵. Cíl celostního psychologického přístupu k rozpoznání osobnosti z *rukopisného výrazu* je ambiciózní: na základě empatického pozorování rukopisu pisatele zkomponovat úplný *písmový obraz* ve všech ohledech zastupující „duši“ tohoto pisatele.

Grafologickému rozboru podpisů známých osobností se věnuje i Josef Burgr v knize *Podpis, vaše vizitka. Známé osobnosti očima grafologa*. Autor formuluje obdobně ambiciózní diskursivní očekávání od podpisu, jímž je *identifikace* pisatele: „Podpis v dnešní době by měl být především funkční a představit svého autora tak, aby ho bylo možné poznat a identifikovat. To je bezesporu jeho základní poslání. Podpisem se někomu představujeme, něco potvrzujeme, za nějakou myšlenkou, názorem či rozhodnutím si stojíme nebo za něco ručíme“ (Burgr 2011, 5).

15 Baková upřesňuje, že „poměrem mezi *pohybem a formou* zjišťujeme, jestli v písmu převládá pohyb, nebo je-li zdůrazněna spíš forma, či je-li pohyb s formou v rovnováze a další poměry. Pak popisujeme charakteristiky *pohybu a formy*. Ve *fixačních stupních* se zabýváme vztahem mezi pohybem a formou (fixace: I. rozvolněnost, II. uvolněnost, III. vyváženost, IVa. ztuhlost, IVb. utlumenost, V. rozkolísanost). V *rytmu* zkoumáme, nakolik je rukopis elastický, pulzující, oživující psací plochu. V *individuálnosti* studujeme podobnost či odlišnost písma od školní písmové předlohy, podle které se pisatel učil psát. V *harmoničnosti* pak zkoumáme celkovou souladnost a vyváženost písma, příp. zjišťujeme, čím je nerovnováha způsobena“ (Baková 2015a, 241).

Burgr dokonce přistupuje k preskripci grafologických norem, kterých by se pisatelé měli držet: „Podpis by měl vzbudit důvěru v autora, a ten by se proto neměl skrývat za nějaké ‚klikyháky‘. Podpis je též dokladem tělesného a duševního zdraví, vztahu ke společnosti a úcty k lidem i k sobě samému“ (Burgr 2011, 5). Porušení normy odpovědného a „přirozeného“ písemného projevu ztěžuje práci grafologa. Z grafologického hlediska regulérním „přirozeným“ podpisem není psaní „klikyháků“, jakými může být například „paraфа úředníků, kteří jich za den vyprodukují stovky. Stejně nevhodné pro posuzování jsou podpisy stylizované, kdy si autor z nějakého důvodu vymyslel určité znaky a jejich umístění“ (Burgr 2011, 5).

Zmíněná vysoká „vědecká“ – v zásadě identifikační a poradenská – ambice celostní grafologie kontrastuje s esteticko-emocionálním, fantazijním, synestetickým východiskem grafologické analýzy. Grafoložka Radana Lencová zdůraznila afektivní povahu tohoto východiska, když v knize *Rozhovory o písmu rukopisném* popsala kaligrafický rozměr rukopisu a synestetické předpoklady jeho recepce. Autorka se v tomto interpretačním ohledu odvolává na roli synestezie v mediální teorii Marshalla McLuhana: „Kaligrafie nám může nabídnout také sluchové zážitky – volně psaná do notové osnovy zní jako píseň, stává se na první pohled melodií. Dá se říci, že jakákoliv kaligrafie funguje jako ‚chladné médium‘, tzn. podobně jako v komiksu, i zde je velká účast diváka-čtenáře, který si dosazuje vlastní melodii, přicházejí vlastní emoce, které nejsou naprogramované. Dramatický zážitek je proto individuální a tvořivý proces s vlastní invencí. Vizuální vjem je velmi živý – je to obraz, který je ‚slyšet‘“ (Lencová 2007, 15).

Tuto sebeprezentační dramatizující složku ve způsobu psaní podpisu zdůrazňují i grafoložky Fischerová-Katzerová a Češková-Lukášová, které ve své poradenské učebnici *Grafologie pro personalisty a manažery* rozlišují projev rukopisu v souvislém psaném

textu a projev rukopisu v podpisu. Autorky uvádějí, že „podpis vyjadřuje způsob sebereprezentace pisatele na rozdíl od textu, který značí, jaký pisatel opravdu je. Podpis nám říká, jak chce působit na ostatní, jakým by chtěl pisatel být. První písmenko vyjadřuje, jak chce pisatel působit, a poslední písmenko hovoří o tom, jakou strategii chování vůči ostatním pisatel volí“. (Fischerová-Katzerová, Češková-Lukášová 2007, 37). Opět se zde provádí klasifikace tvarů písma odvozená z emocionálních dojmů experta.

Poslední z mého přehledu současných českých představitelů grafologického diskursu je Helena Veličková, která v knize *Grafologie. Nové pohledy* potvrzuje všechny dosud uvedené důvody pro vědeckou rozporuplnost grafologie. Podobně jako její kolegyně, i ona deklaruje diskursivní očekávání od rukopisu, podle kterého se grafolog domnívá, že může identifikovat „přirozený“ výraz duše pisatele. Autorka si navíc klade nezvykle sebezpytující otázku, zdali je „grafologie pouhá nauka, nebo skutečná věda?“ (Veličková 2013, 5). Veličková se pokouší tuto otázku zodpovědět tím, že srovnává výhody a nevýhody vědecky logického myšlení oproti umělecky psychologické intuici, či dokonce magii a astrologii, aby nakonec konstatovala, že grafologie leží někde uprostřed. Vědeckost grafologie podle jejího názoru spočívá v tom, že „písmo ve skutečnosti není dílo naší ruky, tedy rukopis. Ruka je pouze méně či více obratný nástroj, který přenáší na papír zobrazení procesů, odehrávajících se v našem mozku. Proto grafologové říkají, že písmo není rukopis, ale jakýsi ‚mozkopis‘. Vznik psaného textu se dá zjednodušeně přirovnat ke vzniku klasického elektroencefalogramu“ (Veličková 2013, 9). Na druhou stranu však Veličková konstatuje, že skutečný předmět grafologického zkoumání není ani písmo, ani mozek, nýbrž *psychika*, *duše* pisatele. Z tohoto důvodu spadá grafologie buď do oblasti mystických a esoterických nauk,

anebo spolu s psychologií do humanitních studií, nikoliv však do přísné logických přírodních věd. Autorka o tom píše následující: „Grafologii stejně jako psychologii zajímá vše, co se děje pod tělesnou slupkou člověka, tedy především projevy toho, co se původně nazývalo duše, řecky *psyché*. Materialistický věk se místo k pojmu ‚duše‘, který má náboženský přídech, radši uchyluje v výrazu ‚psychika‘, jenž přísnému vědeckému uchu zní jaksi vědecktěji a fundovaněji. Jde ovšem o iluzi, pojem ‚psychika‘ je skoro stejně obtížně definovatelný jako ‚duše‘, takže radši se o to zde nebudeme ani pokoušet. Čtenář jistě ví, o čem je řeč, a to je nejdůležitější“ (Veličková 2013, 5). I ve své další argumentaci autorka představuje různé esoterické dojmologie, například tvrdí, že „grafolog pracuje s neurčitými veličinami, ale vyvozuje z nich určité a přesvědčivé závěry“ (Veličková 2013, 17). Nebo že „grafologové někdy tvrdí, že v mikrokosmu ručního písma se zrcadlí celý makrosvět, že prostřednictvím písma jako takového se můžeme dozvědět ledacos nejen o pisateli, ale i o objektivním světě, že v písmových záznamech všech jednotlivých autorů je rozpoznatelný jejich způsob prožívání v širokých společenských souvislostech. I tato kniha by měla přispět k tomu, aby čtenář dal těmto grafologům – optimistům lidského poznání – za pravdu“ (Veličková 2013, 13). Hledání makrokosmu v mikrokosmu je opravdu nemalá „optimistická“ ambice, která psychologickou grafologii přibližuje spíše renesanční magii, alchymii a astrologii než exaktní vědě v epistemologicky současném pojetí.

Tento rozporuplný přístup grafologie k vlastnímu předmětu zkoumání není pouze záležitostí české grafologie. Pro srovnání českého a amerického nastavení grafologického diskursu bych uvedla několik myšlenek z díla *Rukopis, klíč k osobnosti* americké grafoložky Klary G. Romanové. Stejně jako její čeští kolegové, i americká autorka zdůrazňuje potřebu ne-lingvistické recepce rukopisného písma: „Aby se minimalizovaly rušivé vlivy při ana-

lýze rukopisu, měl by se grafolog naučit zkoumat písmo, aniž by četl text. Jeho pozornost by se měla zaměřit pouze na grafické rysy, výraz a emoční projev rukopisného vzorku. To může odhalit obsahy, které nejsou vyjádřeny slovy a které jsou do jisté míry skryté i pisateli“ (Romanová 2012, 119). Tento důraz kladený na výtvarnou stránku je ještě umocněn v případě podpisu, který se v amerických diskursivních podmínkách skládá z „křestního jména, druhého křestního jména, příjmení a v mnoha případech ještě závěrečného dodatku, což může být prostá tečka, závěrečný tah, ale i komplikované ozdoby, kudrlinky či charakteristicky vytvářená konfigurace čar“ (Romanová 2012, 307). V rozporu s Burgrovým normativním pojetím podpisu však Romanová připouští, že podpis „může také představovat nedešifrovatelnou směs nečitelných písmen a ozdobných tahů, kterou pisatel používá jako osobní znak“ (Romanová 2012, 307). Z hlediska popisu grafologické „vědecké“ metodiky působí Romanové výklad stejně protiřečivě jako výklad jejich českých kolegů. Autorka na jedné straně skromně tvrdí, že „neexistuje žádný standardizovaný klíč ke čtení psychologických rysů, protože živá forma nemůže být nikdy plně zachycena a popsána jakoukoli soustavou připravených vzorců“ (Romanová 2012, 134). Avšak na druhé straně – dokonce na té samé straně knihy – autorka tvrdí opak, když píše, že grafolog splní svůj úkol, pokud „srozumitelně, přesně a objektivně formuluje celkový obraz hlavních rysů osobnosti a vzorců chování pisatele“ (Romanová 2012, 134). Tento ambiciózní úkol grafolog dokončí v posledním kroku své analýzy rukopisu, jímž je konstrukce totálního „obrazu osobnosti“ pisatele, neboli „syntéza všech poznatků – z izolovaných psychologických komponent je třeba vystavět integrovaný obraz osobnosti pisatele“ (Romanová 2012, 134). V případě posouzení „formy“ rukopisu autorka navrhuje zaměřit se – kromě písmen, vázání a rytmu – i na „styl“, přičemž konstatuje, že v tomto aspektu „posuzujeme, zda je

rukopis přirozený nebo stylizovaný, individuální nebo konvenční, lineární nebo obrazový“ (Romanová 2012, 129). Neuvádí však, jak hodlá rozlišit „přirozené“ písmo od „stylizovaného“, ani jak rozezná, co je pro pisatele „přirozené“, a co nikoliv.

Z pohledu mého zkoumání grafologie generuje stejný přístup k písmu, jako byl ten, který založil standardizaci lidských tvarů v antropometrii a bertillonáži v pozdním 19. století a který brzy dospěl ke svému xenofobnímu rozvoji v eugenice. Na rozdíl od těchto autorů se domnívám, že osobní rukopisné písmo není ani zcela přirozené, ani zcela nevědomé: je to zčásti i výsledek vědomé snahy o určitou grafickou sebe-stylizaci. To, co nám pisatel ve svém podpisu dává vidět, je autorova výtvarná sebe-konstrukce. Zmíněnou ambici grafologického diskursu nelze dosáhnout, protože stopa pisatelovy přítomnosti je neopakovatelná. Opaakovat lze prvky stylu, který je zrozen a rozvíjen v iluzi věčného návratu téhož, ale který je ve skutečnosti pouhou tvůrčí variací. Podpis neodráží autorovu povahu „autenticky“ jako zrcadlo, jak doufají grafologové. Spíš naopak, podpis povahu pisatele zakrývá svou stylizovanou konstrukcí, která je navíc ve stavu permanentní proměny. Proto se domnívám, že prostřednictvím grafologie nelze celostně – neboli totálně – definovat pisatelovy psychické danosti.

I. II. II. Soudní písmoznalectví

Český písmoznalecký diskurs reprezentuje několik autorů a textů, jejichž výběr bych zde ráda přiblížila. Začala bych konstatováním, že neexistuje závazná právní definice vlastností či atributů vlastnoručního podpisu. Tomáš Lechner upozornil na to, že „stejně jako právnické slovníky neobsahují výklad pojmu dokument, neobsahují ani zmínku o pojmu podpis. Radim Pol-

čák k tomu uvádí, že právní řád České republiky definici podpisu neobsahuje, přestože se jedná o jeden z nejvíce používaných právních institutů, a dokazuje tím (mimo jiné), že ne všechny instituty musí být přesně vydefinovány, aby mohly být běžně používány“ (Lechner 2013, 86). Současně však sám Polčák připouští paradoxní právní závaznost podpisu: jelikož jeho podoba není nikde vymezena, podpis není typickým právním instrumentem (Polčák 2009, 26). Lechner dále konstatuje, že se v právním řádu – konkrétně v paragrafech 10 až 13 zákona OvěřZ – objevuje až pojem *úředně ověřený podpis*, přičemž ověření pravosti podpisu se nazývá *legalizace*. Autor upřesňuje, že podle odst. 1 paragrafu 10 se legalizací „ověřuje, že žadatel listinu před ověřující osobou vlastnoručně podepsal nebo podpis na listině uznal za vlastní. Hovoří se zde tedy o fyzickém podepsání, k němuž žadatel využívá svých fyzických schopností a vlastní ruky“ (Lechner 2013, 86–87). Zajímavé je, že ačkoliv definice podpisu v českém zákonu neexistuje, existují diskursivně stanovená pravidla jeho správného použití v administrativě a korespondenci. Tomáš Neugebauer ve své příručce *Nová pravidla písemné a elektronické komunikace*¹⁶

- 16 Neugebauer píše, že „na dopise, na kterém jsou odstavce odráženy, se podlouhlé (hranaté) razítko a podpis umísťují do pravé poloviny pod sebe v tomto pořadí: asi tři řádky pod textem (norma uvádí podle potřeby) razítko, vlastnoruční podpis a pod ním nezkrácené jméno vytištěné tiskárnou počítače s dosaženými tituly (neproloženě), jež je doplněno na dalším řádku funkcí. (...) Byla-li u dopisu použita bloková úprava, podpis a razítko ve stejném pořadí se zpravidla umísťují vlevo od jednotné vvislice, i když je možné umístit je i vpravo. (...) Razítko nesmí podpis překrývat. Jsou-li na listině dva podpisy, podepisuje se vlevo funkčně vyšší zaměstnanec, vpravo funkčně nižší. V případě, že jsou zaměstnanci funkčně na stejné úrovni, podpisy se uvádějí v abecedním pořadí. Je-li podpisů více, umísťují se vždy dva vedle sebe. Mezi jednotlivými dvojicemi se zpravidla vynechává mezera o výšce tří až čtyř řádků. V případě lichého počtu se poslední podpis píše do středu. Jedná-li se o podepsání dokumentu dvěma firmami, umísťuje se vpravo podpis firmy, která doku-

uvádí nejen vhodnou polohu pro umístění podpisu na straně, ale i jeho grafický vztah k razítku, jménu podepsaného či dalším podpisům v dokumentu.

Pokud jde o kriminalistické a forenzní písmoznalecké hledisko zkoumání podpisů, důkladný vhled do současných diskursivních očekávání této disciplíny přináší Viktor Porada v knize *Kriminalistika (úvod, technika, taktika)*, především v sekci nazvané „Identifikace osob podle ručního písma“. Autor zde uvádí rozlišení grafologie a písmoznalectví z kriminalistického hlediska. Zpočátku připouští určitou příbuznost obou disciplín¹⁷. Vzápětí však rezolutně konstatuje, že „v žádném případě nelze grafologickou problematiku vřazovat do současného pojetí kriminalistiky v oblasti zkoumání ručního písma“ (Porada 2007, 128), ačkoliv důvody pro toto rozlišení neuvádí. V jeho pojetí kriminalistická písmoznalecká analýza vychází ze základního předpokladu, že „jednotlivé tvary ručního písma jsou v řadě zemí tvarově normalizovány. Fakticky to znamená, že jsou legislativně přesně stanoveny tvary jednotlivých písmen, které jsou používány, jejich sklon, velikostní poměry a způsoby vzájemného spojování“ (Porada 2007, 129). Tato normalizace tvarů písmen, kterou si osvojují žáci v základních třídách školní docházky, má zásadní význam nejen z hlediska čitelnosti písma a srozumitel-

ment vyhotovila. V případě, že dopis podepisuje pověřený zaměstnanec v zastoupení, vytiskne se jméno a příjmení osoby odpovědné za napsání dopisu. Nad ně se vlastnoručně podepíše zaměstnanec pověřený jeho zastupováním a před podpis připojí zkratku „v. z.“ (v zastoupení). Na rozmnoženinách se podpis odpovědného zaměstnance vytiskne s poznámkou „v. r.“ (vlastní rukou) za jménem. Mezi příjmením a touto zkratkou se nepíše čárka“ (Neugebauer 2008, 35).

- 17 Porada konstatuje, že „poměrně blízký vztah (alespoň v prvním náhledu) má ke kriminalistickému významu zkoumání ručního písma *grafologie* (v současnosti označovaná většinou jako „psychologie písma“)“ (Porada 2007, 128).

nosti komunikace. Jejím dalším významem je možnost stanovit rozdíl mezi předepsanými tvary písma ve školní předloze a individualizovanými tvary písma v rukopisu jednotlivých pisatelů. Právě tento rozdíl zakládá možnost písmoznaleckého rozlišení stylizace jednotlivých rukopisů a následné „identifikace *pisatele* nebo *autora* zkoumaného textu“ (Porada 2007, 129–130). Porada zdůrazňuje potřebu rozlišovat mezi *pisatelem* a *autorem* textu, protože v písmoznalecké a kriminalistické terminologii se rozlišuje původce obsahu a formy¹⁸ ručně psaného textu: „Pojmem *pisatel* se označuje osoba, která text skutečně napsala, pojmem *autor* pak osoba, která napsaný text vymyslela“ (Porada 2007, 129–130). Zatímco k identifikaci *autora* vede zkoumání lexikální, gramatické, syntaktické a dalších jazykových stránek textu, k identifikaci *pisatele* vede „zkoumání grafické stránky ručního písma (hlavně tvaru jednotlivých písmen a jejich částí, intenzity přítlaku, vzájemného propojování jednotlivých oddělených psacích tahů a další), pro identifikaci *pisatele* je potřeba, aby sporné i srovnávací materiály byly napsány ručním písmem (u srovnávacích materiálů se ještě vyžadují podle možnosti i texty napsané jiným druhem ručního písma)“ (Porada 2007, 130). Oproti tomu pro identifikaci autora tento požadavek není nezbytný, protože se srovnává „jazykový obsah, nikoliv způsob, jakým je fixován (např. ručním písmem, písmem psacích strojů, počítačem, knižním tiskem, magnetofonem apod)“ (Porada 2007, 130). Lze tedy říct, že ve forenzně zaměřeném písmoznalectví je důležité prozkoumat určité pravidelnosti v pisatelově způsobu ručního

18 Podle Porady „Ve většině případů v kriminalistické praxi je pisatel i autor jedna a tatáž osoba, a to zejména v případech, kdy se jedná o texty soukromého nebo osobního charakteru nebo o texty, které mohou mít charakter textů vyděračských, výhružných, pomlouvačných apod. V kriminalistické praxi se vyskytují případy, kdy pisatel opsal text nebo mu byl nadiktován, aniž by byl jeho autorem“ (Porada 2007, 129–130).

psaní, který viditelně fixuje jazykový obsah. Předpokládá se, že pisatelův způsob psaní je natolik jedinečný, že přímo odkazuje na svého původce a umožňuje jeho identifikaci. Jak píše Porada, „základní podmínkou pro možnost identifikace pisatele podle ručního písma je jeho individuálnost. Individuálnost ručního písma každé osoby zaručuje jeho odlišnost od písma jiné osoby. (...) „Individuálnost písma lze makroskopicky chápat jako graficky provedený odklon od normalizovaných tvarů písma. Jedná se tak v podstatě o nedodržování jejich tvarů, vzájemného napojování a dalších stanovených vlastností“ (Porada 2007, 131). Jinými slovy, předpokládají se zde dvě podstatné věci. Zaprvé se předpokládá, že každý pisatel nedodrží přesně stanovené tvary školní písemné předlohy. Zadruhé se předpokládá, že tato nevyhnutelná odchylka nebude příležitostná nebo náhodná, nýbrž daným pisatelem systematicky opakovaná neboli, jak říká Porada, individualizovaná. Každý pisatel má mít jinou odchylku od normy a tato odchylka má mít podobu konstantně se opakujícího, rozeznatelného „stylu“ psaní. Jak píše Porada, pro identifikaci pisatele se předpokládá *totální individualizace rukopisu*. V tomto ohledu „platí následující základní principy: 1) Rozdíly uvnitř rukopisu každé osoby jsou menší než rozdíly mezi tímto rukopisem a kterýmkoliv jiným. 2) Shody uvnitř rukopisu každé osoby jsou větší než shody mezi tímto rukopisem a kterýmkoliv jiným“ (Porada 2007, 136). Takto určená individualizace rukopisu, znalecky zkoumaná v obecné a zvláštní rovině ručního písma, umožňuje znalci rozlišit „autentický“ a „padělaný“ rukopis. *Míra autentičnosti* rukopisu se určuje na základě pravidla, podle kterého platí, že „znaky obecné roviny jsou často poměrně snadno měnitelné, pokud jim pisatel věnuje patřičnou pozornost a chce navodit dojem, že písemnost psala jiná osoba (snaží se o celkovou změnu písemnosti). Naopak změnit znaky zvláštní roviny je zpravidla velmi obtížné, protože ty se váží již k individualizaci ručního písma“ (Porada 2007, 136).

Podívejme se nyní na další záměry a předpoklady českého písmoznaleckého diskursu. Na první pohled se může zdát, že současná legitimní česká forenzní analýza je vybudována na spolehlivém, evidentním a nepolemickém základu. Vědecké soudní písmoznalectví se chce principiálně lišit od grafologie, pochybné esoterické pavědy. Místo toho se však vyjevují podstatné kontradike a nejasnosti ve věci současné legitimacy samotné forenzní analýzy.

V monografii *Znalecké právo* autoři Ševčík a Ullrich uvádějí, že znalecký posudek je paradoxní subjektivní odborné vyjádření. Soudní znalec zprostředkuje ne-znalcům subjektivní výsledek odborné analýzy, která reprezentuje jeho znalecké vědění. Cílem forenzního posudku je tedy „zprostředkování odborného posouzení určitých skutečností osobám, které nemají potřebné odborné znalosti“ (Ševčík, Ullrich 2015, 216).

Tuto rozporuplnou „subjektivní“ ambici „objektivní“ znalecké analýzy popsal i Křístek ve své monografii *Znalectví*. Autor vysvětluje roli soudní expertízy následovně: „Znalec podává v posudku svůj úsudek jako subjektivní názor. Pokud soud v rámci soudního řízení využije informací ze znaleckého posudku jako podklad pro rozhodnutí, subjektivní názor objektivizuje“ (Křístek 2013, 168). To znamená, že jelikož znalecký posudek má být pravdivý a „pravdivost je kategorie objektivní“ (Křístek 2013, 167), pokud je písmoznalecký posudek brán za základ pro soudní rozhodnutí, znalcův subjektivní názor se stává „objektivní“ pravdou v kontextu daného sporu. Tudíž, legitimizace a objektivizace podpisu je dílem pragmatické práce soudců. Současně však Křístek ukazuje, že reálná forenzní praxe je jiná. Na rozdíl od deklarované ambice, ve skutečnosti je trend takový, že soudci bez znaleckého posudku téměř nerozhodnou: „Výsledkem je až taková absurdita, že v podstatě nesoudí soudce, ale znalec“ (Křístek 2013, 159). Jak dále Křístek dodává, „pravdivost soudy obvykle posuzují podle

přesvědčivosti. Není to dobře. Místo aby soudce věděl, pouze věří. Věřící tomu, kdo je přesvědčivější“ (Křístek 2013, 168).

Písmoznalec je tedy v roli vědce a poradce, který z pozice svého diskursivního vědění formuluje domněnku o pravosti či nepravosti předloženého rukopisu. Vyjadřuje se však pouze v termínech *pravděpodobnosti* trestního činu padělání, nikoliv v termínech *pravdy* o vině či nevině padělatele. Jak uvádí autoři knihy *Soudní znaleství*, „znalci nepřísluší řešit právní otázky, nemůže se tedy vyslovit k otázce viny, zavinění, spoluzavinění, porušení předpisů ap. Ke všem těmto právním rozhodnutím dává pouze technické podklady. Znalec rovněž nesmí provádět hodnocení důkazů, může se k nim vyjadřovat pouze z hlediska technické přijatelnosti“ (Bradáč, A., Kledus, M., Krejčíř, P., Vémola, A., Weigl, L. 2010, 105).

Z hlediska výše popsaných potíží písmoznaleství s produkcí jednoznačného a objektivního hodnocení rukopisu je asi nejvíce problematickým případ tzv. *měněného ručního písma*, které se vyznačuje „zkomoleninami takového charakteru, u nichž nelze posoudit techniku psaní jednotlivých písmen, a to ani iniciál, a nelze je tudíž porovnat ani s písmem, ani s pravými podpisy osoby, na jejíž jméno zní“ (Straka 1991, 139). Znalec Jiří Straka se pokusil vyřešit tento metodologický problém právě v souvislosti s vlastnoručním podpisem. V článku nazvaném *Je podpis vždy dostatečnou právní zárukou?* si autor klade otázku, „zda takový podpis je pravým podpisem, když osoba toho jména užívá řekněme podpis stejného charakteru, ale tvořený odlišným systémem psacího pohybu? Jak rozpoznat, zda takovou zkomoleninu vytvořila oprávněná osoba, nejčastěji s úmyslem popřít později pravost podpisu, či zda je to zkomolenina vyhotovená padělatelem, který buď podpis osoby, jež chce padělat, vůbec nezná, či se o jeho napodobení ani nepokusí? Ani v jednom z případů nelze očekávat, že by mohl být zajištěn takový srovnávací materiál,

který by umožnil otázku vyřešit“ (Straka 1991, 139). Tato překerní situace nevyhnutelně vede k riziku, že pokud znalec vyjde z odlišnosti daného podpisu od obvyklých „spontánních“ podpisů daného pisatele a vyhodnotí podpis jako nepravý, negativní důsledek jednoznačně padá na osobu, která předala věc proti podpisu. „Kdyby však zkomolený podpis vytvořila oprávněná osoba, mohlo by dojít v důsledku znalecova mylného závěru k justičnímu omylu“ (Straka 1991, 140). Autor si uvědomuje, že toto právní riziko znalecké práce je nevyhnutelné: nelze jej nijak redukovat či eliminovat. Straka nakonec dochází k pozoruhodnému konstatování: „Uvedený závěr je sice z hlediska písmoznaleckého zcela objektivní, ale právní jistota občanů je takovým výsledkem značně otřesena“ (Straka 1991, 140).

Z předchozího vyplývá, že písmoznalec provádí analýzu písma, kterou předkládá soudci jako odborný základ pro rozsudek vynesený soudcem. Role znalce v soudním řízení je přitom významná až nezastupitelná¹⁹. Tím víc zarážející je fakt, že ačkoliv je vypracování posudku základním úkolem v činnosti znalců, „charakteristiku posudku v zákoně, ani v prováděcí vyhlášce nenajdeme“ (Dörfl 2009, 84). Stejně jako v případě definice vlastnoručního podpisu, i v případě definice znaleckého posudku je ze zákona možné čerpat pouze „informace o náležitostech posudku, lhůtě k jeho vypracování a dalších souvisejících povinnostech při jeho vypracování“ (Dörfl 2009, 84). Zdá se však, že tato absence právně závazných definic – kterou pokládám

19 Slovenští písmoznalci Ďurana a Strapáč tvrdí, že hodnota znaleckého posudku je v trestním řízení nezastupitelná, „protože znalci jako osoby se speciálním vzděláním a odbornými znalostmi a dovednostmi jsou často ti, kteří vlastně jako jediní dokážou vyřešit problém, jehož se dané trestní řízení týká. Velmi často se to týká otázek z oblasti medicíny, techniky, stavebnictví, technologie, účetnictví, chemie, písmoznalectví atd.“ (Ďurana, Strapáč 2014, 306).

za mezeru²⁰ v zákoně – znalcům nebrání v tom, aby v souladu se zákonem formulovali své analýzy „autentičnosti“ podpisů ve znaleckých posudcích a předkládali jejich závěry jako podklady k soudnímu řízení, kde se vynášejí rozsudky o vině či nevině konkrétních pisatelů. Dörfl v knize *Zákon o znalcích a tlumočnících* tak trochu kafkaevským způsobem hájí náležitost této mezery v zákoně, když tvrdí, že „k pochopení toho, co posudek je, se musíme inspirovat právní teorií a judikaturou soudů. Z pohledu procesního je posudek zvláštním druhem důkazu. Formálně vzato, je to důkaz, jehož náležitosti a postup jeho podání stanoví zákon. Obsahově vzato je to důkaz, který podává znalec, tedy osoba, která se seznamuje se skutečnostmi týkajícími se skutkového stavu, o kterých má podat s použitím svých odborných znalostí posudek. Jeho procesní pozice je tedy zásadně odlišná od svědka, který vypovídá o skutečnostech, o kterých se dozvěděl nezávisle na probíhajícím řízení“ (Dörfl 2009, 84).

Tuto mezeru do jisté míry reflektuje Lukáš Hlouch zabývající se interpretací práva z hlediska vlivu institucionálních před-

20 Jak píše Chaim Perelman, „princip antinomií se v právu vynořuje pouze v případech, kdy nemáme obecné pravidlo umožňující jejich řešení, t.j. když je v zákoně mezera. (...) V správním právu existence mezery neposkytuje žádnou svobodu působit na správu: naopak, omezuje svobodu působení správní moci, dokonce i kdyby chtěla působit, aby plnila své poslání. (...) O mezerách v právu však mluvíme pouze tehdy, když pokusy interpretovat zákon nepřinesly uspokojivý výsledek. Konkrétní právní spory pak velmi často ukazují, že neshoda mezi interpretacemi přináší jako svůj důsledek neshodu týkající se samotné existence či neexistence mezery“ (Perelman 2014, 71–72). Domnívám se, že toto pojetí mezery lze vztáhnout na diskursivní očekávání od podpisu v soudním písmoznalectví, kde navzdory právní závaznosti znalecké interpretace nelze dosáhnout uspokojivého znaleckého výsledku, který nevyhnutelně lavíruje mezi subjektivním a objektivním hlediskem a který se navíc nemůže opřít o žádnou právně závaznou definici vlastnoručního podpisu.

struktur porozumění²¹. Autor v knize *Teorie a realita právní interpretace* připomíná, že v klasickém právním dualismu právní jistoty a individuální spravedlnosti se předpokládá možnost *stupňovat spravedlnost*²² směrem k individuálnímu pólu, kde je maximálně koncentrovaná, kde je však současně minimálně přítomna právní jistota. Toto rozlišení práva a spravedlnosti²³ v samém výkonu práva je zajímavé z hlediska institucionálního soudního rozhodnutí o autentičnosti či neautentičnosti daného rukopisu, a následně o vině či nevině daného pisatele.

Podívejme se nyní, co říkají o své metodice práce světové autority písmoznalectví. Podle Harralsonové jeden z nejdůležitějších principů písmoznalectví se týká variace rukopisu jednoho pisatele. Obecně se přijímá princip rukopisu, podle něhož žádné dva rukopisy či podpisy nejsou napsané tou samou osobou úplně stejně: „Pokud písmoznalec nalezne podpis, který je identický s analyzovaným podpisem, naznačuje to, že jeden podpis může být kopií druhého. Taková kopie je pořízena opsáním, kopírováním či skenováním podpisu umístěném na jiném dokumentu“ (Harralson 2013, 4–5). Podle dalšího písmoznaleckého principu

- 21 Jak píše Hlouch v článku *Instituce jako interpret práva v aplikačním diskursu*, „právě prostředím tzv. složitých (obtížných) případů aplikace práva je ideálním prostředím pro zkoumání vlivu institucionálních předstruktur porozumění, v nichž znovu a znovu ožívají řídící ideje aplikačních institucí ve skutkových a právních kontextech nových a nových případů“ (Hlouch 2012, 257).
- 22 Hlouch uvádí, že „v klasickém dualismu vystupuje především idea právní jistoty oproti ideji individuální spravedlnosti. Čím spravedlivější řešení právní řád prostřednictvím svých aplikačních institucí vygeneruje pro konkrétní případ, tím méně bývá toto řešení v souladu s idejí právní jistoty (legitimního očekávání) účastníků“ (Hlouch 2011, 107–108).
- 23 Odbornou úvahu Jacquesa Derridy o principiální nespravedlivosti právně nálezitého rozhodnutí se budeme zabývat ve druhé a třetí kapitole, věnované dekonstrukci vlastnoručnímu podpisu jako znaku.

platí, že rukopis obsahuje kombinaci rysů, které jsou jedinečné a identifikovatelné pro každého pisatele. Věří se, že nejenže ten samý pisatel nenapíše dva podpisy úplně stejně, ale že žádný jiný pisatel nepředvede všechny rysy rukopisu stejně jako daný pisatel: „Tento princip se zakládá na posouzení mnoha rukopisních rysů, protože není průkazné, pokud posuzovatel spoléhal na jeden či dva rukopisné rysy. Rukopis není pouze jedinečný, ale jeho různé rysy jsou vzájemně spjaty a vytvářejí komplexní rukopisnou formuli pro každého individuálního pisatele. Princip, že žádné dva rukopisy nejsou napsány úplně stejně je spjat s konceptem, podle kterého má každý pisatel přirozený rozsah variace. Tím je založen rukopisní vzor jako takový. Spíše než aby spoléhali na izolované rukopisné rysy, písmoznalci zkoumají v rukopisu vzory. Aby vzor mohl stanovit rozsah variace pro daného pisatele, musí být založen na určitém počtu srovnávacích vzorků“ (Harralson 2013, 5). Navíc „jelikož rukopis není statický a podléhá změnám v čase či jiným variabilním podmínkám, je rovněž potřeba mít rukopisné vzorky psané během srovnatelného období a za těch samých podmínek působících na zkoumaný písemný materiál“ (Harralson 2013, 5). Podle Harralsonové „to přirozeně vede k dalšímu bodu, jímž je přirozený a nepřirozený rukopis. Jedním z prvních kroků v posouzení rukopisu je vyhodnocení zkoumaných vzorků rukopisu. Posuzovatel musí vyhodnotit vzorky a určit, jestli obsahují charakteristiky přirozeného rukopisu. Přirozený rukopis má nepřerušovaný tok pohybu“ (Harralson 2013, 6).

Tato diskursivní očekávání písmoznalectví potvrzují i písmoznalci Caligiuri a Mohammed zabývající se metodikou autentifikace a verifikace vlastnoručního podpisu. Autoři tvrdí, že „desetiletí laboratorního výzkumu ručního písma nám dalo potřebné nástroje k ozřejmení normálního a patologického procesu ovlivňujícího produkci ručního písma a podpisu“ (Caligiuri a Mohammed 2012, xiii). Vzápětí však autoři vyjadřují lítost

nad tím, že tyto principy zatím nejsou začleněny do forenzní analýzy podpisu. Snaží se tedy čtenáře poučit o relevantních neurovědeckých principech podmiňujících normální a patologickou kontrolu motoriky ruky a rukopisu. Z hlediska mého zkoumání diskursu písmoznalectví je obzvláště zajímavé jejich pojednání o pokrocích v kvantitativním přístupu k *autentifikaci podpisu*, kde popisují nové objevy v kinematických analýzách původních, měněných a padělaných podpisů²⁴. Autoři uvádějí rozsáhlý přehled *kinematického přístupu* k podpisu vycházejícího ze studia neuromuskulárního systému, který kontroluje pohyb ruky a umožňuje měřit rychlostní odpověď v tahu pera. Podle kinematické teorie motorické kontroly je „jednoduchý lidský pohyb manifestací synergických akcí agonistických (e. g. extensor) a antagonistických (e. g. flexor) svalových kontrakcí vedoucích k měřitelné rychlosti pohybu psacího nástroje (Plamondon 1993). Každá kontrakce svalů má tři vlastnosti, které zahrnuje odpověď na jednoduchý impuls: odklad impulsu, čas aktivace impulsu a čas odpovědi. Výsledný pohyb je formulován jako rozdíl v zápisové funkci těchto temporálních parametrů mezi agonistickou a antagonistickou sítí“ (Caligiuri a Mohammed 2012, 50).

24 Autoři konstatují, že „zatímco velká většina výzkumu podpisů se zaměřila na statické stopy, moderní technologie badatelům umožnily kvantifikovat kinematické rysy podpisů v rovině individuálního tahu pera. Historicky vzato, vizuálně zaznamenané rysy vlastnoručních podpisů utvořily základ pro evidenci podporující tvrzení, že daný podpis byl původní, měněný nebo padělaný (Michel 1978; Herkt 1986; Mohammed 1993; Wendt 2000). Dnešní výzkum statických rysů spjatých s různým podpisovým chováním může být nahrazen dynamickými výzkumy, kde jsou kinematická data sbírána od subjektů podepisujících se na digitálních tabletech. Tato technika byla použita k zprehlednění účinků měnění a simulovaného chování v termínech tlaku pera, formování tahu a trvání pohybu (e. g. van Gemmert et al. 1996)“ (Caligiuri a Mohammed 2012, xiv).

Kromě této fyzikální autentifikační metody lze zmínit i počítačové programy využívající algoritmy na verifikaci vlastnoručního podpisu, které srovnávají vzorky podpisů podle předem stanovených kritérií. Jak uvádějí znalci Impedovo a Pirlo, „mohou to být parametry, jako je celková délka podpisu, dílčí charakteristiky či funkce, jako jsou pozice, rychlost, zrychlení či tlak konečku pera během celého procesu psaní“ (Impedovo 1994, 35), přičemž „proces srovnání v systému verifikace podpisů se snaží vyhodnotit autentičnost testovaného vzorku tím, že klade jeho rysy oproti těm, které jsou uloženy v referenční databázi“ (Pirlo 1994, 443). Ani tento verifikační postup však není zcela spolehlivý, odhaluje spíše principiálně problematické uchopení vlastnoručního podpisu než jeho věrohodnou verifikaci. Jak píše Impedovo, „obecně lze říci, že přístupy založené na funkcích vykazují větší účinnost, jsou však náročné na čas. Navíc, pořad není jasné, jestli je lepší použít dílčí přístup, obecně vyžadující závaznou předprocesní fázi, nebo celkový přístup, který se zdá být citlivější k variabilitě v podepisování se. V obou případech detekování jednoho či víc optimálních prahů je zatím nevyřešeným problémem“ (Impedovo 1994, 35).

Nicméně v současnosti vlastnoruční písmo jako médium – a s ním i „přirozený rukopis“²⁵ analyzovaný písmoznalectvím – čím dál víc mizí, přenechává dominantní komunikační roli elektronickým médiím. Navíc ani „přirozený rukopis“, který písmoznalectví postuluje, není zcela přirozený – musíme se jej namáhavě naučit, osvojit si ho jako kulturní kompetenci. Z hlediska socializačních návyků, které předpokládají progresivní normalizaci dítěte v ovládání ruky držící pero, pokládám za

25 Harralsonová v této souvislosti vyjadřuje přesvědčení, že „ruční psaní není mrtvé v takové míře, v jaké drží krok s pokroky digitální technologie. Úpadek ručního je výsledkem jak klesajícího trénování ve třídě, tak i zvýšeného používání technologických zařízení založených na textu“ (Harralson 2013, 2).

důležité v této souvislosti zmínit *grafomotorickou pedagogiku*, která je určena dětem předškolního a školního věku dítěte. Podobně jako logopedii v oblasti nácviku „správné“ výslovnosti slov mateřského jazyka, i grafomotorickou pedagogiku lze pokládat za normalizační *mediální výchovu* (ve smyslu specifické *výtvarné výchovy*, konkrétně *grafické výchovy*) určenou na nácvik „správného“ ručního psaní. Renata Mlčáková v pedagogické příručce *Grafomotorika a počáteční psaní* popisuje, že tato normalizace probíhá ve smyslu postupného vývoje od čmáraní přes kreslení až k psaní, přičemž autorka pokládá čitelné psaní za nejvyšší stupeň grafického projevu dítěte. K tomu by jistě šlo dodat i opačný vektor vývoje, kdy se po osvojení si techniky psaní písmen podle školní předlohy dítě částečně „osvobozuje“ z normalizačního tlaku a začíná psát svůj podpis stále méně čitelně, vytvoří si z písmen svého jména obrazec, který bude kreslit a později už jen čmárat. Tuto úvahu už však pedagožka Mlčáková ve své knize neformuluje. Autorka však uvádí, že lze pozorovat, jak se od 8 let „písmo individuálně vyhraňuje“ (Mlčáková 2009, 33).

Ve své příručce *Rozvoj grafomotoriky a podpora psaní* Milena Lipnická doplňuje tuto informaci o fakt, že k fázi „vyhraňování“ patří i vývojová etapa psaní vlastního jména, která u dítěte „začíná nejdříve pokusy o zaznamenávání začátečních písmen (iniciál) vlastního jména – dítě případně vymýšlí zkratku, která obsahuje některá písmena z daného jména, a ‚čte‘ ji jako své jméno. Uvědomuje si i potřebu použít i určité tvary písmen, aby své jméno mohlo napsat. Tímto ustáleným tvarem jména pak obvykle označuje vlastní kresby nebo jiné výtvary. Uvědomuje si, že jméno je jeho subjektivní značkou“ (Lipnická 2015, 6).

Nelze však říct, že by grafická socializace na všech těchto úrovních probíhala hladce. Autorky Bednářová a Šmardová ve své příručce *Rozvoj grafomotoriky. Jak rozvíjet kreslení a psaní* zdůrazňují roli pedagogiky, když uvádějí potíž s ekvivalencí mezi

stupněm inteligence a stupněm grafomotorické normalizace. Zmiňují, že se ve své poradenské praxi setkávají „s dětmi, které mají průměrnou či vysokou inteligenci, ale jejich kresba je podprůměrná. Posuzování jejich vývojové úrovně pouze podle kresby je problematické, mohlo by být pro ně poškozující. Naopak jsou děti, které vcelku slušně kreslí, ale vývoj rozumových schopností odpovídá nižšímu věku, psychometricky zjištěný intelekt je podprůměrný.“ (Bednářová, Šmardová 2011, 6). Autorky z těchto údajů nevyvozují žádné vlastní závěry ohledně vlivu pedagogické normalizace na vývoj dětské grafomotoriky.

Chtěla bych nyní uvést ještě několik poznámek ohledně terminologických mezer a metodologických rozporů, které prostupují disciplínu písmoznalectví. Na rozdíl od vědecky pochybné grafologie, soudní písmoznalectví, které se stalo legitimní vědeckou praxí 20. století, deklaruje, že nepředpokládá efekt zrcadlení mezi psychickými vlastnostmi pisatele a výtvarnou stránku jeho podpisu. Čím se tedy legitimizovala tato „nová“ věda o rukopisu? Na první pohled by se mohlo zdát, že forenzní analýza uvádí skromnější vědecké cíle než grafologie: srovnává vzhled jednoho podpisu se vzhledy jiných podpisů. Záměrem soudního písmoznalectví je odhalit autorovy strategie a rozlišit autentické podpisy od padělků, které mohou vzniknout opisem či imitací podpisů jiných pisatelů. Zatímco psychologická grafologie srovnává vlastnoručně psané dokumenty s *duší* jejich pisatele, soudní písmoznalectví deklaruje, že srovnává vlastnoručně psané dokumenty s jinými vlastnoručně psanými dokumenty. Lze však srovnávat vlastnoručně psané dokumenty s jinými vlastnoručně psanými dokumenty bez toho, abychom předpokládali charakteristiky *duše* jejich pisatele? Nejen grafologie, ale i písmoznalectví chápe duši pisatele jako generátora *přirozené podobnosti* a současně jako arbitra *autentičnosti* zanechaných písemných stop. Nespočívá rozdíl mezi těmito disciplínami pouze v nastavení

jejich diskursů? Nejsou grafologické a písmoznalecké interpretace podpisu vedeny těmi samými metafyzickými očekávaními, i když jsou vázány rozličnými diskursivními očekávaními?

Příkladem, který podle mého názoru tuto domněnku potvrzuje, může být kriminalistické užití písmoznalectví v pojetí Viktora Porady. Ačkoliv se autor zcela explicitně distancuje od grafologie a odmítá možnost jejího funkčního využití v kriminalistickém písmoznalectví, jeho další vysvětlení metodologického postupu se od grafologické metodologie liší jen zdánlivě. Podobně jako v grafologii, i v písmoznalectví „se zkoumání ručního písma uskutečňuje postupně v obecné a zvláštní rovině“ (Porada 2007, 135). *Obecná rovina*, která charakterizuje písemnost jako celek, jak se jeví posuzovateli po své grafické stránce“ (Porada 2007, 135), silně připomíná grafologický *celkový písmový obraz*. Oproti tomu „*zvláštní rovina* se vztahuje k detailnímu zkoumání vlastního ručního písma a zahrnuje tři základní úrovně analýzy rukopisu. Jednak je to úroveň *multikomponent* (což jsou graficky nedělitelné celky dvou nebo více písmen napsaných jedním nepřerušovaným psacím tahem, dále *základních komponent* (samostatná, vzájemně nespojená písmena velké i malé abecedy, diakritická a interpunkční znaménka) a *dílčích komponent* (různé dílčí části písmen a znaků). Při zkoumání a vyhodnocování znaků zvláštní roviny se na jednotlivých úrovních používají tato základní hlediska: směr, proporce, plynulost, posloupnost a umístění psacího pohybu, jeho sklon, psací přítlak, včetně dalších náležitostí psacího pohybu“ (Porada 2007, 136). Všechny tyto aspekty v ručním písmu zkoumá i grafologie. V obou diskurzech se očekává, že z hlediska jedinečného pisatelova rukopisního stylu lze jeden jeho vlastnoruční podpis ztotožnit s jiným jeho vlastnoručním podpisem. Pisatelovy duševní kvality se *přirozeně a kontinuálně* odráží v jeho písemných projevech a současně dokazují *autentičnost* těchto pisatelových stylizovaných projevů

jakožto jeho vlastnoručních stop. Grafologie i písmoznalectví sledují ty samé stopy pisatelova *přirozeného*, zcela individuálního stylu psaní, který pisatel produkuje a potvrzuje v každém svém *autentickém* rukopisním gestu. K tomu, aby písmoznalectví mohlo určit „autentičnost“ podpisu, je nutné, aby bezchybně rozeznalo „styl“ psaní daného pisatele. Ten však nelze rozeznat bez toho, aby v něm rozeznalo vlastnosti pisatelovy duše, které pisatele „nutí“ projevat se stále tím samým rukopisem. Písmoznalectví tedy sdílí s grafologií její vlastní předmět zkoumání, jímž je *duše* pisatele a její „přirozené“ projevy v písmu. Obě disciplíny se liší pouze deklarovaným způsobem provádění analýzy a důrazem, který kladou na „autentičnost“ provedené písemné stopy.

I. II. III. Digitální kryptografie

Základní vhled do diskursu o elektronickém podpisu poskytují Libor Dostálek a Marta Vohnoutová, kteří v knize *Velký průvodce infrastrukturou PKI a technologií elektronického podpisu* uvádějí, že „digitální podpis je mechanismus, kterým se zajišťuje důkaz nepopíratelnosti dat (pravosti dokumentů). Digitální podpis se vytváří ve dvou krocích: 1. Spočte se otisk z dokumentu. 2. Výsledný otisk se šifruje soukromým klíčem uživatele, který podpis vytváří. Soukromým klíčem šifrovaný otisk ze zprávy se nazývá digitální podpis zprávy“ (Dostálek, Vohnoutová 2007, 27). Autoři charakterizují *otisk* (neboli *hash*) nikoliv jako stopu vzniklou z fyzického kontaktu dvou předmětů, nýbrž jako matematický přepis předloženého textu pomocí algoritmů: „Otisk je jednocestná funkce, která nám z libovolně dlouhého textu vytvoří krátký řetězec konstantní délky. Výsledný řetězec (otisk) by měl maximálně charakterizovat původní text. (...) Jednocestnou funkcí se rozumí algoritmy, které nejsou výpočetně náročné. Je

však výpočetně velice náročné k výsledku nalézt původní text“ (Dostálék, Vohnoutová 2007, 21).

Další definici elektronického podpisu uvádí Petr Budiš v knize *Elektronický podpis a jeho aplikace v praxi*, kde píše, že „český zákon o elektronickém podpisu (ZoEP-ČR) definuje elektronický podpis jako „údaje v elektronické podobě, které jsou připojené k elektronické zprávě nebo jsou s ní logicky spojené a které slouží jako metoda k jednoznačnému ověření identity podepsané osoby ve vztahu k datové zprávě“, což je v podstatě rozšířená definice daná Směrnicí“ (Budiš 2008, 112). Jak dále uvádí Budiš, systém pro šifrování a podepisování zpráv pomocí asymetrické kryptografie pracuje tak, že „zpráva je obvykle na straně odesílatele nejprve autorizována („podepsána“) s využitím soukromého klíče odesílatele, autorizován je čitelný text zprávy. Následně je podepsaná zpráva šifrována pomocí veřejného klíče příjemce. Na straně příjemce je zpráva nejprve dešifrována soukromým klíčem příjemce, čímž je zajištěna adresnost zprávy, a teprve potom je pomocí veřejného klíče odesílatele ověřena identifikace odesílatele a současně je získán čitelný text zprávy“ (Budiš 2008, 32). Elektronický „podpis“ je tedy podpisem pouze v uvozovkách, protože s vlastnoručním podpisem nesdílí nic než název – autentičnost se v obou případech „podpisu“ (a rovněž „otisku“ či „razítka“) ověřuje jinak. Fyzická stopa a „autORIZAČNÍ“ kód generují totiž dvě odlišné očekávání. Není tedy podpis jako „podpis“. Prostředkem pro vytváření elektronických podpisů již není lidská ruka držící psací nástroj, nýbrž počítač a jeho „technické zařízení nebo programové vybavení“ (Budiš 2008, 117). Identifikace pisatele již neprobíhá na základě pozorování projevů rukopisního stylu, nýbrž prostřednictvím přiděleného certifikátu, který „obsahuje položky jednoznačně identifikující vlastníka certifikátu, obdobně jako průkaz totožnosti“ (Budiš 2008, 53). Na aplikaci „business to customers“ (zkráceně B2C), v níž lze

realizovat elektronické podpisy, jsou kladeny konkrétní bezpečnostní požadavky, které Budiš shrnuje následovně: dostupnost, důvěrnost, integrita, autentizace a autorizace, nepopiratelnost, přesný čas transakce. Konkrétně o požadavcích *autentizace* a *autorizace* autor píše, že se jedná o „jeden z klíčových požadavků bezpečnosti v aplikacích B2C. Zde bývá prvním krokem registrace (přihlášení do systému), která prakticky zahrnuje jak autentizaci, tak i následnou autorizaci. Jednodušším, často používaným způsobem autentizace bývá jméno a heslo, sofistikovanější systémy s vyššími bezpečnostními nároky využívají certifikáty a kryptografii“ (Budiš 2008, 18). Rovněž *nepopiratelnost* je pro B2C systémy důležitým požadavkem. Budiš uvádí, že „B2C systémy jsou většinou otevřené, což znamená, že obě komunikující strany nemají zpravidla spolu uzavřen žádný písemně stvrzený smluvní vztah a často se nikdy neviděly. Na druhé straně je třeba, aby bylo možné jisté kroky považovat za závazné (například objednávku zboží) a aby bylo pokud možno naprosto průkazné, že byl tento krok proveden. V běžných řešeních elektronických obchodů bývá náhradou průkaznosti úkonu souhlas s obchodními podmínkami, které specifikují práva a povinnosti stran. Velice výhodné je však v této oblasti využití zaručeného elektronického podpisu, který je pro obdobné situace výborným řešením a ke stejnému účelu je ostatně využit i v oblasti komunikace občana se státní správou a samosprávou“ (Budiš 2008, 18–19).

Nicméně, jistota identifikace podepsaného, kterou poskytuje počítačová technologie, stojí i padá se spolehlivostí a trvanlivostí kvalifikovaného certifikátu. Podle Tomáše Lechnera v elektronickém podpisu „dochází k ověření osoby v rámci procesu vydání kvalifikovaného certifikátu, takže lze říci, že uznávaný elektronický podpis by měl mít *váhu* úředně ověřeného podpisu, i když proces ověření je zde svěřen i soukromoprávním subjektům, a nikoliv úředníkům splňujícím podmínky OvěřZ“ (Lechner

2013, 87). Jedním z podstatných problémů provázejícím koncepci elektronického podpisu je však relativně krátká životnost kvalifikovaných certifikátů. Podle Lechnera „jde o praktický příklad protichůdného působení bezpečnosti a celkového přínosu“ (Lechner 2013, 61–62).

Domnívám se, že ve 21. století již papír přestává být dominantním médiem pro uchovávání a sdílení důležitých informací, jelikož jej progresivně nahrazují výpočtové technologie. Jak říká Dekeyser, „jelikož je tato technologie založena na elektronických pulsech reprezentovaných nulami a jedničkami, nedokáže se přizpůsobit ručnímu psaní. Pro právní systémy, které rozeznávají pouze vlastnoruční podpisy, bylo ruční písmo problematické – musela se najít alternativa, která by plnila funkci podpisu a následně ručního psaní“ (Dekeyser 2006, 80). Na následujících stranách se pokusím ukázat, že tato technologická změna spouští komplexní sémantickou změnu. Počítač nemůže porozumět zakládající metafyzické *aporii* vlastnoručního podpisu jakožto neopakovatelné stopy rozeznatelného stylu, protože aporie nemá logické řešení. Vynálezci elektronických podpisů se této *aporii* důmyslně vyhli. Vynalezli nový typ podpisu, který již není pouze „podobný“ podpisovému vzoru, ale je exaktním údajem ve smyslu binárních opozic 1 a 0, původní a nepůvodní, pravý a nepravý. Metafyzický pojem „podobnosti“ není pro počítač pochopitelný, protože jej nelze definovat logicky. Podobnost není logicky exaktní. Jak jsem ukázala na programu CAPTCHA, počítač nemůže provést grafologickou analýzu, ani nemůže vyhodnotit, který podpis je pravý a který falešný. Problém je v tom, že nelze dát logickou odpověď na základní otázku písmoznalectví, kdy je ještě vlastnoruční podpis dostatečně podobný na to, aby odpovídal autorskému stylu ručního psaní a naopak, kdy je až příliš podobný na to, aby byl napsaný lidskou rukou, a mohl být tak podezřelý z padělání. Podpisový vzor není totiž repre-

zentativní schéma či logo duše, které by bylo možné pokaždé reprodukovat stejně. Ruční projev, který má stvrzovat *identitu* pisatele, je pokaždé trochu *jiný*, nikoliv *stejný*.

Grafologická a písmoznalecká analýza vlastnoručního podpisu jsou fixovány na pisatele a jím zanechanou stopu. Ověření podpisu je výsledkem srovnání tvarů vlastnoručních podpisů a rozeznání domnělých grafických kvalit podpisového vzoru. Vlastnoruční podpis se analyzuje jako *písmový obraz*, od něhož se očekává, že *přírozeně* – nevyhnutelně, koncentrovaně a kontinuálně – vyjadřuje duševní danosti svého pisatele. Avšak, jak uvádí Sherwin v knize *Vizualizace zákona ve věku digitálního baroka*, „obrazy samy za sebe nemluví: to náš pohled jim dává hlas“ (Sherwin 2011, 41). Vlastnoruční podpis – obraz jména svého pisatele – nemluví, pouze ukazuje určité tvary a linie písma. Místo něj promluví experti z oborů grafologie a písmoznalectví, kteří jej ve svých interpretacích převádějí do slov, prostřednictvím kterých o pisateli něco tvrdí.

Všechny tyto interpretační potíže, nevyhnutelně provázející překlad významu mezi obrazem a textem, jsou v elektronickém podpisu vyloučeny. Ověření elektronického podpisu předpokládá totožnost kódu, nikoliv podobnost obrazu či autentičnost stopy. Stojí na matematických základech, které nejsou tak vratké, jako je psychologická interpretace obrazu hledající v něm *přírozený* výraz pisatelovy duše. Kromě očekávání *přírozenosti* digitální médium překonává i očekávání *autentičnosti* vlastnoruční stopy, kterým se vyznačovalo ruční písmo. Jak ukázal Owen, „lze tvrdit, že pokud není žádný společný základ, každá výpověď a každá zkušenost je ‚autentická‘. Když je ale vše autentické, celý koncept ztrácí význam. Pokud digitální média ničí autentičnost, je to právě proto, že ničí vše společné“ (Owen 2006, 68). V souladu s tímto tvrzením ukazují i Fraenkelová a Pontille v článku *Podpis v elektronické době*, že elektronický podpis je prostředkem

identifikace a autorizace signatáře, nikoliv prostředkem poznání duševních kvalit a potvrzení fyzické přítomnosti pisatele, jak tomu bylo v případě vlastnoručního podpisu. Autentičnost vlastnoruční stopy ani přirozenost rukopisního stylu zde již nehrají žádnou roli. Neověřuje se totiž „z hlediska toho, kdo se podepisuje, není to jeho písemný akt. Stává se především prostředkem identifikace osoby, i když se její vlastní jméno necituje. Podpis se stal naprostým aktantem, pověřeným prvořadým úkolem: identifikovat někoho. Z hlediska signatáře to znamená, že se rezignovalo na situaci, v níž jedná tím, že se podpisují. Přešlo se k situaci, v níž za mě jedná můj podpis“ (Fraenkel, Pontille 2006, 106–107). Nové identifikační procedury produkují nezanedbatelné oboustranné účinky v právním i vědeckém světě, kde se nyní „chápe individuum jako prvek, který je jejich vlastnímu systému cizí. Zaručený elektronický podpis zcela uniká z kompetence předchozích profesionálů, stává se záležitostí expertů na kryptografii.“ (Fraenkel, Pontille 2006, 106) Jak upozornil i Mason, elektronický podpis je založený na exaktní hodnotě arbitrárního kódu přiděleného počítačem; jeho ověření je procesem „autentifikace mezi softwarovými protokoly, nikoliv mezi lidskými bytostmi“ (Mason 2012, 115).

I. III. Hierarchické hranice diskursů

Z výše uvedeného přehledu vybraných teoretických a pedagogických textů obou diskursů o vlastnoručním podpisu vyplývá, že na rozdíl od grafologie, která pokládá „přirozený“ tvar podpisu za zrcadlo pisatelovy „duše“, soudní písmoznalectví srovnává „autentické“ podpisy s předchozími písemnými projevy daného pisatele a situuje je v *intervalu* mezi „identitou“ (totožností mechanické kopie) a „diferencí“ (totální odlišností ruční stopy). Forenzní analýza *intervalu podobnosti* (získaného ze srovnání stop s jinými stopami) se zdá být méně naivní a v tomto ohledu spolehlivější než efekt psychického zrcadlení v grafologii (získaný ze srovnání duše a stop). V tomto intervalu podobnosti je potřeba načrtnout konvenčně „dostatečně podobný“ obraz jména, který může být díky své míře podobnosti rozeznán jako „autentický“ vlastnoruční podpis. Písmoznalectví v tomto intervalu nachází důvod pro důvěryhodnost a oprávnění svého diskursu. Lze tím však vysvětlit současný pseudovědecký status grafologie? Proč se dnes grafologie považuje za méně spolehlivou než písmoznalectví a písmoznalectví za méně spolehlivé než kryptografie? Čím je fundovaná důvěryhodnost těchto různých diskursů o podpisu? Kde leží hranice těchto diskursů a proč se mezi nimi buduje hierarchický vztah?

Na následujících stranách bych ráda ukázala, že otázku, proč byla grafologie přesunuta do oblasti pseudověd, zatímco písmoznalectví zůstává vědecky „in“, lze zodpovědět s pomocí sémiotiky, konkrétně Ecovy teorie diskursivních limitů interpretace

a smluvního realismu. Domnívám se totiž, že Ecův smluvní realismus umožňuje dovysvětlit důvody vzájemné nedůvěry mezi jednotlivými diskursy. Eco je z hlediska mého zkoumání zajímavý tím, že navazuje na Peirce, současně ho však překonává. Na rozdíl od Peirce, jehož metafyzická teorie znaku neumožňuje mluvit o hranicích diskursu, Eco dovoluje uvažovat o tom, že ačkoliv všechny tři interpretační disciplíny analyzují podpisy, každá z nich mobilizuje ve své interpretaci jiné *diskursivní očekávání* opravňující identifikaci toho, kdo se podepsal. Zatímco grafologie očekává, že vlastnoruční podpis je „přirozeně“ totožný s pisatelovou povahou, písmonalectví očekává, že vlastnoruční podpis je „autenticky“ totožný s jiným vlastnoručním podpisem. Na rozdíl od předchozích dvou diskursů, kryptografie očekává, že elektronický podpis je „exaktně“ totožný s přiděleným číselným kódem, který již nespolehá na rukopisný styl pisatele. V případě vlastnoručního podpisu lze říct, že expertízu opravňuje *diskursivní očekávání*, které nastavuje diskursivní meze přijatelnosti tvarové odchylky mezi jednotlivými performancemi podpisu. Stanovuje povolenou *míru odlišnosti*, v jejímž rozsahu lze chápat *podobnost* tvarů ručního písma jako znak *totožnosti* pisatele.

Sémiotické vysvětlení expertízy vlastnoručního podpisu bych nyní ráda uvedla rozlišením hlavních rozdílů v Peirceově metafyzické sémiotice a Ecově smluvní sémiotice. Abych tyto rozdíly lépe přiblížila, stručně připomenu metafyzickou koncepci znaku Charlese S. Peirce. Peirceova koncepce *semiózy* je z hlediska mého zkoumání zajímavá tím, že je založena na komplexním vztahu mezi *objektem*, *interpretantem* a *representamenem*. Zatímco *interpretant* je druhem metafyzické víry a *representamen* je vybraný vnímatelný „input“, Peirceova definice *objektu* je komplikovanější. Autor rozlišuje *bezprostřední objekt*, definovaný jako sémiotický objekt reprezentovaný znakem a *dynamický objekt*, definovaný jako reálný objekt, který však zůstává sémanticky nedosažitelný.

Podle V. M. Colapietra, tato definice *Objektu* činí Peircovu koncepci současně imanentní i transcendentní. Jak sám píše, „ačkoliv znak determinuje svůj bezprostřední objekt, dynamický objekt determinuje svůj znak. Navíc tím, že determinuje svůj bezprostřední objekt, znak vytváří možnost být determinován dynamickým objektem. Tudiž, s ohledem k samotnému procesu semiózy, objekt semiózy je současně imanentní i transcendentní“ (Colapietro 1988, 15). Z hlediska Peirceovy sémiotiky podpis jako znak reprezentuje rozeznatelné pisatelovy kvality jako vnímatelný *bezprostřední objekt*, který však zůstává determinován *dynamickým objektem*, jímž je duše samotného pisatele.

Kromě svého pojetí objektu je pro mě Peirce zajímavý i tím, že buduje svou sémiotiku na triádě metafyzických kategorií *prvost*, *druhost*, *třetost*²⁶, která by mohla pomoci porozumět důvodu víry v identifikační schopnosti vlastnoručního podpisu. Vlastnoruční podpis lze chápat jako *representamen* s trojím interpretačním modem, který je veden trojí *vírou*, trojím *zvykem*, trojím *interpretantem*. Jak píše Peirce, „z mého hlediska jsou tři mody bytí. (...) Jsou to bytí pozitivní kvalitativní možnosti, bytí aktuálního faktu a bytí zákona, který bude ovládat fakta v budoucnu“ (Peirce 1955, 75). Pokud bychom tento Peirceův metafyzický rozvrh vztáhli k podpisu, všimli bychom si, že předpokládané pisatelovy vlastnosti, které by měly být podobné vlastnostem jeho podpisu, zakládají *prvost* podpisu jako znaku. Ty samé pisatelovy vlastnosti, projevené v existenciální rovině podpisu v podobě

26 Peirceova sémiotika se zakládá na triádě metafyzických kategorií: *prvosti*, *druhosti* a *třetosti*. *Prvost* je možností kvality, která je nedosažitelná smysly, ale potřebná pro existenci kvality. *Prvost* zakládá *druhost*, projev kvality, který je vnímatelný smysly. *Druhost* zakládá *třetost*, která je zákonem či pravidlem projevu dané kvality. Podle Peirce jsou mezi kategoriemi triády fixní vztahy: není žádné pravidlo (*třetost*) bez existence (*druhost*) a žádná existence bez kvality (*prvost*).

autentické vlastnoruční stopy, zakládají *druhost* podpisu jako znaku. Konečně, ty samé opakovaně projevené pisatelovy vlastnosti, registrované jako pravidlo občanské identifikace, zakládají *třetost* podpisu jako znaku.

Na základě své triády metafyzických kategorií Peirce zavádí tři trichotomie znaků. V analýze podpisu jako znaku se soustředím pouze na druhou trichotomii²⁷, kam Peirce umísťuje *ikon*, *index*, *symbol* – tři vnímatelné znaky vztažené k *objektu*. Tyto tři znaky u Peirce generují trojí metafyzickou *víru*, přičemž „různé víry jsou rozlišeny různými mody jednání, k nimž vedou“ (Peirce 1992, 129–130). Zaprvé, podpis generuje *ikonickou* víru v to, že jeho tvarové vlastnosti se přirozeně podobají povahovým vlastnostem pisatele, čímž umožňuje *charakterizaci* duše pisatele. Zadruhé, podpis jako stopa ručního psaní generuje *indexální* víru v to, že je v původním existenciálním kontaktu s pisatelovou povahou, čímž umožňuje *ověření autentičnosti* pisatele. Zatřetí, podpis jako pravidlo generuje *symbolickou* víru v to, že ekvivalence mezi pisatelovou duší a obrazem jeho občanského jména provedeným

27 V rovině *prvosti* je první trichotomie rozdělena na *qualisignum* (*prvost prvosti*), *sinsignum* (*druhost prvosti*) a *legisignum* (*třetost prvosti*). V rovině *druhosti* je druhá trichotomie rozdělena na *ikon* (*prvost druhosti*), *index* (*druhost druhosti*) a *symbol* (*třetost druhosti*). V rovině *třetosti* je třetí trichotomie rozdělena na *réma* (*prvost třetosti*), *dicisignum* (*druhost třetosti*) a *argument* (*třetost třetosti*). V úvaze o podpisu jako znaku se nemohu vyhnout redukci komplexní Peirceovy sémiotiky na druhou trichotomii, protože první trichotomie je nedosažitelná smysly a třetí trichotomie zakládá obecná pravidla, nikoliv nějaké zvláštní existující znaky. Peirceova koncepce sémiotiky je pro mé vlastní myšlení částečnou inspirací, nikoliv však jedinou filosofickou linií, kterou bych chtěla následovat. Soustřeďuji se proto na vybrané filosofické problémy, které mě zaujaly z jeho nesmírně rozsáhlého, komplexního a koncepčně ne zcela soudného díla. Mou ambicí není interpretačně lepit fragmenty jeho díla do jednoho smysluplného archivního celku, nýbrž umožnit těmto fragmentům, aby se staly produktivními v nových a doposud neformulovaných filosofických souvislostech.

jeho vlastní rukou umožňuje permanentní identické opakování, čímž vede k *identifikaci* pisatele. Jelikož u Peirce *třetost* generuje nikoliv strukturalisticky arbitrární, nýbrž ontologický zákon, jehož finální *interpretant* je logický, někteří myslitelé mají tendenci chápat jako jediný kompletní či „pravý“ znak *symbol*, který už v sobě obsahuje *ikon* i *index*. Nicméně podle Shorta „degenerace“ *ikonu* a *indexu* vzhledem k *symbolu* neznamena jejich nepravost, či dokonce méněcennost, protože každý typ znaku má v Peirceových třech metafyzických trichotomiích své nazastupitelné místo (Short, 225–231).

Domnívám se, že takto koncipovaná Peirceova sémiotika neumožňuje mluvit o žádné konkrétní vědecké diskursivní praxi, umožňuje mluvit pouze o různých jednáních, které se uplatňují v různých diskurzech. Peirceova sémiotika v tomto ohledu vysvětluje stejně grafologii jako forenzní analýzu, a to na všech úrovních metafyzické tvorby významu využívající víru druhé trichotomie znaků, tj. *ikonickou*, *indexální* i *symbolickou* víru v podpis jako znak. Ačkoliv je *charakterizace* pisatele zdůrazňovaná v grafologickém diskursu a *autentifikace* pisatele je zase zdůrazňovaná v písmoznaleckém diskursu, v obou vědních oborech se pracuje s podpisem jako s *ikonem*, *indexem* i *symbolem*. Nelze tedy říci, že grafologie pracuje s podpisy pouze jako s *ikony*, a že písmoznalectví pracuje s podpisy pouze jako s *indexy*.

V tomto ohledu souhlasím s Marcelem Danesim, který v knize *Znaky zločinu. Úvod do forenzní sémiotiky* používá Peirceovu terminologii za účelem fundování forenzní sémiotiky. Danesi píše, že za podpisy lze ve forenzní sémiotice pokládat různé sebe-identifikační znaky, které po sobě vrah zanechá na místě zločinu, například specifické pozice těl obětí, specifické rány na tělech obětí, nápisy na zdech a zrcadlech apod. Zatímco „známky násilí“ (Danesi 2014, 123) zanechané na obětech Danesi vesměs chápe jako ikonické, otisky prstů a vzorky DNA řadí

mezi indexální, nápisy a podpisy pokládá za symbolické. S odvoláním se na Peirce Danesi uvádí, že „podpisová vodítka jsou symboly, protože odhalují určitý aspekt osobnosti vraha, který se týká určitých kulturních nebo výchovných faktorů. Užití rtěnky k napsání odkazů je jasně symbolické, protože samotná rtěnka je symbolem ženství“ (Danesi 2014, 123). Pouze v případě rituálních a sériových vražd, kdy vrah záměrně zanechává na místě činu stylizovanou zprávu o sobě, kriminalisté jsou zvyklí „používat podpisy k tomu, že si určité místo činu spojí či nespojí s jinými, protože jsou ikonické a podobají se předchozím zločinům“ (Danesi 2014, 123). Rovněž pomáhají určit, „jestli místa činu spojuje určité téma a v jakém duševním stavu zločinec může být“ (Danesi 2014, 123). K této Danesiho úvaze bych dodala, že *ikonickou, indexální a symbolickou víru* využívá pro své analýzy nejen forenzní věda a její specializace písmoznalectví, ale i grafologie, která rovněž věří, že lze pisatele *identifikovat* na základě *autentické* stopy jeho rukopisu, který přirozeně *charakterizuje* jeho duši. Ač jsou rozdílné, obě analýzy vlastnoručního podpisu spoléhají na odhalení duše pisatele, kterou chápou jako generátor všech osobních stop pisatele.

Jelikož podle Peirce jsou všechny vědní disciplíny založeny na *faneroskopických* přístupech k znakům světa, jsou založeny na stejné metafyzické víře. Proto se domnívám, že Peirceova metafyzická sémiotika není vhodná k rozlišení *diskursivních očekávání* od vlastnoručního podpisu v grafologii a v písmoznalectví, které by mohly ukázat, proč se současné písmoznalectví distancuje od grafologie jako od pavědy. Domnívám se však, že pro tento účel je vhodná smluvní sémiotika Umberta Eca. Na rozdíl od Peirce, Ecova sémiotika umožňuje chápat grafologii a písmoznalectví jako dva různé diskursy. Podle Eca je možnost *rozeznání* dána smluvně: podpis můžeme rozeznat a uznat za autentický nebo za padělaný pouze díky tomu, že respektujeme určité smluvně sta-

novené *meze interpretace*. V této perspektivě lze říci, že grafologie a písmonalectví nejsou vedeny tím samým modelem interpretace, protože jsou utvářeny dvěma různými diskursy: zatímco grafologie srovnává vlastnoruční podpis s psychologickým profilem pisatele (abstraktním *typem* jsou zde autor *přirozeně se zrcadlící* ve svém díle), soudní písmonalectví srovnává rukopisný „styl“ jednoho podpisu s rukopisným „stylem“ jiného podpisu (abstraktním *typem* je zde autor *strategicky komponující* své dílo). Ačkoliv abstraktní *typ* je ten samý, očekávaný *projev* typu se v těchto diskurzech liší.

Podívejme se nyní podrobněji na záměry sémiotické koncepce Umberta Eca, který je dobře známý svým vyhlášením nezávislosti od strukturalismu. Eco ve svém raném díle *Teorie sémiotiky* zmiňuje, že strukturalismus je statický sémiotický projekt, který je ovládan „nebezpečným verbocentrickým dogmatismem“ (Eco 2004, 259) redukcujícím jazyk na fixní systém diadických artikulací. Jelikož Eco nesouhlasí se strukturalistickým postulátem, že struktura těchto spojení se zakládá na „přirozených“ strukturách lidské mysli, navrhuje odklon od strukturalismu ve prospěch pragmatického postoje, charakteristického aktivnějším interpretačním vkladem recipienta. Je však důležité zmínit, že ačkoliv Eco preferuje Peirceův *pragmaticismus* před strukturalismem, navrhuje modifikaci Peirceovy koncepce, přičemž tvrdí, že znakové universum není přírodní ani přirozené, nýbrž smluvní, konvenční. Právě proto Eco nepracuje s metafyzickými *kategoriemi*, ale s diskursem *znakových funkcí*. Tato Ecova orientace je deklarována nejen v jeho rané *Teorii sémiotiky* (Eco 2004), ale i v jeho pozdějším díle *Meze interpretace* (Eco 2005), kde Eco pokládá za potřebné Peirceovu koncepci *neomezené semiózy*²⁸ ohraničit

28 Podle Eca peirceovská sémiotika formuluje neomezený proces semiózy, který začíná s každým pokusem určit *interpretant*, který by měl garanto-

konkrétním diskursivním nastavením. Eco píše, že „pro Peirce existuje něco, co překračuje individuální intenci interpreta: transcendentální idea komunity nebo idea komunity jako transcendentální princip. Tento princip není transcendentální v kantovském smyslu, jelikož nepřichází před, nýbrž *po* sémiotickém procesu; interpretace neprodukuje struktura lidské mysli, nýbrž realita, kterou buduje semióza. Každopádně od okamžiku, kdy je komunita vtažena do souhlasu s danou interpretací, existuje ne-li objektivní, pak alespoň *intersubjektivní* význam, který nabývá privilegia nad jakoukoli další možnou interpretací vyřčenou bez souhlasu komunity. Peirce vysvětluje, že komunita badatelů je nezávislá na tom, co si myslíme“ (Eco 2005, 48).

Tento Ecův odklon od Peirce ještě viditelnější v jeho pozdní monografii *Kant a ptakopysk* (Eco 2011), kde Eco paradoxně deklaruje svůj záměr přiblížit se Peirceově sémiotice tím, že klade důraz na ontologickou stránku *semiózy*, kde však současně opakovane klade důraz na diskursivní podmínky možnosti rekognice. Na jedné straně Eco tvrdí, že kulturní a přírodní tvoří *srůst*, které lze vyjádřit pojmem *dynamický předmět* a definovat jako to, „co nás nutí k tvorbě semiózy. Vytváříme znaky, protože je tu něco, co chce být řečeno. Méně filosoficky, ale trefně bychom řekli, že *dynamický předmět* je to-co-nás-nakopne a řekne „mluv!“ nebo „mluv o mně!“ či „vezmi mě v úvahu“. Mezi způsoby znakové produkce patří indexální znaky, *tento* a *tamten* v přirozeném jazyce, šipka v jazyce gest či obrázků (srov. Eco, 1975, kap. 3.6),

vat platnost znaku: aby určil *interpretant* znaku, je potřeba pojmenovat ho prostřednictvím jiného znaku, který má zase jiný *interpretant*, který je pojmenován prostřednictvím jiného znaku a tak dále. Jak píše v knize *Meze interpretace*, „semióza je neomezená a prostřednictvím série *interpretantů* vysvětluje sama sebe. Existují však přinejmenším dva případy, kdy je semióza konfrontována s něčím, co je vůči ní vnější“ (Eco 2005, 46).

ale je tu fenomén, jemuž musíme rozumět jako presémiotickému či protosémiotickému (v tom smyslu, že spouští a zakládá sémiotický proces) a který nazveme *indexálnost* nebo *primární pozornost*“ (Eco 2011, 19). Na druhé straně, Eco pořád nesdílí Peirceovu pozici: v Ecově koncepci, *dynamický objekt* nedeterminuje *bezprostřední objekt* přirozeně, nýbrž diskursivně. Ačkoliv se oba zaměřují na problém metafyzické víry, na rozdíl od Peirce, Eco konstantně vychází z pozice determinované diskursem (neboli Encyklopedií). Každý pozorovatel si vytvoří jiný *kognitivní typ* toho, co pozoruje. Jakmile je popsán a sdílený s určitou komunitou, stává se *jádrovým obsahem*. Podle Eca lze říct, že pokud se jedná o rozeznání něčích vlastností, každý expert si všimne a zaregistruje jiné složení vlastností pozorovaného předmětu: vytvoří si v mysli jeho jiný *kognitivní typ* a s ostatními bude sdílet jeho jiný *jádrový obsah*. Aby se tyto ontologické jednotlivosti co nejvíce generalizovaly ve prospěch společensky srozumitelné komunikace, vzniká společenská smlouva o náležitém obsahu *kognitivního typu* a z něj vyvozeného *jádrového obsahu*. Eco nazývá výsledek této konvence *molární obsah* a charakterizuje jej jako diskursivně přijatelný význam věci, který je navržený a domluvený komunitou expertů. Jak ale Eco upozornil, hledisko experta může jen stěží přinést něco nového: „Percepční proces byl pokusný, ještě soukromý, zatímco *bezprostřední předmět* jakožto interpretovatelný (a tedy něco, co lze předat dál) je už na cestě stát se *veřejným*. Kognitivní schéma, kterým mě vybavilo společenství, může působit dokonce tak, že bude blokovat proces vnímání něčeho nového (a to byl právě případ Marca Pola a nosorožců)“ (Eco 2011, 112–113). Eco na vybraných příkladech nerozpoznání nosorožce či potíží s klasifikací ptakopyska ukazuje, že kognitivní *proces rozpoznání*, kterému v návaznosti na Kanta a Peirce říká i *vjemový soud*, není takovým vyhodnocováním vjemů myslí, které by odpovídalo vjemům samotným. Proces blokování

vnímání něčeho nového paradoxně znamená, že vnímám nejen selektivně, ale i konvenčně. Na rozdíl od Peirce, Eco konstatuje, že konvence předchází vnímání nových věcí a determinuje jej.

Pokud by můj vlastnoruční podpis vnímali dva experti – grafolog a písmoznalec – znamenalo by to, že každý z nich bude pozorovat jiné vlastnosti mé vlastní povahy a vytvoří z nich jiný *kognitivní typ* a jiný *jádrový obsah*, než bych vytvořila já sama. Navíc, každý expert určí podle zásad svého diskursu jiný *molární obsah* mého rukopisu, popíše a vyhodnotí tedy rukopisný *styl* s jinými vlastnostmi, než pozorují já sama. Proto každý expert každé disciplíny nutně vyprodukuje jinou *charakteristiku* mé duše a mého „stylu“ psaní. *Molární obsah* dané disciplíny ho navádí k diskursivně ohraničeným a predeterminovaným závěrům – vždy v souladu s již existujícími metafyzickými kategoriemi a regulativy diskursu, do kterých rozmanitě pozorované předměty řadí, ale i „vtěsnává“ a nejednou i různě upravuje, aby se mu do nich „vešly“.

Domnívám se, že toto pozdní Ecovo promyšlení Peirceovy metafyziky má inovativní potenciál pro sémiotiku podpisu. To, že Eco považuje produkci znaků za určitý druh *mediace*, který je charakterizován diskursivně „náležitým“ druhem interpretace *znakových funkcí*, by mohlo pomoci vyjasnit problém specifických diskursivních očekávání od podpisu, především problém podmínek možnosti rozeznání pisatelova jedinečného *stylu* ručního psaní. Jelikož pokládám za produktivní inspirovat se Ecovou sémiotikou pro analýzu tohoto filosofického problému, navrhuji dále uvažovat o třech diskursivních *znakových funkcích* podpisu, vycházejících z Peirceových metafyzických kategorií.

V Peirceově metafyzice pravidlo *třetosti* vychází z akce *druhosti*, která vychází z kvality *prvosti*. Mluvit o identitě podpisu a pisatele jako o *třetosti* podpisu lze díky tomu, že Peirceovo *identitářské pravidlo opakování (třetost)* je generováno z *autentické vlastnoruční stopy (druhosti)*, v níž se projevují *přirozené duševní*

kvality (prvost). Z Ecova pohledu jsou všechny tyto tři metafyzické kategorie – *prvost, druhost, třetost* – prostoupeny *smluvním realismem*, který umožňuje, že tyto kategorie *svědčí o realitě*. Jak Eco ukázal v *Teorii sémiotiky*, i později v *Kantovi a ptakopyskovi*, již *prvost* a *druhost* jsou kódovány. Nemáme tedy žádnou možnost nahlédnout kvalitu či akci bez metafyzických kategorií naší mysli, prostřednictvím kterých kvality i akce rozeznáváme. Ecův *smluvní realismus* ukazuje právě tuto konstrukci „reálného“ v našich myslích, která generuje dohodnuté a kolektivně sdílené významy „reality“, registrované a archivované v *Encyklopedii*. V tomto ohledu se Eco jen zdánlivě přiklání k Peirceově realismu,²⁹ ve skutečnosti podržuje Kantův schematismus,³⁰ který navíc doplňuje diskursivním určením a omezením možného rozeznání. V perspektivě Ecovy sémiotiky, *apriorní* podmínky možnosti smluvně určených interpretací nejsou totiž ahistorické v Kantově smyslu, nýbrž historické ve Foucaultově smyslu.

Pokud bychom srovnali grafologické a forenzní interpretace podpisu, všimli bychom si, že jsou určeny těmi samými meta-

29 Ačkoliv Eco v knize *Kant a ptakopysk* tvrdí, že se snaží přiblížit Peirceovi, ve své úvaze se mu vzdaluje víc než Kantovi. Na rozdíl od Kanta, který mluví o metafyzické *konstrukci poznání* v mysli univerzálního subjektu, a Peirce, který mluví o metafyzické *přirozenosti poznání* v mysli ahistorického (univerzálního) subjektu, Eco mluví o metafyzické *konstrukci poznání* v mysli historicky situovaného (relativního) subjektu, tedy *mozensky*, diskursivně utvářeného subjektu, jak ho popsal Foucault.

30 Immanuel Kant v *Kritice čistého rozumu* charakterizuje *schéma* jako produkt obrazotvornosti, který v mysli univerzálního lidského subjektu spojuje obraz s pojmem, přičemž obraz je produktem empirické obrazotvornosti, zatímco „schéma smyslových pojmů (jakožto obrazců v prostoru) je produktem a jakoby monogramem čisté obrazotvornosti a priori“ (Kant 2001, 133). Schematismus, který v Kantově transcendentální koncepci metafyziky generuje apriorní spojení mezi obrazem empirické obrazotvornosti a pojmem čistého rozvažování, umožňuje vědeckou klasifikaci pozorovaných skutečností.

fyzickými očekáváními vysvětlitelnými Peirceovou sémiotikou, nejsou však určeny těmi samými diskursivními očekáváními vysvětlitelnými Ecovou sémiotikou. V perspektivě těchto dvou sémiotik je možná dvojí sémiotická odpověď na otázku, jaký je rozdíl mezi písmoznaleckým a grafologickým diskursem. Peirce by viděl oba diskursy jako legitimní, protože metafyzické. Eco by zde viděl rozdíl, protože i jejich legitimnost by byla dána konvenčně. Právě *dohoda* expertů o tom, co a jak lze znalecky vyzkoumat, je důvodem, proč byla grafologie označena za pseudo-vědu, zatímco soudní písmoznalectví je dosud vědecky „in“. Zatímco forenzní praxe deklaruje, že srovnává pouze vlastnoručně psané dokumenty, grafologická praxe se netají tím, že srovnává vlastnoručně psané dokumenty s dušemi pisatelů. Jednotlivé diskursy určují, jaké mohou být naše „rozumné interpretace“ podpisu: zatímco grafologie deklaruje, že lze vyzkoumat *vlastnosti pisatele*, písmoznalectví deklaruje, že lze vyzkoumat pouze *autentičnost pisatele*.

Konečně, Ecova diskursivně orientovaná sémiotika dovoluje ukázat rozdíl mezi grafologickou a písmoznaleckou analýzou *diskursivních očekávání* od podpisu. V diskursu grafologie je tvar podpisu pokládán za pisatelovo „přirozené“ zrcadlo. V diskursu písmoznalectví jsou pravé podpisy pokládány za „autentické“, pokud jsou srovnány s předchozími stopami pisatele a situovány v intervalu mezi „identitou“ (mechanickou kopií) a „diferencí“ (stopou někoho jiného). Tento písmoznalecký *interval podobnosti*, získán srovnáním stop s jinými stopami, se zdá být v aktuálním nastavení diskursu o podpisu spolehlivější než grafologický *efekt zrcadlení*, získán srovnáním pisatelovy duše a jejího „přirozeného“ výrazu v rukopisu. Nicméně, i když se může zdát diskurs forenzní analýzy přesnější a subtilnější, protože srovnává pouze stopy s jinými stopami, jeho nová věrohodnost se ukazuje být zrádnou: soudní písmoznalectví sdílí očekávání metafory psy-

chického *zrcadlení* duše pisatele v rukopisu známé z grafologie. Nová stopa může být pokládána za dostatečně podobnou předchozím stopám pouze díky předpokládanému efektu zrcadlení konstantních vlastností pisatele, které se konstantně projevují v jeho ručním písmu. Pokud spoléháme na písmoznalectví, nepouštíme *metafyzické očekávání přirozenosti*, pouze tuto *přirozenost* jinak definujeme a jinak ověřujeme.

Ačkoliv je pochopení rozdílu mezi diskursivními a metafyzickými očekáváními důležité pro reflexi metafyzické víry zakládající analogovou mediaci vlastnoručního podpisu, tato víra již není relevantní pro digitální mediaci elektronického podpisu³¹. S nástupem elektronických podpisů totiž spoléháme více na identitu počítačových kódů než na autentičnost fyzických stop. „Identitu“ elektronických podpisů má totiž garantovat arbitrárně přidělený kód. Na rozdíl od vlastnoručního, elektronický podpis již nepotvrzuje fyzickou přítomnost občana na místě podpisu. Jelikož pisatel je pouze telepřítomen, jeho elektronický podpis již není vlastnoruční autentickou stopou: je to arbitrární kód generovaný počítačem.

Pro pochopení této nové změny – která je změnou nikoliv v *diskursivních*, nýbrž v *metafyzických očekáváních* od podpisu – bych se odvolala na Leva Manoviche, který pozoruje současný posun od hardwaru k *softwaru* a od softwarové dokumentace k *softwarové performativitě*.³² Jak sám píše: „Počítačové programy

31 Tuto problematiku jsem podrobně rozpracovala v mé stati *Digitální podpisy: od stop ke kódům* (Fišerová 2015a).

32 Podle Manoviche „i v tak zdánlivě jednoduchých případech, jako je prohlížení si PDF dokumentu či otevírání fotografie v přehrávači médií již máme co do činění se ‚softwarovými performancemi‘ – jelikož právě software definuje možnosti pro navigování, editování a sdílení dokumentů, nikoliv sám dokument. Tudíž, zkoumání souboru PDF či souboru JPEG

mohou na tvorbu těchto performancí použít různé komponenty: designové šablony, soubory uložené na lokálním disku, média z databází na síťovém serveru, pohyb myši v reálném čase, dotekovou obrazovku, joystick, naše pohybující se těla či nějaké jiné rozhraní. Tudíž, ač zde může jít i o některé statické dokumenty, finální mediální zkušenost konstruována softwarem obvykle nekoresponduje s žádným statickým dokumentem uchovávaným v jiných médiích. Jinými slovy, na rozdíl od malby, literatury, hudebních skladeb, filmů, průmyslového designu či architektury, kritik se zde nemůže podívat jen na jednu „složku“ obsahující celý obsah díla“ (Manovich 2007, 46).

Abychom lépe porozuměli této nové mediální situaci, navrhuji stručně připomenout hlavní principy nových médií, jak je popsal Manovich v monografii *Řeč nových médií* (Manovich 2001, 49–65). Podle jeho prvního principu, číselného překódování, klíčový rozdíl mezi starými a novými médii je v tom, že nová média jsou programovatelná číselnými reprezentacemi. Jelikož všechny neomediální objekty jsou vytvořeny digitálním kódem, jsou matematicky zapsány a mohou být manipulovány prostřednictvím algoritmů. Všechny materiální objekty se stávají virtuálními sadami dat; nejvíce se můžeme přiblížit „materialitě“ neomediálního objektu, když mluvíme o jeho základních vzorcích dat. Domnívám se, že jelikož vlastnoruční stopa nikdy není exaktně reprodukována rukou, v případě digitálního podpisu je tato nepřesná vlastnoruční stopa nahrazena logicky přesným, matematicky programovatelným kódem.

způsobem, jakým kritici 20. století zkoumali román, film či televizní program nám řekne jen některé věci o zkušenosti, kterou máme, když interagujeme s tímto dokumentem prostřednictvím softwaru – ale ne vše. Tato zkušenost je rovněž utvářena rozhraním a nástroji poskytnutými softwarem“ (Manovich 2007, 46).

Podle Manovichova druhého principu, *modularity*, digitální nová média mají fraktální a rozpojitelnou kompozici, která odpovídá povaze strukturálního počítačového programování. Díky modularitě nových médií se nezávislé prvky (jako jsou obrazy, texty, zvuky, rámečky atd.) kombinují a vrství. Všechny použité prvky mohou být upraveny, vyjmuty a znovu použity v jiných dílech jako zcela nezávislé a separátní jednotky. Tato pohyblivá kompozice nových médií transformuje vlastnoruční podpis na sadu programovatelných prvků, které mohou být přesouvány a modifikovány bez toho, aby se celek rozpadl. Domnívám se, že podstatná přeskupitelnost a dislokace nových médií způsobuje, že místo podpisu přestává být důležité. Na rozdíl od vlastnoručního podpisu, elektronický podpis již není *auratický*, nepíše se vlastní rukou na papír, nezanechává existenciální stopu. Elektronický podpis je přidělený kód, který se registruje ve virtuálním prostoru komunikace – v kybernetické počítačové síti.

Podle Manovichova třetího principu, *automatizace*, všechna nová média mají automatizované funkce zabudované ve svém softwaru; počítačové programy uživatelům umožňují aktualizovat a modifikovat mediální objekty za použití přednastavených algoritmů. Jelikož autorský tvůrčí záměr spočívá spíš v přednastaveném výběru a uspořádání předem daných prvků než ve svobodné tvorbě, lidskou intencionalitu, náhodnost a nepřesnost lze z velké části vyřadit z digitálního tvůrčího procesu. Domnívám se proto, že automatizace nových médií nevyhnutelně způsobuje proměnu podpisu z originální vlastnoruční stopy, která nikdy není naprosto identická, v přidělený číselný kód, který nekoresponduje v duševními kvalitami či stavy signatáře a který je – díky tomu – vždy naprosto identický.

Podle Manovichova čtvrtého principu, neomediální objekt není nic hotového a uzavřeného, nýbrž je to objekt, který může existovat v různých, potenciálně nekonečných verzích. Hlav-

ním zdrojem této *variability* je interaktivita nových médií, která uživatelům umožňuje jít individuální cestou skrz text a najít různý obsah. Tato variabilita předpokládá databázi, z níž lze na objednávku modifikovat nebo generovat v několika verzích různé objekty, jak to lze vidět na webových stránkách upravených podle uživatelských preferencí. V případě elektronického podpisu může být variabilita nových médií chápána jako závažná komplikace a hrozba pro spolehlivost. Domnívám se, že z důvodu principiální variability nových médií nelze garantovat fixní tvar naskenované vlastnoruční stopy; autentičnost signatáře musí být v případě elektronického podpisu garantována arbitrárně přiděleným kódem.

Podle Manovichova pátého principu je ovlivňování lidské kultury počítači procesem komplexního transkódování, v němž nové pojmy odvozeny z počítačové sémantiky nahrazují starší kulturní koncepty. Transkódování označuje způsob, jímž jsou analogová média přetvářena prostřednictvím počítačové logiky. Výsledkem je směs lidské kultury a počítači vlastních způsobů reprezentace. Jelikož transkódování překládá metafyziku analogové mediace do jiného formátu, organizace dat „počítačovou vrstvou“ ovlivňuje výslední organizaci „kulturní vrstvy“. Z mého pohledu je nejzajímavější právě tento poslední Manovichův princip nových médií, protože nastoluje problém kooperace mezi lidským a počítačovým způsobem práce s informacemi, který způsobuje posun od stop ke kódům. Když je podpis přeložen do číselného počítačového jazyka, metafyzické kulturní kategorie *přirozenosti* stylu a *autentičnosti* stopy jsou transkódovány do počítačové logiky *přesnosti* digitálního kódu.

Logika digitalizace je složena z binárních opozic – jedniček a nul, ano a ne, pozitivu a negativu. Principiálně vlastnoruční podpis jako znak smí být jen pravý nebo nepravý. Bohužel, tuto předepsanou exaktnost nelze ručním opakováním dosáhnout: vlastnoruční podpis dosahuje pouze podobnost, nikoliv identitu.

Požadovaným binárním opozicím však odpovídá jiný podpisový znak. Tímto novým exaktním znakem je elektronický podpis, který sice nadále nese jméno „podpis“, ale který již nemá s vlastnoručním podpisem nic společného. V této perspektivě lze chápat Manovichovu komplexní definici nových digitálních médií jako inspiraci pro ty, kteří se pokouší popsat současnou změnu v mediálním diskursu. Když se totiž podpis stane elektronickým, již není ani „přirozený“, ani „autentický“, jak tomu bylo v metafyzice analogové mediace, založené na legitimním *double bind*. Jeho dvojí závaznost spočívala v tom, že lidé nejsou schopni vlastnoručně replikovat žádnou ručně psanou stopu, mají však povinnost to udělat pokaždé, kdy jsou o to požádáni. V podmínkách metafyziky nové mediace, v níž má počítač za úkol rozeznat, jestli je podpis „autentický“ či nikoliv, je to právě arbitrárně přidělený kód, který se díky své přesnosti a spolehlivosti stává kompetentním garantovat novou „autentičnost“ elektronických podpisů.

Sémantika nových médií se nemůže zakládat na dvojí závaznosti stop, protože počítač nechápe lidskou *aporii* stopy stylu: operuje pouze díky logice a matematice. Z důvodu zvýšení „legální efektivity“³³ podpisu dochází nyní k posunu od stopy ke kódu. Ve srovnání s věrohodností analogového podpisu, kredibilita digitálního podpisu se nezdá být tak problematická. Aby se minimalizovala variabilnost počítačového softwaru, která by mohla otevřít elektronický podpis různým modifikacím, tradiční vlastnoruční podpis (koncipován jako vlastní rukou provedená stopa) byl transformován v nový digitální podpis (koncipován jako počítačem přidělený číselný kód).

33 Podle Masona „elektronickému podpisu nelze upřít legální efektivitu nebo ho pokládat za nepřijatelný, protože je v elektronické formě“ (Mason 2012, 112).

Nicméně ani tato nová „autentičnost“ není spolehlivá – je pouhým metafyzickým konstruktem. Mimo metafyziku žádná autentičnost neexistuje. Spolehlivost podpisů je ještě pochybnější dnes, protože nová digitální média jsou principiálně variabilní a otevřená dalším úpravám. Podle Neefa a Van Dijcka, současná elektronická kultura operuje na základě konstantní *remediac*: „Naše současná mediální kultura je plná ‘ReMediovaných’ rukopisů. Jsou kopírovány, fotografovány, xeroxovány a digitálně skenovány. Intelligent Fond Analysis nám umožňuje psát naším vlastním rukopisem prostřednictvím keyboardu, dokonce performovat ‚vlastnoruční‘ e-mailovou korespondenci, či psát ‚rukou‘ někoho jiného“ (Neef, Van Dijck 2006, 13). V této situaci mohou být nová média užita a zneužita za účelem dosažení různých transformací původních stop, včetně porušení autorských práv a padělání podpisů. Jak „autentický“ a spolehlivý je však z tohoto hlediska elektronický podpis – nové médium principiálně schopné *remediac*?

Abych tuto otázku zodpověděla, je potřeba uvést, že existují dva druhy technologie digitálního podpisu: jedna je založena na symetrickém šifrování a druhá na asymetrickém šifrování. V symetrické verzi je šifrovací klíč sdílen pouze mezi odesílatelem a příjemcem zprávy, což je způsob ochrany proti manipulaci třetí stranou. Nadále rizikovým však zůstává fakt, že odesílatel i příjemce mohou jeden druhého podvést, pokud sdílí společný klíč. Asymetrické šifrování se tomuto problému vyhýbá tím, že dává každé straně vlastní pár klíčů, z nichž jeden musí zůstat tajný, zatímco ten druhý může být zveřejněn. Text šifrovaný jedním z klíčů může být rozšifrován pouze korespondujícím klíčem z páru. Ačkoliv byla tato technika brzy vyhlášena za nejlepší technologii digitálního podpisu, její spolehlivost nebyla zcela garantována. Jak upozornil Dekeyser: „Asymetrické šifrování pracuje s předpokladem, že je prakticky nemožné prolomit kód tím, že

se zkusí všechny klíčové kombinace, protože není dostupný dostatečně schopný počítač. Avšak postupem času jsou vyvíjeny stále schopnější počítače a zkoušení všech klíčových kombinací se stává vzdálenou možností. (...) Abychom těmto problémům zamezili, narůstá délka šifrovacího klíče, aby odpovídala rychlosti vývoje počítačů, a zavádí se nové šifrovací algoritmy. Jistěže, nevyřeší se tím spolehlivost digitálních podpisů. Jakmile se jednou prolomí algoritmus, lze vytvořit falešné digitální podpisy, nerozlišitelné od těch pravých (Dekeyser 2006, 85). V případě elektronického podpisu je interpretace zadání přiděleného kódu zbavena metafyzické víry v autentickou fyzickou přítomnost pisatele: není zde žádná *autentičnost* garantována ruční prací. Tudíž je důležitý rozdíl mezi vlastnoručními a elektronickými podpisy a tento rozdíl se týká různých druhů „autentičnosti“, v níž věříme. Rozdíl v diskursivních očekáváních od vlastnoručních a elektronických podpisů nakonec ukazuje dva různé typy *mediace*, legitimizující dvě různá pojetí *autentičnosti*.

K tomuto pozorování bych nakonec ráda dodala, že se můžeme pokusit vysvětlit odklon od metafyziky analogové mediace k metafyzice digitální mediace, neměli bychom se však snažit demontovat metafyzické myšlení jako takové. Ani analogová, ani digitální mediace není zcela spolehlivá, protože „autentičnost“ jejich mediace je metafyzicky konstruována. V této situaci diskursivní i mediální změny by bylo potřeba dekonstruovat rostoucí závislost na binárním kódu a na svrchované autoritě počítačové logiky a matematiky. Lépe řečeno, obě koncepce „autentičnosti“ by měly být dekonstruovány. Obě by měly být z etických důvodů osvobozeny od naivní víry v „autentičnost“ znaků, kterou si sami konstruuje.

Rozdíl mezi grafologií a písmoznalectvím spatřuji pouze v normativním nastavení diskursivních očekávání od vlastnoručního

podpisu, protože oba diskursy sdílí stejné metafyzické očekávání. Nástup digitální kryptografie přináší hned dvojí změnu: jak diskursivních, tak i metafyzických očekávání. Elektronické podpisy se vzdávají *přirozenosti rukopisního stylu* i *autentičnosti ruční stopy* ve prospěch exaktní identifikace. Mediální změna, kterou kryptografická technologie přináší, způsobuje aktuální proměnu podpisu z vlastnoruční stopy v digitální kód, s nímž se pojí jiné metafyzické očekávání. Od této mediální změny je odvislá i změna diskursivních očekávání kryptografie, která pokládá elektronický podpis za nejspolehlivější identifikační znak, a z tohoto důvodu se hierarchicky nadřazuje nad grafologické a písmoznalecké vědění o vlastnoručním podpisu jako znaku občanské identifikace.

V mé další úvaze se již nebudu zabývat *diskursivními očekáváním* od obou mediálních druhů podpisu, ale pouze *metafyzickými očekáváním* od *vlastnoručního podpisu*. Jelikož mě zajímá dekonstrukce politiky významu vycházející z předpokladů metafyzického myšlení spjatého s prací lidské ruky, písemné stopy a rukopisního stylu, budu se věnovat pouze tomu, co mají zmíněné expertízy vlastnoručního podpisu společného – grafologie a písmoznalectví. Domnívám se, že oba diskursy o vlastnoručním podpisu jsou založeny na předpokladu fyzického kontaktu, který zanechává rukopisné znaky zrcadlící psychické vlastnosti pisatele. Obě disciplíny sdílí metafyzické očekávání, že vlastnoruční podpis je autentickou *stopou* přirozeného rukopisného *stylu* svého pisatele. Domnívám se, že právě to, co mají tyto disciplíny společného je jejich očekávání od vlastnoručního zápisu jako specifického média. Mé zkoumání v následující kapitole se zaměří na dekonstrukci těchto společných předpokladů vědecké analýzy vlastnoručního podpisu, které nazývám *metafyzické očekávání*.

II. kapitola

Metafyzické očekávání od
vlastnoručního podpisu

II. I. Metafyzické očekávání

Podívejme se nyní na metafyzickou dimenzi mediační politiky vlastnoručního podpisu. Problematiku elektronického podpisu v mé další úvaze ponechám stranou. Budou mě totiž zajímat *metafyzická očekávání* od mediálního významu generovaného *ruční prací*, která v elektronickém podpisu zcela abscentuje.

Na základě již provedeného pozitivistického popisu diskursů grafologie a písmoznalectví se pokusím dekonstruovat trojí metafyzické očekávání – *přirozenosti, autentičnosti, totožnosti* –, které mají tyto dvě expertízy vlastnoručního podpisu společné. *Metafyzické očekávání* chápu jako sdílené předsudky či předpoklady³⁴, s nimiž experti obou zmíněných disciplín přistupují k vlastnoručnímu podpisu jako k médiu generujícímu specifický význam.

Lze výše zmíněné *metafyzické očekávání* od mediálního významu generovaného *ruční prací* chápat jako specifické *mediální očekávání*, tj. očekávání od *média* pojímaného ve Flusserově či v McLuhanově technologicky determinovaném smyslu?

34 V tomto ohledu souhlasím s Hahnem, který tvrdí, že Derridova tvorba je motivována snahou odhalovat „metafyzické předpoklady“ v myšlení evropské kulturní tradice: „Pokud filosofové jako Husserl a Heidegger přinášejí striktně filosofickou tradici, ač se pokoušejí začít bez metafyzických předpokladů, anglo-američtí filosofové, jichž se to týká – J. L. Austin a J. Searle (teorie řečových aktů) a R. Rorty (pragmatismus) – se pokoušejí v jistém smyslu *postupovat úplně bez metafyziky*. Derrida tuto snahu pokládá přinejhorším za iluzorní nebo jednoduše za nedostatečně – lze říct „filosoficky“ – důslednou či důkladnou“ (Hahn 2005, 92).

Domnívám se, že pro lepší porozumění očekávání, které odpovídá systematickému užítí vlastnoručnímu podpisu jako specifického média, mohou být do jisté míry užiteční technologicky zaměřeni mediologové. Potíž je však v tom, že mediologové tradičně opravňují své pojetí vlastnoručního písma historickým vývojem mediace v Evropě. V této perspektivě mediolog – nebo, jak sám říká, „komunikolog“³⁵ – Vilém Flusser vytváří dějinnou etapizaci jednotlivých období evropské kultury podle média, které v její komunikaci dominovalo. Na rozdíl od Derridy, Flusser konstatuje, že písmo v evropských dějinách vzniká a zaniká. V knize *Písmo. Má psaní budoucnost?* Flusser určuje historické momenty vzniku i zániku fonologického písma: „Pokus vypátrat motiv, skrytý za vynálezem abecedy, dostal zdánlivě dvě odlišné odpovědi. Jedna říká, že úmysl vynálezů byl ikonoklastický: při psaní je potřeba označovat nikoliv obrazy (či ideogramy), nýbrž hlásky, aby se vědomí osvobodilo od magického myšlení vázaného na obrazy. Druhá odpověď říká, že úmyslem vynálezců abecedy bylo vytvoření lineárního diskursu: při psaní se mají označit

- 35 Vilém Flusser je známý především svou fenomenologií inspirovanou mediální triádou: tradiční obraz, lineárně psaný text, technický obraz. Zkoumal historicky převládající komunikační média, která v jednotlivých etapách vývoje lidské kultury určovala způsoby lidského vnímání a konvenčního sdílení vjemů, čímž determinovala i způsob myšlení, dokazování a vynalézání v daném období. Z hlediska mého zkoumání je zajímavá kapitola „Psát“ v knize *Gesta*, kde autor uvádí, že „psát znamená klást materiál na určitý povrch, nýbrž rýt určitý povrch, řecké slovo ‚graphein‘ je toho důkazem. (...) Znamená to dělat díry, penetrovat povrch. Psát vždy znamená dělat zápisy. Nejedná se tedy o konstruktivní gesto, nýbrž o gesto penetrující“ (Flusser 1999, 17). Právě toto gesto zavedlo novou „historickou, logickou, vědeckou, progresivní, irreverzibilní formu“ (Flusser 1999, 19) komunikace, která určila epistemologicky nový „způsob bytí ve světě“ (Flusser 1999, 19). Ačkoliv Flusser tvrdí, že písmo umožnilo vznik historie a vědy, současně upozorňuje, že samotná technologie psaní je vedena potřebou výrazu – gesto psaní je expresivní, nikoliv konstruktivní.

hlásky, aby se navodilo progresivní vyprávění místo mytického, dokola se kroutícího blábolu. Pokud se však podíváme na tyto dvě odpovědi zblízka, zjistíme, že obě říkají to samé“ (Flusser 2007, 39). Toto pojetí *písmu* je zcela odlišné od Derridovy koncepce. A-historická dekonstrukce a historizující mediologie *písmu* se nemohou více lišit. A to nejen metodologicky, ale i terminologicky. Každý totiž mluví o jiném *písmu*: zatímco Derrida mluví o a-historickém *pra-písmu*, Flusser mluví o historicky revolučním *fonologickém písmu*. Zatímco Derrida staví *písmo* do opozice vůči hlasu (přičemž pro něj obraz a písmo můžou být to samé), Flusser staví *písmo* do opozice vůči obrazu (přičemž pro něj hlas a písmo mohou být to samé).

Odborný případ v teorii médií představuje technologický determinismus Torontské školy. Pokud přijmeme McLuhanovo tvrzení, že společnosti jsou více utvářeny povahou komunikačního média než obsahem komunikace, pak přistoupíme na to, že každé médium produkuje určitý druh sdělení, který si vyžaduje určitý druh interpretace. Jak řekl McLuhan, „většina lidí, od řidičů nákladáků po vzdělané bráhmány, žije stále v blažené nevědomosti toho, co média způsobují. A právě díky jejich pronikavým účinkům na člověka si neuvědomují, že médium samo je poselství, *nikoli* (jeho) obsah. A neuvědomují si, že médium je také *masáž* a, všechny žerty stranou, že doslova zpracovává, nasycuje, hněte a přetváří vztahy mezi všemi smysly. Obsah či sdělení každého jednotlivého média je asi tak důležité jako malůvka na plášti atomové bomby“ (McLuhan 2008, 218). Podle McLuhana každý specifický druh interpretace je podmíněn a veden specifickými *očekávaními*. Každá technologie produkuje určité médium, jehož legální užití si vyžaduje určitý druh *víry* v jeho přesvědčivost, určité sdílené *očekávání*. Tato *víra* v „nové“ sémantické a persuasivní schopnosti „nového“ média se musí prosadit revolučně, politicky. Z této historizující teoretické per-

spektivy lze vlastnoruční písmo chápat jako specifické médium, jehož přesvědčivost vychází z diskursivně určených *očekávání* od mediace založené na *ruční práci*. Ani s touto mediologickou charakteristikou *písmá* by se Derrida nemohl ztotožnit.

Situace se ještě více zkomplikuje, když si uvědomíme, že dekonstrukce s pojmem *médium* nepracuje. Derrida nerozlišuje jednotlivá média, *textem* je pro něj stejně fotografie, kreslený obraz, vlastnoruční záznam i strojem psaný zápis. Navíc Derrida explicitně nesouhlasí s McLuhanovým tvrzením, že médium dominující v určité době podstatným způsobem determinuje dobové myšlení. McLuhanovu *Gutenbergovu galaxii* (McLuhan 2008, 105–158) označuje za ideologickou: „Není to finis písma, jež by – podle ideologického podání McLuhana – obnovovalo transparentci či bezprostřednost společenských vztahů; jsme spíše svědky stále silnějšího historického odhalování *écriture générale*, písma jakožto všeobecného: systém mluvy, vědomí, smyslu, přítomnosti, pravdy atd. je pouze jeho účinkem a jako tento účinek musí být zkoumán. Na jiném místě jsem tento zproblematizovaný účinek nazval logocentrismem“ (Derrida 1993b, 303). Z hlediska dekonstrukce není žádná „bezprostřednost médií“. Byl by to oxymorón. Média jsou *zprostředkovatelé*, jsou vždy v *prostředí*, *ve středu*, *mezi* tím, co spojují. „Bezprostřední“ znamená „bez zprostředkování“, „bez médií“, „bez reprezentací“, „bez znaků“. V tomto ohledu vůbec žádná kultura nezná bezprostřednost, neznala ji ani McLuhanova „kmenová“ neboli orálně-poslechová kultura. Jelikož Derrida nevěří ani v podstatné difference mezi médii, ani v historii či epistemologii, dekonstrukce se může zdát nepoužitelná pro mediální sémiotiku inspirovanou Flusserovou komunikologickou či McLuhanovou koncepcí média jako sdělení.

Přesto bych ráda ukázala, že Derridovo myšlení může být přínosné pro porozumění vlastnoručnímu písmu *jako médium*, avšak

nikoliv v rovině historicky, epistemologicky či diskursivně zaměřené analýzy mediálních očekávání. Dekonstrukce soustřeďuje pozornost na neměnné, a-historické *metafyzické nároky a předpoklady* tvorby významu, které procházejí skrz jednotlivé historické doby a jim příslušné legální mediační politiky. Proto navrhuji určitou modifikaci mediologického pojetí média jako druhu sdělení. V mém dalším pojetí vlastnoručního podpisu *jako mediálního znaku* se zaměřím nikoliv na diskursivní očekávání, nýbrž na *metafyzické očekávání* projevující se v legální mediační politice.

Z tohoto důvodu v mé vlastní koncepci *metafyzických očekávání* jakožto mediálních očekávání nebudu brát v potaz McLuhanovu etapizaci mediálně definovaných historických období, ani jeho rozlišení chladných a horkých médií. Obě tyto složky z McLuhanovy mediální teorie pokládám za nepoužitelné pro dekonstrukci *metafyzických očekávání* od podpisu. V souladu s Derridou – a na rozdíl od McLuhana – se domnívám, že zatímco individuální výraz ručního písma se v ruční práci pojí s metafyzickým předpokladem *přirozenosti*, existenciální *ostatek* ručního písma se pojí s metafyzickým předpokladem *autentičnosti*. Domnívám se, že tyto předpoklady fundují různé mediační politiky dominující v jednotlivých historických dobách. Ačkoliv diferencované legální politiky mohou rozhodnout o preferenci určitého média v určité kulturní oblasti a v určité epoše, neznamená to, že výše zmíněné *metafyzické očekávání* vymizí spolu s potlačenou či eliminovanou politickou rolí určitého konkrétního média. Na rozdíl od historicky determinovaných diskursivních očekávání, *metafyzická očekávání* jsou trvalá, neměnná, a-historická. Právě proto jsou *dekonstruovatelná*. Derrida svou dekonstrukcí metafyzických předpokladů v myšlení upozornil na to, že „mimo operace jazyka či jiného symbolického zprostředkování – ‚psaní‘ – neexistuje myšlení ani význam“ (Hahn 2005, 93). Pokud tedy vlastnoruční podpis, jak ho známe dnes, prokazatelně neexistoval v určitých

historických obdobích, neznamená to ještě, že by v těchto obdobích nebylo lidské myšlení utvářeno *metafyzickými očekáváními* přirozenosti a autentičnosti. V legální mediační politice jiné doby našla tato očekávání jiné uplatnění – v podobě legálních magických a rituálních předmětů, relikvií, talismanů, pečeti, otisků, odlitků, posmrtných masek atp. A pokud již v budoucnosti nebude vlastnoruční podpis preferovaný jako spolehlivé médium občanské identifikace, opět to neznamená, že s ním zaniknou i *metafyzická očekávání* přirozenosti a autentičnosti, které ho fundovaly. Tato očekávání najdou své uplatnění v nějakém jiném – politicky preferovaném – médiu, které budou metafyzicky fundovat a opravňovat.

Nicméně Flusser a McLuhan nejsou jediní myslitelé, jejichž koncepci navrhuji modifikovat pro potřebu mé vlastní práce. McLuhanovi dávám za pravdu v tom, že legální mediační politika v jednotlivých historických obdobích systematicky upřednostňovala určitá média na úkor jiných. Toto lze pozorovat i v současnosti, v případě již zmíněného diskursivního obratu od vlastnoručního podpisu k elektronickému. Aktuální změna legální mediační politiky spočívá ve zpochybnění spolehlivosti výsledku ruční práce pro účely občanské identifikace. Elektronický podpis se zdá být spolehlivějším identifikačním znakem z důvodu své exaktnosti, okamžitosti a delokalizace. Navíc virtuální „podpis“ lze provádět v internetové komunikaci, která se nyní stává politicky preferovaným způsobem administrace. Dochází nejen ke změně diskursu o „správném“ užití toho samého média, jak tomu bylo v případě přechodu od grafologie k písmostnalectví vlastnoručních podpisů, nýbrž k diskursivní změně preferující užití *technologicky jiného média*. S elektronickým „podpisem“ se již nepojí *metafyzické očekávání* přirozenosti výrazu a autentičnosti stopy, jak tomu bylo v případě vlastnoručního podpisu. Dochází k politicky řízenému mediálnímu obratu, který popsál McLuhan

a který Derridova dekonstrukce neumožňuje reflektovat. Derrida ze své *a-historické* a *a-mediální* pozice nedovoluje rozlišovat jednotlivá diskursivní očekávání od médií, která v jednotlivých historických dobách fundovala legální mediační politiku. Proto pokládám za nutné doplnit Derridu jak Foucaultovou historickou analýzou mocenské dimenze diskursu, tak McLuhanovou koncepcí média jako specifického sdělení, s nímž se pojí specifické mediální očekávání.

Přesto však inspirace Derridou je pro mou vlastní práci důležitější než inspirace McLuhanem, protože předmětem mého badatelského zájmu nebude prozkoumání aktuálního mediálního obratu. Dále budu věnovat pozornost pouze vlastnoručnímu podpisu a metafyzickým předpokladům, které se pojí s ruční prací a konkrétně s jedním jejím výsledkem, vlastnoručním podpisem. V souladu s Derridou se totiž domnívám, že metafyzické předpoklady nelze z našeho myšlení „vymítit“ žádnou novou legální mediační politikou, a to ani diskursivní, ani mediální změnou, kterou by tato politika požadovala.

Co tedy vlastnoruční podpis znamená v metafyzice západního myšlení? 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. Vlastnoruční podpis není totiž pouhé „přirozené“ či „spontánní“ napsání pisatelova jména pisatelovou rukou. Je

to záměrná stylizovaná stopa, vedena snahou dosáhnout co nejvěrnější reprodukce předchozích stop, které by v opakování měly nabýt formu osobní konvence.

Konvenčnost tohoto gesta může být ještě umocněna provedením rituálního „zakládajícího“ podpisu jakožto vzorové vlastnoruční stopy, která se institucionálně registruje pod názvem *podpisový vzor*. Stejně jako běžný podpis, i podpisový vzor by měl mít podobu vlastní rukou psaného podpisu, který se obsahově shoduje s příjmením uvedeným v občanském průkazu a cestovním pasu. Podpisový vzor se dnes používá například při peněžních operacích na bankovní pobočce³⁶ nebo jako součást čestného prohlášení o způsobu podepisování se v rámci určité institucionální funkce. Banky svým klientům většinou doporučují, aby si zvolili takové podpisové vzory, které se odlišují od běžného způsobu jejich podepisování. Mělo by jim to zajistit větší bezpečnost z hlediska padělání.

36 V současnosti se již většina platebních příkazů zadává přes internet banking, kde k autorizaci slouží SMS kód. Pokud však klient banky preferuje osobní návštěvu pobočky, nové digitální technologie mu umožňují využít tzv. „dynamický podpis s verifikací“. Jedná se o vyhotovení biometrického podpisu prostřednictvím podpisového tabletu, na který se bankovní klient několikrát opakovaně podepíše. Toto nové opatření je vedeno přesvědčením, že banka snadněji identifikuje rukopis svého zákazníka prostřednictvím počítačového vyhodnocení dynamických i tvarových rysů, které mají jednotlivé verze podpisu společné. Je zajímavé, že tato funkce biometrického podpisu je v rozporu s funkcí verifikačního internetového programu CAPTCHA, který předpokládá, že stroj nedokáže identifikovat slova v podobnosti obrázů. Rozdíl mezi těmito přístupy spočívá v tom, že podpisový tablet snímá rychlost, akceleraci, časování, tlak a směr tahu přímo během ručního psaní. Naměřené hodnoty jsou následně zaznamenávány v trojrozměrném souřadnicovém systému, z něhož se snaží vyvodit klientův osobní vzorec chování. Expert v oblasti biometrie Ščurek se domnívá, že biometrický podpis je spolehlivější, protože „na rozdíl od statického obrazu podpisu, který může být naučen a napodobován, je nemožné se dynamiku podpisu pouze z obrázku naučit“ (Ščurek 2008, 32).

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, že bude opakovaně produkovat *identitu* občanského jména pisatele a jeho ručního výtvarného projevu, který se pokládá za autorsky charakteristický a neměnný. Ve východní kulturní tradici 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 podpisu, v kaligrafii 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 vlastnoruční podpis 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 jiného než napsaný text. Díky tomu má kaligram současně dva různé a jasně rozlišitelné významy: obrazový a textový. Oproti tomu je písmo v podpise 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 opakovaného 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.

Vlastnoruční podpis rovněž není ilustrace či iluminace, protože v případě podpisu nelze rozlišit písemnou a obrazovou složku. Ornament v podpisu není pouhým doplňkem³⁷ klade-ným vedle psaného textu, nýbrž jeho neoddělitelnou součástí. Navíc v podpisu není problémem nečitelnost napsaného jména, zatímco v případě iluminace je pokládáno za excesivní, když „bordury hýří nádherou, akanty obklopují textové zrcadlo ze všech stran. Vrcholu bylo dosaženo v rukopisech Václava IV., kde bordurová ornamentika téměř zatlačuje text“ (Brodský 2012, 12).

Stejný problém s nečitelností fontu či výtvarně pojetého textu má i typografie a grafický design. Tyto obory určují jasnou hierarchii mezi nadřazenou čitelností písma a jí podřízeným výtvarným pojetím písma. Podle Samary je grafický design vzhledem ke své schopnosti komunikovat buďto dobrý, nebo špatný, přičemž nečitelný text je ten „špatný“³⁸. Autor dokonce tvrdí, že

37 Pavel Brodský se v monografii *Krásy českých iluminovaných rukopisů* věnuje vztahu slova, písma a obrazu v západoevropských středověkých iluminovaných rukopisných knihách. Autor uvádí, že „knižní malba tohoto kulturního okruhu, pro niž se používá pojmu iluminace, se liší nejen od mimoevropských (orientálních) a východoevropských památek knižní výzdoby, ale i od památek starších, stejně jako od novější ilustrace. Základem celého do detailu propracovaného systému je komplexní pojetí stránky, kde své nezastupitelné místo zaujímají jak písmo, tak ornament a eventuálně figurální malba. Mezi nimi není žádné napětí, ale naopak vzájemná harmonie“ (Brodský 2012, 9).

38 V jednom z 20 bodů, shrnujících rady jak dělat „dobrý“ grafický design, konkrétně jak vybrat dobrou typografii neboli typ písma, Samara píše, že: „Písmo je písmem, jen když je vstřícné. Nemělo by být nutné připomínat, že písmo, které se nedá číst, neslouží žádnému účelu, bohužel je ale nutné to neustále opakovat. Ano, typografie má být expresivní, vizuálně originální a rezonovat s koncepcí. Stále však musí předávat informace. Volte písma usnadňující čtení, hlídejte nezvyklé barvené kontrasty, sázej-

z designérského hlediska „písmo, které se nedá číst, neslouží žádnému účelu“ (Samara 2016, 20). Vlastnoruční podpis tedy nelze považovat za dílo grafického designu³⁹.

Z výše uvedeného vyplývá, že vlastnoruční podpis není napsán žádným grafickým fontem. Individuální výtvarné řešení podpisu a jeho následné ruční variování není to samé co font – technicky i terminologicky standardizovaný grafický produkt⁴⁰, který lze nejen používat jako exaktní mechanickou či digitální reprodukci, ale i vytvářet přímo v počítači⁴¹. I přesto však lze vidět mezi rukopisem a fontem určitou podobnost: teorie grafického designu sdílí s grafologií tezi o přirozeném výrazu autorovy

te texty ve velikosti, kterou přečte i vaše babička, a vše bude v pořádku“ (Samara 2016, 20).

39 Potvrzuje to i teoretik grafického designu Richard Poulin, který tvrdí, že písmo grafika má být především čteno: „Pro grafika je typografie jako princip zvláštní v tom, že má dvojí funkci. Na nejnižší úrovni může sloužit jako prostý grafický element, podobně jako bod, linie, plocha, objem či textura. Jeho hlavní funkce je ale verbální. Písmo má být čteno. Pokud se typografický element zúží jen na stránku obsahovou, hrozí oslabení jeho vizuální působivosti, a tím i sdělnosti. Jedině pojetí kladoucí vizuální stránku na roveň obsahové působí na diváka na více úrovních, nejen myšlenkové, ale i citové a estetické“ (Poulin 2012, 248).

40 Jason Tselentis píše v knize *Typografie. O funkci a užití písma*, že „mnohé termíny používané v typografii jsou stejné jako v anatomii či fyziologii. Tyto termíny byly vytvořeny během staletí a mohou se měnit v závislosti na kultuře, jazyku a typu písma. Některým běžnějším výrazům by měl designer rozumět, například střední výška písma, oko, patkový styl (serifový styl) a stínování“ (Tselentis 2014, 26).

41 Teoretička grafického designu Alice Twemlowová upozorňuje, že „zatímco množství designérů, kteří se specializují na tvorbu a distribuci písma, zůstává relativně malé, počet těch, kteří zkoušejí navrhovat jedno nebo dvě, evidentně vzrůstá. Počítačové programy, jakými je například Fontographer, zpřístupňují možnosti vytváření fontů všem zájemcům a vlastní webové stránky pak lze využít k prezentaci a usnadnění distribuce“ (Twemlowová 2008, 118).

duše⁴². Rozdíl je pouze v tom, že autorem jedinečného rukopisu je sám pisatel, zatímco autorem fontu je grafik, který dává svůj jedinečný styl písma k dispozici ostatním pisatelům.

Z podobných důvodů lze říct, že podpis není ani kartuše, ani firemní logo. Podpis, kartuše i logo mají být rozpoznatelnými a opakovatelnými, výtvarně charakteristickými abstrakcemi jména osoby nebo skupiny, kterou reprezentují. Kartuše má variabilnější funkce, než má vlastnoruční podpis: „Kartuši můžeme číst současně jako *název* a jako *podpis*. Není cizí *kartě* či *kartelu*, ačkoliv se na ně neredukuje. Jejím prostřednictvím lze *identifikovat* a *podepsat* obraz, ať už se do něj integruje či nikoliv, ať už se od obrazu izoluje či nikoliv podle velmi různých topologických konfigurací“ (Derrida 1978, 245). Na rozdíl od loga, které je exaktně mechanicky opakováno, díky čemu dosahuje obsahové i formální identity⁴³, vlastnoruční podpis nelze zopakovat bez variování. Ruční práci, kterou je i vlastnoruční podpis, nelze totiž „zopakovat“. Lze jen generovat a vrstvit – více či méně podobné – variace na „původní“ téma. Podpis je osobním identifikačním znakem, ale na rozdíl od loga v případě vlastnoručního podpisu *lze ručním opakováním dosáhnout pouze podobnosti, nikoliv totožnosti*.

42 Teoretikové grafického designu Gavin Ambrose a Paul Harris v knize *Designové myšlení* píší, že „různé typy písem mají různé vlastnosti – až do té míry, že lze hovořit o tvarech (v angličtině „faces“: obličej, tvář), které vyprávějí příběhy a zprostředkovávají pocity jiné než sama slova, která ztvárňují. Některá písma vypadají seriózně, další si na nic nehrají nebo jsou konzervativní, zatímco jiná mohou být například veselá, legrační, napínavá či mladistvá“ (Ambrose, Harris 2011, 118).

43 Gardner a Hellmanová v monografii *Kniha logotypů* píší, že „loga navržená uživateli začínají v současnosti prorůstat celým světem brandingem. Spíše než striktní a fádni značky je to konceptuální identita“ (Gardner, Hellman 2012, 24).

Jak ukázal Henri Bergson v knize *Smích*, „naše stavy duše se mění každým okamžikem, a kdyby naše gesta věrně sledovala vnitřní pohyby, kdyby žila, jako žijeme my, pak by se neopakovala a vzdorovala by tím jakémukoli napodobení. Napodobitelnými se stáváme tehdy, přestáváme-li být sami sebou. Chci tím říci, že z našich gest lze napodobit jen ta, jež jsou mechanicky stejná, a tedy naší živoucí osobnosti cizí. Napodobit někoho znamená uvolnit část automatismu a vnést ho do postavy. Ta se podle definice stává směšnou a nelze se pak divit, že napodobení vyvolává smích“ (Bergson 1994, 26). Podle Bergsona živá bytost a vlastnoruční dílo nemají dvojníka, protože jsou v ontologické rovině jedinečné, nezastupitelné. A platí to i v případě, kdy chce autor „zopakovat“ své vlastní dílo svou vlastní rukou. Z hlediska Bergsonova vitalismu nic takového nelze provést. Autor, který se snaží imitovat svá předchozí díla, vytvoří nové dílo, které je v určitých ohledech podobné předchozím dílům. Stylizuje, vyhledává strnulost gesta, které by bylo možné znovu provést. Jednotlivé provedení je však pokaždé jiné. V případě ruční práce, jejímž příkladem může být i vlastnoruční podpis, podobnost nikdy nedosahuje hodnotu totožnosti.

Nakonec je tu fakt, že podpis není ani pečeť⁴⁴, ani 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 vlast-

44 Jak píšou Huber a Headrick, „relevance dokumentů v občanských a trestních sporech z velké části závisí od jejich autorství či původu. Vyvíjely se různé způsoby potvrzování pravdivosti písma. Před vynalezením podpisu sloužila k ověření autentičnosti dokumentu aplikace voskové pečeti. Vosková pečeť spojila konce látkové stuh, které byly protaženy štěrbínou v papíru a ořazeny osobním motivem. Později k tomuto účelu sloužily podpisy, ale legální proces navíc požadoval i to, aby byl u podepsání svědek“ (Huber, Headrick 1999, 21).

noruční podpis. Domnívám se, že tuto „autentičnost“ podpisu lze chápat ve smyslu Benjaminovy teorie „aury“⁴⁵ uměleckého díla, založené na přesvědčení o nemožnosti dosáhnout přesnost mechanické kopie prostřednictvím manuální reprodukce. Ruční práce vytváří neopakovatelné originály, původní díla, jejichž exaktní „kopie“ nelze dosáhnout. Právě proto se věří, že ne-autorské kopie podpisu i uměleckých děl jsou rozpoznatelné jako nepůvodní či falešná díla, jako *falzum*.

Chápání stop pisatele jako kopií samého pisatele je závislé od víry v ontologickou přesvědčivost *ostatků*. Jak uvádí Alexandra Walshamová, ostatky lze chápat jako materiální manifestace aktu připomínání. Ostatek je ontologicky specifická reprezentace, která je aktuálním fyzickým vtělením absentující osoby, „každá částice uchovává podstatu odešlé osoby, *pars pro toto*, v její úplnosti“ (Walsham 2010, 12). Politika identifikace prostřednictvím osobních ostatků, včetně ručního psaní, vychází z rétoriky *relikvie*: věří se, že osobní stopa nejen „přirozeně“ a „autenticky“ zastupuje přítomnost pisatele v jeho nepřítomnosti, ale že je dokonce jeho bývalou součástí, jeho fragmentem. Tato víra však není univerzální. Pokud vlastnoruční podpis, stejně jako jaký-

45 Walter Benjamin píše o „pravosti“ uměleckého díla toto: „I u nejdokonalější reprodukce odpadá jedno: Zde a Nyní uměleckého díla – jeho jedinečná existence na místě, kde se nachází“ (Benjamin 2009, 301). Benjamin dále konstatuje, že „Zde a Nyní originálu vytváří pojem jeho pravosti, o níž se opírá představa tradice, která tento objekt předávala až do současnosti jako něco stejného a identického. Celá oblast pravosti se vzpírá technické – a přirozeně nejen technické – reprodukovatelnosti. Zatímco to, co je pravé, si vůči manuální reprodukci, kterou zpravidla považuje za padělek, zachovává plnou autoritu, vůči technické reprodukci tomu tak není. (...) Pravost určité věci je kvintesence všeho, co z ní lze od začátku tradovat, trvanlivostí materiálu počínaje a dějinným svědectvím konče. (...) Tyto znaky lze shrnout v pojmu aury a říci, že ve věku technické reprodukovatelnosti v uměleckém díle slábne jeho aura“ (Benjamin 2009, 302).

koliv jiný existenciální ostatek, oddělíme od jeho specifického kulturního prostředí, přestane být inteligibilním a srozumitelným⁴⁶. Tato koncepce rukopisu, která chápe ruční psaní jako kontinuální metaforickou práci sebe-imitace prostřednictvím opakování osobních stop, přináleží k dlouhé tradici různých vědních disciplín, především soudnictví, ale i archivnictví, historie a teorie umění, kde vymezuje status autora jako skladatele jedinečného výtvarného *stylu*⁴⁷.

Z výše uvedené „negativní“ definice podpisu je patrné, že vlastnoruční podpis jako analogové médium má mnohé rozporuplné vlastnosti. Ve srovnání se svým elektronickým protějškem, rukou psaný podpis je konvenční obraz vlastního občanského jména, který by měl občan rukou „přirozeně“ replikovat pokaždé, kdy je požádán, aby se podepsal. Jako takový je vlastnoruční podpis „autentickou“ vizuální stopou pisatelovy minulé přítomnosti na místě podpisu. Legální mediační politika vlastnoručního podpisu zavazuje každého občana k tomu, aby pokaždé, kdy je požádán o podpis, zopakoval vlastní rukou již jednou provedené a domluvené tvary písma, zvané *podpisový vzor*. Pokud je jeho grafická forma úředně zaznamenána a registrována, podpisový vzor získá status referenčního občanského *znaku*. Občan má povinnost dodržovat tento *původní* tvar ručního písma při každé další podpisové příležitosti. Bez toho by jeho podpis nebyl roze-

46 Walshamová uvádí, že „to, co jedna společnost nebo náboženská tradice označuje a uctívá jako relikvii, je jinou považováno za nechutný a hříšný tělesný odpad či bezcenný zbytek denní existence“ (Walsham 2010, 14).

47 Invenční přístup k písmu podporují i někteří učitelé výtvarné výchovy. Příkladem může být Daniel Koráb, který ve své učebnici *Písmo ve výtvarné tvorbě* vyslovuje přesvědčení, že děti by měly chápat písmo invenčně a pokusit se vytvářet nejen nové fonty, ale i vlastní „tajné“ či fiktivní písmo. Podle jeho názoru tvořivé děti starší 13 let mohou „pomocí tvorby fiktivního písma kultivovat cit především pro výtvarné (tvarové) a společenské hodnoty písma a jeho vývoj“ (Koráb 2014, 124).

znatelný a identifikovatelný. Podstatně rozporuplný je zde dvojitý požadavek, který občana zavazuje k tomu, aby pokaždé realizoval nerealizovatelné. Ačkoliv je podpis volnou rukou psaný znak, očekává se, že pisatel bude vycházet vstříc své identifikaci tím, že forma jeho podpisu bude identická, tj. mechanicky přesná. Po pisateli se požaduje, aby jeho stopa byla současně *příležitostná, autentická, neopakovatelná i přirozená, konstantní, opakovatelná*.

Tuto rozporuplnou situaci navíc komplikuje fakt, že vlastnoruční podpis nemá žádnou právně závaznou definici. Jak píše Majdanski, „tuto absenci jakékoliv definice lze vysvětlit na jedné straně tím, že podpis se jeví jako pojem schopný mít několik podob. Na druhé straně, a hlavně, je to proto, že konotuje pojem, který přináleží kolektivnímu nevědomí, které většina lidí prožívá a nereflektuje“ (Majdanski 2000, 43). Z uvedeného právního vysvětlení však není jasné, proč zákonodárci zakládají právní důkazy na „kolektivním nevědomí“, jehož obsahy nelze definovat. Lze na takto určené důkazy spoléhat, obzvláště v tak choulostivých případech, jako je identifikace pisatele v případech podezření z trestního činu „padělání“ důležitých dokumentů? Co vlastně od těchto existenciálních ostatků očekáváme? Proč nám tolik záleží na tom, aby byly současně „přirozené“ i „autentické“?

Abych tyto otázky zodpověděla, pokusím se určit *metafyzické očekávání* od vlastnoručního podpisu, které vede naše interpretace a zakládá legální mediační politiku ručního psaní. Navrhuji novým způsobem promyslet metafyzickou dimenzi psychologické grafologie a soudního písmoznalectví, která zakládá vědeckou víru v identifikační schopnost podpisů jako „přirozených a „autentických“ znaků. Domnívám se, že tato víra prochází skrz různé expertní oblasti argumentace, od soudního písmoznalectví, které je v současnosti považováno za vědecky legitimní, až po psychologickou grafologii, která je dnes pokládána za pseudo-vědeckou.

V souvislosti s metafyzickým očekáváním *autentičnosti* je důležité zdůraznit, že vlastnoruční podpis není razítko. Na rozdíl od razítka, které je schopné reprodukovat vzorový obraz tím, že mechanicky generuje jeho otisky, vlastnoruční podpis vzniká jednorázovou ruční imitací daného vzoru. To je také důvod, proč se vlastnoruční podpis obvykle dodává k mechanickému otisku razítka. Jak ukázali Neef a Van Dijck, právě z tohoto důvodu je vlastnoručnímu podpisu přisuzována důkazná moc, kterou mechanicky otištěný text nedisponuje: „Rukopis je tradičně viděn jako autogram, jako nezaměnitelný, jedinečný a autentický ‚podpis‘, který tvrdí, že garantuje přítomnost jednotlivého pisatele během historicky jedinečného momentu psaní. Toto tvrzení o autentičnosti odlišuje ruční psaní od jeho kulturního opaku, mechanického písma, chápaného ve smyslu tištěného nebo strojem psaného písma. Konečně, kulturní význam mechanického psaní spočívá v jeho schopnosti být opakovatelný a reprodukovatelný. Reprodukce autentického ručního psaní, na druhé straně, riskuje, že bude pokládána za padělek“ (Neef a Van Dijck 2006, 9). Harralsonová toto tvrzení doplňuje zpřesněním, že právní termín „padělek“ je používán v souvislosti se snahou o *identifikaci* rukopisu, přičemž „odkazuje nejen k imitaci rukopisu či podpisu, ale i k záměru podvést na straně padělatele“ (Harralson 2013, 6–7).

Domnívám se, že tuto nemechanickou „autentičnost“ vlastnoručního podpisu lze chápat ve smyslu Benjaminovy „aury“ ruční práce, vztahující se jak k originálnímu uměleckému dílu, tak k jeho ručně zhotovené reprodukci. Na rozdíl od manuální kopie, mechanická reprodukce opakovaně dosahuje mimetické přesnosti, ztrácí však „auru“ původního a neopakovatelného výskytu⁴⁸. Jelikož ruční práce vytváří pokaždé *nové dílo*, ne-autorské

48 Eduardo Cadava připomíná, že v případě úpadku aury rané fotografie došlo k „zapomínání na duchařskou či přízračnou povahu fotografie, na

kopie uměleckých děl i vlastnoručních podpisů lze rozeznat jako *padělky*. Naopak možnost rozlišit mezi *originálem* a *padělkem* v mechanické reprodukci zaniká. „Aura“ vlastnoručního podpisu vyjadřuje paradoxní *přítomnou vzdálenost* jeho pisatele, jeho neopakovatelné a nezastupitelné *zde a nyní*, které je obvykle upřesněno údajem o místě a datu provedení podpisu. Jak upozornil Rodolphe Gasché, „auratické se pojí s přítomným bytím jako vzdálený předmět či věc. Jeho funkcí je materializace vzdálenosti, její účinné bytí ve tvaru přítomného objektu“ (Gasché 1999, 89). Právě toto poukazování na „vzdáleného“ původce znaku, který je přesto permanentně „přítomen“ ve svém znaku, dělá z Benjaminovy aury „fenomén přírodního řádu“⁴⁹.

její vztah ke smrti, která přežívá sebe samu, odpovídá tomu, co Benjamin nazývá ‚úpadkem fotografie‘. Tento úpadek je zpočátku představen jako úpadek, který lze chápat časově, který lze vysledovat v dějinách fotografické události. Rané fotografie jsou popsány jako mající auru, atmosférické médium, které jim propůjčuje fantasmatickou, okamžitou, halucinační kvalitu. (...) Pozdější fotografie jsou však podle Benjaminova označeny rostoucí mimetickou ideologií, ideologií posílenou pokrokem v technickém zdokonalení kamery. Překvapující je, že úpadek fotografie nelicuje, jak by se dalo čekat, s úpadkem technické výkonnosti kamery nebo s její schopností zaznamenat, co je fotografováno. Naopak, odpovídá technickému zdokonalení výkonu kamery“ (Cadava 1997, 13). Stejněho „úpadku aury“ si lze všimnout v případě přechodu od „auratického“ vlastnoručního podpisu k elektronickému podpisu, který dosahuje identity za cenu ztráty „aury“ jedinečného výskytu.

- 49 Jak Gasché upřesňuje, „pokud Benjamin i přesto rozlišuje mezi aurou přírodních a historických předmětů, je to z jiných důvodů. Znehodnocení onoho tedy a teď prostřednictvím reprodukce zasahuje stejné přírodní i umělecké předměty, avšak, v případě uměleckého předmětu je zasaženo jeho nejcitlivější jádro – konkrétně jeho autentičnost – zatímco žádný přírodní předmět není zranitelný takovým způsobem“ (pp 221; 447). Pokud tedy jde o auru, rozdíl mezi přírodními a historickými předměty se týká tohoto ‚nejcitlivějšího jádra‘, není to kvalitativní rozdíl“ (Gasché 1999, 86–87).

Domnívám se, že právě tímto lze vysvětlit metafyzickou *víru* v podpis jako *přirozený a autentický zbytek* pisatelovy minulé přítomnosti. Jelikož vlastnoruční podpis vzniká z fyzického kontaktu pisatele a dokumentu určeného k podpisu, vědci věří, že tento jedinečný obraz jména nám umožní věřit ve „skutečnou“ přítomnost pisatele na daném místě a v dané chvíli v minulosti, kdy k podpisu došlo. V této perspektivě lze chápat zvláštní politickou „moc“ vlastnoručního podpisu jako *projev aury*, která vede naše myšlení k otázce autentičnosti, nezastupitelnosti pisatelovy „přirozené“ přítomnosti. Toto chápání rukopisu přináší k tradici přesvědčování v různých disciplínách, především v kriminalistice a soudnictví, ale i v historii a v teorii umění, kde určuje status původního autorského díla.

Nicméně, na rozdíl od Benjamina, který kladl velký důraz na sociální a kulturní aspekty úpadku „aury“ v podmínkách masové kultury, záměrem mé úvahy není kritizovat nebezpečí ideologického zneužití „automatizace“, kterou produkuje kulturní průmysl. Domnívám se však, že jeho myšlenka o úpadku aury jako o „standardizaci jedinečného“ v důsledku technické reprodukovatelnosti zůstává platná pro každou ruční práci, včetně podpisu. Ačkoliv je to znak, který by se měl stále formálně i obsahově opakovat, tato reprodukce musí být pouze ruční, protože vlastnoruční podpis principiálně není mechanicky reprodukovatelný.

V návaznosti na Benjamina v další sekci této kapitoly ukážu, že k tomu, abychom vyřešili problém interpretace podpisu jako přirozeného autentického zbytku pisatelovy přítomnosti potvrzujícího občanskou totožnost pisatele, potřebujeme *dekonstruovat* metafyzické očekávání umožňující každou interpretaci založenou na legitimní *víře ve vědění*, které umožňuje chápat vlastnoruční podpis jako *identifikační znak*.

II. II. Dekonstrukce metafyzických očekávání od vlastnoručního podpisu

Podívejme se nyní na *metafyzické očekávání* od vlastnoručního podpisu *jako znaku*. Jak nám zde může být dekonstrukce nápomocná? Především tím, že oproti realisticky zaměřené ontologické sémiotice má nedůvěřivá dekonstrukce dvě filosofické výhody.

Zaprvé, Derrida upozornil, že vlastnoruční podpis jako znak nelze analyzovat ani lingvisticky, ani logicky, protože podpis není pouhé slovo. Dekonstrukce umožňuje chápat *písmo* současně jako konvenční záznam jména i jako jeho předlingvistický obraz. Jelikož logické parametry na *písmo* neplatí, dekonstrukce chápe podpis z hlediska *pravděpodobnosti*, nikoliv dichotomie *pravdy* a *nepravdy*. Materiální obrazová složka podpisu, která je předmětem vědecké expertízy, může být podobná či nepodobná pravdě, nikdy však totožná s ní, jak se domnívají grafologičtí i písmoznalečtí experti. Z těchto důvodů dekonstrukce uvažuje o metafyzických danostech podpisu jako znaku subverzivně, nikoliv pozitivně, jak to dělají logičtí realisté, např. již zmíněný sémiotik Peirce.

Zadruhé, díky tomu, že ponechává diskursivní meze významu stranou, Derrida umožňuje nahlédnout *metafyzické očekávání* jako *společný předpoklad* či *předporozumění*, které *sdílí* oba zmíněné diskursy o vlastnoručním podpisu. V tomto ohledu je přínosné, že se dekonstrukce zaměřuje na dějiny metafyziky jako celek, jako jediný přijatelný „kontext“. Z toho samého důvodu je výhodou,

že Derrida neuznává diskursivní limity významu, na které kladou velký důraz smluvní realisté, např. již zmíněný sémiotik Eco.

Na rozdíl od sémiotiky, která tradičně produkuje pozitivní koncepcí znaku jako *repräsentace* bytí, dekonstrukce dává termínu *repräsentace* ne-pozitivní – suplementární – význam. Jacques Derrida navrhuje vlastní řešení problému metafyzického určení sémantiky, jímž je význam v nekonečném sledu na sebe navazujících *repräsentací repräsentací* a který nemá žádný vystopovatelný počátek. Svou subverzivní četbou textů západní filosofie se Derrida pokusil ukázat, že věci nejsou sémanticky transparentní: jejich význam se nám nedává „přirozeně“, ale vždy zprostředkovaně, v odkladu významu generovaném četbou.

V západní metafyzice, jak ji chápe Derrida, je *repräsentace* typicky evropskou konstrukcí významu, kterou lze jakožto konstrukci dekonstruovat. To, co Derrida nazývá dekonstrukcí západní metafyziky, „je cosi evropské, ač je to namířeno i proti něčemu evropskému, je to výtvar, vztah Evropy k sobě samé, poznání své zásadní jinakosti“ (Derrida 2005, 47). Tím, že budeme význam věcí systematicky odkládat a diferovat, znemožníme mu, aby se představoval jako zcela „samozřejmý“, úplně „přirozený“ či plně „přítomný“. Právě v tomto ohledu je dekonstrukce pokusem o „demonťáž“ konstrukce metafyziky *totální přítomnosti* významu. Derridova filozofická praxe je charakteristická dvojím gestem, které zpochybňuje metafyziku v jejích základních operacích, aniž by se uchýlovalo k její zdrcující kritice. Derridovi nejde o to, aby se vymanil z metafyziky: jakmile odhalí metafyzická schémata myšlení v analyzovaných textech, nechává je odhalené fungovat dál, protože si uvědomuje, že každá kritika metafyziky používá metafyzické pojmy, čímž udržuje pohyb svého myšlení v bludném kruhu. Derrida se naopak snaží využít metafyzické principy, prostupující a ovládající celý filosofický diskurs, aby

jejich prostřednictvím uvedl do vzájemných souvislostí zdánlivě nesouměřitelné myšlenky vybraných myslitelů.

Derrida je známý svým filosofickým zdůvodněním nekonečného odkladu významu, který lze chápat jako permanentní sémantický drift v *reprezentacích reprezentací* na sebe navazujících. V podmínkách nekonečného sledu *reprezentací* není význam jednotlivých reprezentací ani přítomný, ani nepřítomný. Derrida proto mluví o původu jejich významu ne jako o existujícím, ani jako o neexistujícím, ale jako o odloženém. Podle jeho názoru je původní právě odklad významu. Pokud Derrida radí smířit se s faktem *suplementarity* jako s kulturní a komunikační nevyhnutelností a pokud navrhuje systematické stopování unikajícího významu v nekonečném sledu *reprezentací reprezentací, odkladu*, dovolává se právě této filosofické ostražitosti a právě této mobilizace ve vztahu k „totalitárním“ projevům metafyziky uvnitř samotné filosofie. Jak sám přiznává, *odklad* si zamiloval, protože mu „umožňuje přemýšlet ze všeho nejvíc, víc než přítomný moment, víc než budoucnost a víc než věčnost, odklad před samotným časem“ (Derrida 2010c, 17).

Abychom tomuto překvapivému tvrzení lépe porozuměli, začnu tím, že prozkoumám Derridovo chápání významu. Na základě jeho strategického čtení jiných filosofů se pokusím přiblížit myšlenkové operace, které dekonstrukce vyhledává. Ráda bych ukázala, že tyto autorské projekty jsou pro Derridu příkladem setrvávání v *metafyzice přítomnosti* bez možnosti reflektovat vlastní argumentační pozici a důsledky, které z toho plynou. Sám Derrida volí jinou pozici a jiný projekt. Odložením významu do svého myšlení vnáší dvojí interpretační gesto, které mu umožňuje balancovat mezi metafyzickou jistotou totální přítomnosti významu a metafyzickou jistotou totální nepřítomnosti významu. Pohyb odkladu ho přivádí do významově nejisté hraniční zóny západní metafyziky, až k hranicím filosofické zóny významu.

Veden snahou vybudovat novou „taktiku“ vůči násilí západní metafyziky, určující plnou přítomnost nebo úplnou nepřítomnost významů v textu, Jacques Derrida otevírá text nestálosti jazykových významů. Z hlediska dekonstrukce text obsahuje všechny významy. Nic již není mimo text, vše je v textu, který se prostřednictvím svých *suplementů* prodlužuje k jiným textům: je tvárný, teleskopický, porézní. Všechny jeho významy jsou obsaženy v kontextu, který je bez hranic; intertextuální význam v něm driftuje⁵⁰.

Derrida chápe *text* jako místo sémantické produktivity a zároveň jako reprezentační pohyb označující sebe sama: díky těmto vlastnostem dekonstruktivistický text působí proti „referenciálnímu bludu“ jazyka, jímž metafyzika tradičně ovládá četbu textů. Takto chápaný text je sémanticky nestabilním tkanivem, v němž je každý prvek konstituován na základě *stopy* jiných prvků. Text není do sebe uzavřený, protože se tvoří průběžně, transformací jiného textu: před textem není nic, co by již nebylo textem. Hledání „vlastního“ významu textu je iluzí, kterou dekonstrukce odhaluje: text je čitelný právě proto, že v něm permanentní pohyb smyslu zanechává své *stopy*.

Tuto pohyblivost, dění smyslu, se Derrida pokouší přiblížit prostřednictvím *diseminace*, kterou chápe jako rozptýlení, roztroušení významu textu. Diseminace zpochybňuje představu jednotného jádra textu organizujícího jeho význam na způsob ideje, tématické jednoty či pravdy, protože textu vždy něco chybí. Text je něco principiálně nehotového: je místem utvářejícího se významu. Abychom text kompletizovali, připojujeme k němu

50 Sémantický *drift* chápeme jako posun významu textu způsobený jeho interpretací. K takto chápanému driftu dochází v procesu výkladu textu za účelem komentáře, kritiky, překladu apod. Sémantická koncepce driftu umožňuje chápat *semiózu* jako tvořivý proces, v němž je *rozeznání* „vlastního“ významu textů problematické.

různé *suplementy*, abychom jimi upřesnili význam textu a vy nahradili tak vždy nedostatečnou přítomnost významu v textu. Derrida upozorňuje, že *suplement* je něčím *navíc*: překračuje text, k němuž se přidává a prodlužuje ho do jiných textů. Jelikož ke každému textu lze připojit další suplement, a jelikož každý text je výsledkem suplementárního prodlužování jiných textů, definitivní kompletizace významu textu se odkládá donekonečna.

Derrida chce touto novou formou výkladu významu převracet zdánlivě „přirozený“ hierarchický vztah binárních opozic, který se ve filosofii etabloval jako určitá metafyzická samozřejmost. Příkladem může být binární opozice *hlas* a *písmo*, v níž je pro Derridu principiálně problematická tradiční nadřazenost hlasu nad písmem: metafyzika *nutí* filosofy k tomu, aby privilegovali hlas jako prvotní zdroj významu a aby současně marginalizovali písmo jako pouhou sémantickou odvozeninu. Jak sám uvádí v monografii *O gramatologii*, „Fonologismus je bezpochyby uvnitř lingvistiky, jako i metafyziky, vyloučením nebo ponížením písma“ (Derrida 1967, 151).

Jedním z takových myslitelů je lingvista Ferdinand de Saussure, který v *Kurzu obecné lingvistiky* hierarchicky nadřazuje řeč nad písmem. V šesté kapitole nazvané „reprezentace jazyka písmem“, Saussure následovným kritickým způsobem vymezuje vztah mluveného jazyka a písma: „Jazyk a písmo jsou dva odlišné znakové systémy, přičemž druhý existuje výlučně proto, aby reprezentoval první. Předmět lingvistiky není vymezen kombinací psaného a mluveného slova, jejím jediným předmětem je slovo mluvené. Avšak psané slovo je tak úzce spjato se slovem mluveným, jehož je obrazem, že si nakonec přisvojí hlavní úlohu, a reprezentaci zvukového znaku se pak přikládá stejná důležitost jako tomuto znaku samotnému, ba větší. Je to, jako bychom věřili, že pro poznání někoho je třeba se spíše dívat na jeho fotografii než na

obličej“ (de Saussure 2007, 58). Jak upozornili Michalovič a Minár, písmo v Saussurově pojetí „slouží pouze reprezentaci jazyka, jeho bytí je tak přímo odvozeno od jazyka. Derrida z tohoto konstatování vyvozuje dalekosáhlé závěry: Saussurův projekt lingvistiky svou marginalizací písma „potvrzuje spjatost s celými dějinami západní metafyziky“ (Michalovič, Minár 1997, 197).

Tyto Derridovy závěry se setkaly s výraznou kritikou Russela Daylighta, který píše: „O Saussurovi víme to, že *chápe* písmo jako vnější ve vztahu k samotné lingvistice a že písmo je podle něj „prázdné“ v tom smyslu, že netvoří část dvojí artikulace zvukové jednotky a smyslu. Psané znaky *následují* původní produkci lingvistické sémiologie a nic k významu nepřidávají. Konečně, pokud něco k lingvistickému znaku *přidávají*, dělají to jako součást jazyka -v-jeho-totalitě, nikoliv jako prvek jazyka-jako-systému. Nicméně, Derridovo tvrzení zde formuluje obsáhlejší připomínku, totiž že Saussure určuje „neintuici“ jako krizi pravdy, že písmo zatemňuje jasnou evidenci smyslu. To, co přivádí Derridův přístup k rozlišení mezi hlasem a písmem, a k přisouzení privilegia prvnímu z nich, je zdánlivě „přirozený“ vztah mezi smyslem a zvukem, který Saussure v *Kurzu* pokládá za samozřejmý“ (Daylight 2012, 77). Daylight se domnívá, že Derrida v tomto ohledu nečte Saussura „správně“, protože sám Saussure nikde netvrdí to, co Derrida ukazuje, když domýšlí do důsledků Saussurovo pojetí písma. Nicméně, jak bych ráda upozornila, problém jejich neporozumění spočívá nikoli ve „správné“ či „nesprávné“ četbě Saussura, nýbrž v tom, že Derrida od začátku mluví o úplně jiném *písmu* než o jakém mluví Saussure, a s ním i jeho „správný“ interpret Daylight. Zatímco Derrida řeší problém *pra-písma*, které předchází nejen hlas (*foné*), ale i z něj odvozené fonetické písmo, Saussure (a Daylight) mluví pouze o fonetickém písmu, odvozeném z hlasu (*foné*). Derridovi vadí, že Saussure nezhodnotil způsob utváření významu ještě předtím, než se ustálil a závazně stanovil v obecně sdílených jazykových význa-

mech. Derrida se proto ptá: jak se pojem – saussurovský „mentální obraz“ věci – dostal do mysli lidí? Jak to, že se stal kolektivně sdíleným? Z čeho a jak vlastně vznikla řeč, z jaké *před-lingvistické matérie*? A Derrida odpovídá: hlas (*foné*) vznikl prostřednictvím *pra-písma*. Nicméně ono *pra-písmo*, o němž Derrida mluví, není pouhým fonetickým písmem, o němž mluví Saussure. Derridu principiálně nezajímá fonetické písmo, které je odvozené z již sdílených hlasových jednotek. Jelikož si Daylight neuvědomuje tento konceptuální posun, svou kritikou zcela mívá Derridovu snahu o tematizaci nového filosofického problému, který se pro Derridu vynořuje na základě četby Saussura.

Saussure však nebyl jediný myslitel, který chápal písmo jako pouhou odvozeninu hlasu. Podle Derridy se tímto metafyzickým „ponižováním písma“ vyznačují i tací myslitelé, jako jsou Jean-Jacques Rousseau nebo Claude Lévi-Strauss. Oba množí protiřečení uvnitř svých vlastních koncepcí, protože jim uniká možnost sdílení předlingvistického významu. Derrida tuto tradiční hierarchii mezi prvotním hlasem a druhotným písmem převrací na ruby, když tvrdí, že *písmo* sémanticky předchází *hlas*. Je však potřeba zdůraznit, že Derridova definice pojmu *písmo* se od tradičního chápání liší. Derrida si paraziticky ponechává starou formu, dává jí však jiný obsah: jeho pojetí *písma* nemluví o normalizovaném fonetickém zápisu hlásek a slov, které se učí děti na základní škole a které nás dělá „gramotnými“. Derridovo dekonstruované *písmo* lze chápat jako *pra-písmo*, které předchází nejen fonetickému zápisu slov, ale i slovům samotným – *pra-písmo* je předlingvistickým utvářením smyslu. Právě v tomto ohledu může Derrida říct, že neexistuje *kultura bez písma*⁵¹ (ve

51 Tuto etnocentrickou – podle Derridy logocentrickou – pozici nezastává pouze Lévi-Strauss. Teze o zaostalosti tzv. „kultur bez písma“ je charak-

smyslu *pra-písma*). Jak sám uvádí v *O gramatologii*, „pokud se písmo přestane chápat v jeho úzkém smyslu lineárního a fonetického zápisu, musí být možné říct, že každá společnost schopná produkovat, tj. vymazávat vlastní jména a rozehrávat klasifikační diferenci, praktikuje písmo obecně. Výrazu ‚společnost bez písma‘ tedy neodpovídá žádná skutečnost, ani žádný pojem. Tento výraz patří k etnocentrickému snění zneužívajícímu běžný, tj. etnocentrický pojem písma“ (Derrida 1967, 161).

Z hlediska dekonstrukce se *písmo* vystavuje četbě, tedy *hlasu*, který ho přichází interpretovat, vysvětlovat jeho význam. Interpretace textu je z Derridova pohledu pouhou tvorbou hlasových suplementů písma, které text prodlužují k jiným textům a posouvají jeho význam jinam. Každý *výklad* je v tomto ohledu *překladem* významu textu generujícím nový suplementární text, který „neumožňuje nějaké hermeneutické dešifrování „v poslední instanci“, odtajnění smyslu či pravdy“ (Derrida 1993, 303). Význam textu se takto odkládá – posouvá a transformuje – v rozporu s nároky metafyziky plné přítomnosti významu. Právě tyto nároky mají být dekonstruovány: již nemáme co do činění se znakem, nýbrž se *stopou* významu, která drobí a rozptyluje jednotný význam textu do podoby fragmentárních *reprezentací reprezentací*. Jak připomíná Borradoriová, když Derrida tvrdí, že význam textu je diseminován, znamená to, že jeho identita „vůbec nemusí být

teristická pro evropské historiky, kteří popisují světové kulturní dějiny ze své svrchované civilizační pozice. Příkladem může být historik Béla Kéki, který ještě v 80. letech 20. století v knize *5000 let písma* konstatuje, že „ještě i dnes žije na světě více než 800 miliónů osob starších patnácti let, které neumějí číst a psát. Nejsou to zdaleka jen příslušníci drobných kmenů v odlehlém vnitrozemí rovníkových krajů, které dosud nemají vlastní písmo pro záznam svého jazyka“ (Kéki 1984, 11). Dokonce jejich dorozumívání nazývá primitivním: „Zde můžeme sledovat, jak probíhá výměna informací s pomocí primitivních prostředků, které lze považovat za předstupně písma“ (Kéki 1984, 12).

dokonale homogenní, protože zahrnuje stopy toho, co explicitně vylučuje. Dekonstrukce pátrá po těchto stopách a užívá jich k tomu, aby navrátila hlas tomu, co se nehodí do dominantní množiny inkluzí a exkluzí“ (Borradori 2005, 158).

Výše uvedené Derridovy výtky se vztahovaly k jeho četbě centrálních postav strukturalismu. Nicméně v kritické pozici vůči tomuto sémiotickému hnutí není Derrida sám. Jaké jsou poststrukturalistické důvody pro kritiku strukturalismu? Ačkoliv jsou velmi různě specializováni, poststrukturalisté sdílí kritický postoj ke strukturalismu a mají pro to několik společných důvodů. Zaprvé, tvrdí, že strukturalismus je statický sémiotický systém s fixními vztahy, které neumožňují žádné kreativní pojetí problému interpretace. Zadruhé, podle jejich názoru, strukturalismus umožňuje lokální změnu pouze za cenu totální transformace a možného zhroucení celého systému, protože každá lokální změna je komplexní a pro neflexibilní strukturalistický systém znaků potenciálně fatální. Zatřetí, jelikož strukturalismus pracuje pouze s arbitrárně určenými znaky, ve strukturalistické semióze není zaangażovaný žádný reprezentovaný „objekt“. Jelikož ve strukturalismu není žádná ontologická pozice, není možná ani žádná „fenomenologie“ pozorovaného objektu. Tudíž poststrukturalisté vidí strukturalismus jako založený na panlingvizaci sémiotického myšlení: strukturalistické znaky neodkazují k žádné existenci mimo konvenční systém jazyka. Konečně, poststrukturalisté denuncují nepřítomnost pragmatického přístupu v strukturalismu: snaží se zdůraznit důležitost pragmatického přístupu a jeho roli v každé kreativní interpretaci, která „osvozuje“ *označující* z hierarchické vztahové fixace na *označované*.

Díky poststrukturalistickým filosofům se v 70. a 80. letech 20. století staly texty Peirce častou a inspirativní četbou. Poststrukturalistické znovuobjevení Peirceovy sémiotiky se zdálo být možným „lékem“ na totalitární „nemoc“ strukturalismu.

Ve snaze najít cestu ven z „umírajícího“ strukturalismu poststrukturalisté povýšili Peirce na jeden z hlavních zdrojů své filosofické inspirace. Tato situace vedla k různým četbám, které interpretačně proměnily Peirceovy texty tak, že významově ladily s poststrukturalistickým kontextem myšlení. Pokud se zaměříme na problém rozličných interpretací Peirceových textů představených vůdčími filosofickými postavami poststrukturalismu, jako byli Jacques Derrida, Gilles Deleuze a Umberto Eco, všimneme si, že ačkoliv jsou různé a divergentní, mají jednu věc společnou: všichni chtějí po Peirceovi, aby jim pomohl vyléčit metafyzické „násilí“⁵² diagnostikované strukturalismu. Je však Peirceova metafyzika skutečně schopná tenhle problém vyřešit?

Ráda bych ukázala, že není. Peirce se stal poststrukturalistickým „hrdinou“ pouze v důsledku interpretačního nedorozumění. Jak jsem již zmínila, Peirceovo dílo bylo znovu objevené francouzskými poststrukturalisty v 60. letech 20. století. Ačkoliv každý poststrukturalista navrhuje jiný způsob čtení Peirce, spojuje je několik důvodů pro to, aby se k Peirceovi přiklonili. Zaprvé, upozorňují na to, že význam znaku je motivován svým objektem. Přesněji, domnívají se, že reálná existence objektu nás nutí znovu promyslet její reálné vlastnosti a účinky, což je ontologická reflexe, kterou strukturalismus odmítal. Zadruhé, domnívají se, že temporalita je důležitou složkou sémiotiky otisků – existenciálních ostatků, kterou strukturalismus zcela přehlížel. Zatřetí, poststrukturalisté se odvracejí od strukturalismu k ontologii a fenomenologii, přičemž akceptují důležitost připisovanou našemu vnímání a popisu vnímaných fenoménů. Rovněž postulují otevřenou, tranzitivní, nestabilní síť významů.

52 Problematiku Derridovy nepřesné četby Peirce jsem rozpracovala v mé stati *Hopes of Derrida's Reading? On Emergence of Peirce's Texts in the Poststructuralist Context* (Fišerová 2017b).

Konečně, preferují odhalování pragmatických aspektů komunikace před studiem fixních systémových vztahů mezi významy.

Domnívám se však, že sám Peirce tyto ambice neměl. Naopak, Peirce založil svou ambiciózní sémiotiku moderní vědy na víře ve schopnost vědy odhalit metafyzické principy organizující vnímatelnou realitu. Jeho myšlení bylo zakořeněno v paradigmatu fyziky 19. století, která prosazovala Newtonovo pojetí fyziky jako mechanického výkladu přírodních jevů (Reynolds 2002, 18–22). Podle Peirce víra „zavádí do naší přirozenosti pravidlo akce nebo, zkrátka, *zvyku*“ (Peirce 1955, 28). Různé víry pak zakládají různé zvyky a vedou k různým akcím (Peirce 1955, 29). Pokud chceme ve filosofii dojít k metafyzickému poznání reality, musíme její víru „fixovat“, jinak by „trápila pochybnost“ (Peirce 1955, 28). Z těchto důvodů Peirce zakládá svou filosofii na pozitivním ontologickém vědění *přírodních věd*, které je navíc řízeno svrchovanými zákony logiky.

Podobně jako mnoho vědců konce 19. století, ani Peirce se neobával metafyzického *násilí*, které zakládá metafyzickou *víru* ve vědění slučující ontologický a logický výklad reality. Peirceova definice filosofie jako logické vědy mu zcela znemožňuje porozumět umění, k němuž tíhne hnutí poststrukturalismu. Poststrukturalisté si uvědomují tyto těžkosti v případě strukturalistické sémiotické ambice. Proč si ji tedy nevšímají v případě Peirce? Proč jeho textům nevěnují dostatečnou pozornost? Jaké by mohly být poststrukturalistické důvody pro případné zklamání Peircem?

Několik odpovědí lze najít v širším kontextu poststrukturalismu. Především bych ráda zmínila problém „hoaxu“ Peirceovy neomezené semiózy. Poststrukturalističtí myslitelé věří, že tato „nová“ teoretická orientace jim umožní osvobodit význam pro pragmatické a kreativní účely a otevřít proces semiózy, který byl fatálně limitován strukturalismem. Avšak u Peirce nic takového jako neomezená svoboda v semióze *není*. O limitace

zde není nouze: *reprezentamen* je limitován faneroskopickým zkoumáním *bezprostředního objektu* (který je sám determinován *dynamickým objektem*) a současně epistemologickým nastavením *interpretantu*.

Zadruhé je to ontologický problém objektu a jeho rozeznání. Řešení navržené poststrukturalismem spočívá ve volání po ostražitosti vůči západní metafyzice pro její konstrukci „totalitární“ onto-teologie. Z hlediska poststrukturalismu jsou reprezentace a identita konstruovány. Avšak u Peirce jsou všechny skutečnosti již znaky: myslíme pouze ve znacích, které jsou pro nás skutečnostmi. Jeho *bezprostřední objekt* je „přirozeně“ determinován *dynamickým objektem*. Peirce je v tomto smyslu „realistou“: nede-nuncuje žádnou filosoficky problematickou konstrukci „reálné“ věci.

Zatřetí, je důležité zmínit epistemologický problém „náleži-tého“ srovnání: správné chápání věci je s touto věcí kompatibilní. Předpokládá, že obě verze jsou ekvivalentní, významově „identické“. Taková četba je možná u Peirce, jehož neomylná logika dominuje failibilismu empirické vědy, která se nemůže vyhnout faneroskopickému chápání *bezprostředního objektu*. Poststruk-turalismus právě naopak systematicky vnáší subverzi do vztahů „identity“: v poststrukturalismu je logika chápána jako svrchovaný způsob myšlení pouze jako svrchovaný akt metafyzického násilí, protože nic takového jako jediná vždy pravdivá četba neexistuje.

Navíc, jsou zde i další nesrovnalosti, které mohou působit dojmem případných důvodů pro poststrukturalistické zklamání Peirceovou metafyzikou. Již jsem zmínila zdánlivou podobnost mezi Derridovým a Peirceovým dílem:⁵³ na první pohled by se mohla vědecky negativní fenomenologie podobat vědecky pozi-

53 Na určitou podobnost Peirceovy a Derridovy filosofie upozornil Uwe Wirth ve svém podnětném článku *Derrida and Peirce on indeterminacy*,

tivní faneroskopii. Podstatný rozdíl je však ve vztahu obou myslitelů k ontologii: podle Peirce vztah faneroskopie k ontologii není dostatečně vědecký, podle Derridy je vztah fenomenologie k ontologii až příliš vědecký. Michal Ajvaz v tomto ohledu upozornil, že na rozdíl od fenomenologie, dekonstrukce problematizuje popis *fenoménu*, protože „Derrida nenachází ve světě vnímání zdroj smyslu a věc samu, kterou tu chtěla najít fenomenologie. Pro Derridu není ani prožívaná a vnímaná skutečnost ničím původním, je jen jedním z písem, které musíme stejně jako jiná písma interpretovat jako reprezentaci reprezentací; konstituuje se prostřednictvím určitého znakového systému, který není hranicí, na níž by končilo označování, ale pouze jedním článkem v řetězu navzájem na sebe odkazujících systémů signifikace“ (Ajvaz 2007, 30). V důsledku toho autor chápe dekonstrukci jako skeptický pohled na nekonečně se multiplikující konstruovaný význam. Na rozdíl od Gaschého popisu dekonstrukce jako metodického zkoumání „odvrácené strany zrcadla“⁵⁴ či „zákulisí“ metafyzické konstrukce významu, Ajvaz popisuje dekonstrukci jako „nekonečné zrcadlení“: „Skutečnost se proměňuje v nekonečné zrcadlení bez zrcadleného předmětu. Jestliže Saussure říká, že přikládat písmu větší důležitost než mluvenému slovu je jako věřit, že pro poznání nějakého člověka je třeba se spíše dívat na jeho fotografii než na obličej, pak v Derridově světě jakoby zmizely tváře a zbyly tu jen fotografie a fotografie fotografií“ (Ajvaz 2007, 31). Na první pohled působí tato metafora „nekonečného zrcadlení“ efektně. Výborně by vystihovala Baudrillardovo hyperreálné *simulakrum*. Domnívám se však, že se v případě Derridova

iteration and replication (Wirth 2003, 35–44), kde ukázal, že u obou autorů znak získává svou metafyzickou autoritu v opakování.

54 Gaschého „metodologické“ četbě Derridy věnuji pozornost ve třetí kapitole této knihy.

myšlení mívá účinkem, protože dekonstruktivní pojetí *písma* jako *pra-písma* nepracuje ani s obrazy, ani se zrcadlením. Ajvazova četba Derridy zde silně připomíná Saussurův *Kurz obecné lingvistiky* (Saussure 2007, 59), kde je použita ta samá metafora, dokonce provázena stejným rozhořčením z nedodržování „správné“ hierarchie věcí. Pokud bychom podrželi a následovali tento přírůbek, všimli bychom si, že Derridu nezajímají ani fotografie, ani jejich repliky, nýbrž to, co jim předchází: Derridu zajímá, jak je zkonstruovaný fotoaparát, který tyto „přirozené“ obrazy světa generuje. Úkolem Derridova pojetí *pra-stopy* je totiž umožnit mluvit o tom, co znaku předchází. *Písmo* zde není odvozené z hlasu, není to „fonetické písmo“, nýbrž *pre-fonetické písmo*, *pra-písmo*, které ještě hlas nezná. Předmětem Derridova zájmu nejsou tedy fotografie fotografií, jak se domnívá Ajvaz, nýbrž *pre-fotografie* (neboli *pra-fotografie*, ve smyslu *pra-stopy* a *pra-písma*).

Z tohoto Derridova hlediska nejsou Peirceovy vědecké ambice vůči metafyzice dostatečně ostražitě. Na rozdíl od Derridy, Peirce ve svém pozitivistickém logickém zaměření neuvažuje o etice sémiotiky: nevěnuje pozornost její totalitární stránce, když chápe logické konstrukce jako osvobozené od empirismu a hierarchicky nadřazené zkušenosti. Domnívám se, že snaha vysvětlovat ontologické problémy logicky je hlavní důvod, proč Peirce zůstává tak etnocentrický, proč pokládá metafyziku za univerzální a svrchovanou⁵⁵. Peircem proponovaný afirmativní

55 Jak píše Mihina, Peirce vidí svrchovaný úkol filosofie v obecné kultivaci metafyzického myšlení: „Úkolem filosofie, hlavně však její královské disciplíny, metafyziky, není deskripce stavu věcí – to dělá podle svých možností věda a její odvětví. A nedělá to špatně, pokud si uvědomíme, že se pohybuje v rámci poměrně úzkého prostoru vymezeného empirií a možnostmi jejího kritického a racionálního zpracování. Úkolem filosofie – a v jejím rámci vědecké metafyziky – je snaha být zprostředkujícím

zákon logiky plodí právě ono politické násilí, které Derrida popsal jako zakládající etickou aporii zákona.⁵⁶

Ve svém brilantním textu *Síla zákona* (Derrida 2002a) ukázal, že násilí významu, které zakládá každý zákon, neumožňuje smlouvat o významu; nutí nás přijmout metafyzické konstrukce jako nevyhnutelnost. Bojovat za „řádné“ etablování spravedlnosti jako zákona lze pouze prostřednictvím násilí metafyziky, které generuje zákon jako řád. Problém je v tom, že toto násilí, které je zákonu vlastní, je spravedlnosti cizí. Derrida si uvědomuje, že boj za „spravedlnost“, která principiálně leží mimo zákon, je vždy násilný,⁵⁷ protože násilím bojuje proti násilí, jímž se vynucuje

mediátorem mezi vnějším, tedy předmětným, věcným, empiricky uchopitelným světem a vnitřním světem člověka s jeho lidským, osobnostním, generickým i individuálním způsobem reflexe, po staletí utvářeným tradicí, kulturou, věděním, uměním či náboženstvím“ (Mihina 2013, 290).

56 Derrida navazuje na Kantovu transcendentální metafyziku jako na nevyhnutelný řád významů generovaný lidskou myslí, který zakládá zákon nejen v matematice a fyzice, ale i v právu či v lingvistice. Z Derridova hlediska je však problematické, že toto pojetí zákona je prostoupeno sémantickým násilím metafyzických principů, které požadují věčný návrat téhož, identické opakování. Pokud se metafyzický požadavek identity vynucuje na živých bytostech, dochází k různým fluktuacím a odchylkám, které jsou principiálně trestány a potlačovány jako nezákonné. Volání po *spravedlnosti*, které se rodí z útluu zákonem, se ozývá z marginální zóny jeho působnosti, z pohraniční zóny, intervalu, rozhraní metafyzicky rozumného a nerozumného, které Derrida – v návaznosti na Platona – nazývá *khôra* (Derrida 1995, 89–127). Zde leží pozice, z níž Derrida formuluje svou dekonstrukci metafyziky plně přítomnosti významu; své melancholické „šilenství“ touhy po spravedlnosti, která – na rozdíl od zákona – nikdy nebude plně přítomná.

57 V knize *Víra a vědění* Derrida tvrdí, že všechny národní státy se rodí z násilí a zakládají se na něm: „Tuto pravdu považuji za nepopíratelnou. Spíše než abychom předváděli ukrutnou podívanou na toto téma, postačí, když zdůrazníme strukturní zákon: moment zakládání, ustanovující moment předcházející zákonu či legitimitě, kterou ustavuje. Nachází se tedy *mimo* zákon, a je tudíž násilný. (...) Všechny státy (troufl bych si dokonce říci,

poslušnost aktuálně platnému zákonu. Bojovník za spravedlnost přestane chápat svůj boj jako násilný až tehdy, když díky *zakládajícímu násilí* uvede v platnost svůj vlastní zákon, jehož dodržování bude opět *vynucovat násilím*. Spravedlnost nevyhnutelně v novém zákonu mizí, zůstává za jeho limitou. Právě v této souvislosti Petříček píše o Derridově pojetí *spravedlnosti* jako o *myšlení limity*, o *dění v okolí limity*: „Věc není tím, čím jest, na základě nějaké své podstaty (principu ve smyslu arché), nýbrž věc činí tou věcí, kterou jest, její limita, což (také) znamená to, čeho se jí nedostává, a to v tom smyslu, že ono chybějící je stále v jejím dosahu (de-limituje ji), avšak je nedosažitelné“ (Petříček 2000, 270). Derridův *pohyb suplementace*, dění v okolí limity, doplňuje onu chybějící věc externalitou, do které je tato věc otevřená (Petříček 2000, 270–271). Pohyb suplementace způsobuje, že Derridova spravedlnost je *revenantem* přicházejícím z pohraničního území zákona. Jakožto *sémantický a etický přízrak*, spravedlnost nikdy nebude „plně přítomna“, vždy zůstává „na příchodu“. Přízrak totiž nelze legálně zpřítomnit bez toho, aby ve své právoplatné – „plné“ – přítomnosti vymizel. Tudíž výsledkem „boje za spravedlnost“ je vždy etablování nového zákona, nikoliv spravedlnosti. Spravedlnost v procesu legalizace nevyhnutelně mizí. Není náhodou, že v grafologii a v písmodnalectví je *zakládající násilí* podpisového vzoru rovněž zamlčeno.

Na základě výše zmíněného lze říct, že Peirce není nejlepší pomocník v poststrukturalistickém boji se sémantickým totalitářismem. Spíš naopak, Peirceova víra ve Scotův „scholastický

aniž bych si příliš hrál s tímto slovem a jeho etymologií, všechny *kultury*) mají svůj původ v agresi *koloniálního* typu, která předcházela moderním formám toho, co se dnes v přísném slova smyslu nazývá „kolonialismus“. Toto zakládající násilí není pouze zapomenuté. Založení slouží k tomu, aby ho utajilo: má ze své podstaty organizovat amnézii, což se někdy děje oslavou a zušlechtním velkých počátků“ (Derrida 2003a, 125–126).

realismus“ (Perez-Teran Mayorga 2009) přímo vybízí k ideologickému zneužití. Navíc, jak upozornil František Mihina (Mihina 2012, 188), Peirceova pozitivistická filosofie budovala základ pro normativní ideologii „zdravé mysli“, která se projevovala i v jeho politických názorech. Peirceovo nacionalistické pojetí spravedlnosti – podle kterého národ, jenž není schopen rozeznat, že pravda a spravedlnost jsou živé reality, že jsou objektivně reálné právě tak jako tvrdost diamantů nebo zákony fyzikálního světa, je odsouzen žít ve zmatku a chaosu (Mihina 2012, 188) – je s Derridovou politicky opatrnou formulací metafyzické aporie spravedlnosti zcela nekompatibilní.⁵⁸

Nicméně jaká je „pozorná“ četba Peirce? Existuje – či spíše pre-existuje – něco takového jako „správná“ četba? Abychom četli Peirce náležitě, snažíme se ho číst v souladu s jeho vlastními záměry, což znamená, že „dynamický“ Peirce (intence Peirceových textů) musí být „náležitě“ reprezentován „bezprostředním“ Peircem (naši četbou intence Peirceových textů). Každá četba jeho textů je však i jejich novým výkladem: žádné dvě četby nejsou totálně identické a žádná četba není identická se čteným textem, protože k němu vždy něco přidává a něco si z něj vybírá. Každá četba rozeznává z Peirceových textů jiného „Peirce“. Navíc většina Peirceova díla byla publikována až posmrtně, na základě strojového přepisu autorových rukou psaných poznámek. Pokud připustíme, že již editorský *přepis* je prvním *výkladem*, který nevyhnutelně posouvá význam editovaných textů, mohli bychom říci jen to, že každá „správná“ četba je nedosažitelným fantasmatem, *přízrakem*, který nepřestává *strašit* četbu rigorózních čtenářů.

58 Jak uvádí Mihina, podle Peirce národ, jenž není schopen rozeznat, že pravda a spravedlnost jsou živé reality, že jsou objektivně reálné právě tak jako tvrdost diamantů nebo zákony fyzikálního světa, je odsouzen žít ve zmatku a chaosu (Mihina 2012, 188).

Zajisté, tento metodologický problém „správné četby“ lze chápat jako příležitost pro abduktivní testování čtenářovy hypotézy, které by mohlo odhalit čtenářovu nepozornost. Taková četba by mohla být odsouzena z logických důvodů jako nepřítomnost totálního řádu v aktivitě čtenáře. Avšak taková četba by současně mohla být – z etických, anti-totalitárních důvodů – vítána jako plodná manifestace čtenářovy kreativity. Druhá četba je ta, která utvářela poststrukturalistické čtení – a systematické transformace významu – Peirceových textů. Takto, paradoxně, se Peirce stal *fantomem*, který se opakovaně zjevoval v poststrukturalistických textech, aby v nich ohlásil projekt metafyzicky nenásilného filosofického myšlení. Ve svém kreativním nadšeneckém čtení poststrukturalisté „nutili“ Peirce vynořit se a hlásat jiný projekt, než sám koncipoval. Peirce se stal poststrukturalistickým „hrdinou“ díky tomuto kolektivnímu čtenářskému nedorozumění.

Na základě výše řečeného se pokusím udělat to, co Derrida neudělal: dekonstruovat tři peirceiánské metafyzické kategorie – *prvost*, *druhost*, *třetost*. Tyto kategorie generují tři metafyzická očekávání, která mají oba diskursy o vlastnoručním podpisu společná: zaprvé, očekávání výrazu „přirozených vlastností“ pisatele v podpisu; zadruhé, očekávání „autentické přítomnosti“ pisatele v podpisu; zatřetí, očekávání „legitimní totožnosti“ pisatele a podpisu. Domnívám se přitom, že vlastnoruční podpis lze pozitivně chápat trojím způsobem: zaprvé jako tvar písma (obraz, výraz), zadruhé jako stopu písma (otisk, odraz), zatřetí jako napsané jméno (slovo, atribut). Toto trojí metafyzické očekávání od vlastnoručního podpisu – odpovídající třem Peirceovým kategoriím *prvosti*, *druhosti* a *třetosti* – lze dekonstruovat. Všechna tři zmíněná metafyzická očekávání legitimizují grafologii i písmostnalectví současně.

Prvním metafyzickým očekáváním od vlastnoručního podpisu je *potvrzení přirozenosti*: podpis je obraz jména pisatele, který přirozeně „odráží“ jedinečný výraz pisatelovy duše. Jelikož je tento výraz pokládán za přirozeně podobný podstatným vlastnostem pisatele (*ikon*), podpis by měl legálně nahradit pisatelovu přítomnost. Nicméně kdo může spolehlivě rozeznat něčí *přirozenou* povahu v provedeném podpisu; kdo si může být jist tím, které jsou pisatelovy *podstatné* vlastnosti, jímž se má podpis vizuálně *podobat*? Lze vůbec z *podobnosti tvarů* ručního písma vyvodit *rekonstrukci duše pisatele*? Je vlastnoruční podpis *pronásledován* věčně se vracejícím metafyzickým očekáváním „přirozených vlastností“ pisatele?

V mé vlastní analýze metafyzického očekávání zrcadlení „přirozené vlastnosti“ pisatele v jeho vlastnoručním podpisu se pokusím následovat příklad Avital Ronellové, americké filosofky ovlivněné dekonstrukcí, která se pokouší „analyzovat perzekuce vědců“ a na jejich základě „lokalizovat výkřiky příznaků v samých dějinách vědy“ (Ronell 2006, 178). Jak sama uvádí, „tato metoda není zcela cizí filosofii, která v tichu naslouchá a odmítá věřit pozitivním historkám, které jsou zbaveny parazitických hluků přicházejících od podzemních řetězů Historie. Každé technické období povolává své přízraky, komunikuje naléhavě, za hranicemi čistého empirismu. Pokaždé když píšu, poslouchám, odpovídám jednomu přízraku, který je uzavřen ve své samotě a ještě nebyl vyslyšen“ (Ronell 2006, 178).

Takovým příznakem je zde rukopisný *styl* utvářející grafickou formu vlastnoručního podpisu. Problém je v tom, že v mechanické reprodukci zaniká *styl psaní*, který existuje pouze ve variacích nedokonalé ruční imitace svých vlastních stop. Od vlastnoručního podpisu očekáváme, že bude ručně opakovat grafické gesto, které by mělo být charakteristické pro povahu pisatele. Praxe podepisování je legitimizována očekáváním věčného ná-

vratu téhož obsahu (úředně přidělené a registrované slovo, jímž je pisatelovo občanské jméno) v rozeznatelné vizuální formě (co nejvíc podobné „původně“ napsané a úředně registrované formě podpisu – podpisovému vzoru). V tomto ohledu vlastnoruční podpis charakterizuje irelevance čitelnosti pisatelova rukopisu: v podpisu nezáleží na tom, jestli jsou jasně rozeznatelná a čitelná jednotlivá písmena pisatelova jména. Nejde totiž o samotné *jméno*, ale o jeho autorský *obraz*. Jinak řečeno, nečitelnost písmen nezabraňuje rozeznat podpis, protože písmena jsou použita pouze jako grafický materiál, z něhož pisatel komponuje tvarově rozeznatelný *obraz svého jména*. To, co zde má být rozeznáno, nejsou konvenční písmena, ale jejich invenční tvarování. Pisatel má být poznán podle svého charakteristického stylu psaní, které tvaruje i jeho vlastnoruční podpis, nikoliv podle pouhého čitelného jména.

Z právního hlediska má vlastnoruční podpis pouze jeden konvenční význam: obraz jména zde znamená slovo jména. Podpis spojuje občanské jméno autora s jeho výtvarnou abstrakcí, „opakovatelnou“ vlastní rukou autora, do jedinečného právoplatného významu. Metafyzické očekávání, že podpis umožňuje rozeznat psychické kvality pisatele vychází z předpokladu, že pisatel se nemůže podepsat jinak než „přirozeně“. Zmíněné metafyzické očekávání „podobnosti“ jako obrazu (Peirceova *ikonu*⁵⁹) duševních kvalit pisatele v podpisovém vzoru, i v každém dalším vlastnoručním podpisu, otevírá prostor pro dekonstrukci podpisu jako metafory.

Druhým metafyzickým očekáváním od vlastnoručního podpisu je *potvrzení autentičnosti*: podpis je stopa autentičného fyzic-

59 Peirce uvádí, že *ikon* je *representamen*, jehož reprezentativní kvalita je *prvost*: „Cokoliv může být náhradou čehokoliv podobného“ (Peirce 1955, 104).

kého kontaktu mezi dokumentem a autorovým psacím nástrojem. Podpis je pokládán za schopný generovat a uchovávat původní stopy pisatelovy přítomnosti ve chvíli a na místě podpisu: právě proto se podepisují smlouvy a bankovní šeky, které jsou provázeny údajem o časovém a místním provedení podpisu. Však také právě proto pořádají autogramiády; proto fanoušci uctívají podpisy svých celebrit jako relikvie. Není toto očekávání víc iracionální než racionální? Není blízké víře v „přízračný“ život relikvií, která je generována vírou v imaginární pouto s něčím nedostupným?

V mé vlastní analýze metafyzického očekávání stopy „autentické přítomnosti“ pisatele v jeho vlastnoručním podpisu se inspiroji úvahou Josefa Fulky o znejistující zkušenosti přízraku. Jak Fulka píše, „aby byl přízrak přízrakem, tj. aby byl vidět, nabývá podoby jisté viditelnosti, ale zároveň paradoxně popírá viditelnost jako takovou. Přízrak není tělo, ani duše. Kdyby to byla jen duše, nebyl by vidět. Kdyby to bylo jen tělo, byla by to mrtvola. A kdyby, byl by to člověk jako každý jiný. Jednoduše řečeno, přízrak je stávání-se-tělem, stávání-se-fenomenalitou, ale aby byl skutečným přízrakem, jeho fenomenalita musí mizet v jeho jevení samém. Derrida v této pasáži ironicky rozvrací veškerou soudržnost fenomenologického způsobu vyjadřování: přízrak je vnímán, ale není *Leibhaft*, jak by řekl Husserl. Jinak řečeno, nejde jen o to, že si nejsme jisti, co přízrak vlastně je, ale především se setkáváme s něčím, co otřásá samou viditelností viditelného, něčím, co nezpochybňuje jen konkrétní „obsahy“ nějakého vědění, ale vědění jako takové“ (Fulka 2007, 226).

Takovým přízrakem je zde *stopa* původní přítomnosti pisatele na místě provedení vlastnoručního podpisu. Právě očekávání jedinečnosti manuální práce je důvodem, proč se přidává vlastnoruční podpis k otisku razítka. Domnívám se, že tuto „autentičnost“ podpisu lze chápat ve smyslu Benjaminova metafyzického pojmu *aury* ruční práce, založeného na víře, že je nemožné dosáh-

nout přesnosti mechanické kopie prostřednictvím snahy o ruční reprodukci. Metafyzické očekávání od podpisu generuje víru v to, že praxe ručního psaní vytváří neopakovatelné „originály“, „autentická díla“. Jelikož se věří v to, že tyto originály nelze exaktně „kopírovat“, věří se i v to, že všechny neautorské kopie podpisů a uměleckých děl lze rozeznat jako „falešné“ neboli „padělané“.

Metafyzické očekávání, že podpis garantuje fyzickou přítomnost pisatele stojí na předpokladu, že pisatel se nemůže podepsat jinak než „autenticky“. Autentická stopa vzniká jako pozůstatek jeho osobního, nikým jiným nezastupitelného – psychického i fyzického – kontaktu s dokumentem. Zmíněné metafyzické očekávání „autentičnosti“ jako původnosti stopy (Peirceova *indexu*⁶⁰) pisatele otevírá prostor pro dekonstrukci podpisu jako performativu.

Třetím metafyzickým očekáváním od vlastnoručního podpisu je *potvrzení občanské identity*. Toto potvrzení umožňuje podpisový vzor, který lze chápat jako vizuální konvenci či pravidlo (Peirceův *symbol*⁶¹) vycházející z autentické stopy, která vychází z přirozených kvalit duše pisatele. Právě tato sdílená víra v motivovanost „realitou“ generuje podpisový vzor jako znak stvrzující autorovu legální identitu.

V mé vlastní analýze metafyzického očekávání *důkazu* schopného identifikovat pisatele na základě jeho vlastnoručního podpisu se inspiroji Caputovou poznámkou o přizračnosti *identity*:

60 Peirce uvádí, že *index* je *representamen*, jehož reprezentativní vlastnost spočívá v tom, že je individuálním druhým. Dále Peirce dodává, že „pokud je *druhost* existenciální vztah, *index* je *pravý*“ (Peirce 1955, 108). To je právě případ vlastnoručního podpisu jakožto existenciální stopy.

61 Peirce uvádí, že „*symbol* je *representamen*, jehož reprezentativní vlastnost spočívá v tom, že je pravidlem, které bude determinovat svůj *interpretant*. Všechna slova, věty, knihy a další konvenční znaky jsou *symbols*“ (Peirce 1955, 112).

„Derrida zdůraznil nestabilnost pojmu ‚identita‘, protože žádná takzvaná ‚identita‘ není – nebo by se sama neměla brát jako – ‚homogenní‘ či ‚identická se svým já‘, takže je nebezpečné nechat nějakou skupinu – rodinu, komunitu, stát – si libovat v identitě svého já“ (Caputo 1997, 113). Takovým příznakem je zde *důkaz* „legitimní totožnosti“ pisatele. Forma i obsah vlastnoručního podpisu jsou na jedné straně individuální a osobní a současně na druhé straně fixní a právně zavazné: jakmile občan jednou začne veřejně a závazně opakovat svůj „podpisový vzor“, nemůže ho změnit bez předchozího upozornění kontrolních institucí. To je také důvod, proč je každý občan v případě bankovních operací vyzván ke stvrzení své občanské identity prostřednictvím podpisu *dostatečně podobného* podpisovému vzoru. Pokud se někomu stane, že zapomene, jaký byl jeho původně zaregistrovaný „podpisový vzor“, nebo že se z nějakého jiného důvodu příležitostně podepíše jinak, tj. ne *dostatečně podobně* podpisovému vzoru, bankovní autority to vyhodnotí tak, že to, co právě provedl, *není dostatečně podobné* podpisovému vzoru, tudíž to *není jeho vlastní podpis*. Jelikož takový pisatel není schopen stvrdit podpisem svou občanskou identitu, banka mu neumožní přístup do jeho vlastního bankovního účtu, dokud si oficiálně nezaregistruje nový *podpisový vzor* a nepodepíše se *dostatečně podobně* v souladu s ním.

V souladu s metafyzickým očekáváním „identity“ je úkolem vlastnoručního podpisu potvrdit totožnost pisatelova občanského jména a jeho vlastního vyjádření tohoto jména prostřednictvím ručního písma. Očekává se, že toto grafické vlastnoruční vyjádření je druhými lidmi rozeznatelné jako charakteristické pouze pro daného pisatele. Nicméně navzdory tomu, že podpisový vzor by měl být rozeznatelnou a opakovatelnou, graficky charakteristickou abstrakcí jména reprezentované osoby, vlastnoruční podpis nelze opakovat bez variování písemné formy: „autentický“ obraz jména je pokaždé utvořen trocha jinak. Žádné

dílo nelze manuálně „reprodukovat“ bez variace. Výsledkem každého manuálního „opakování“ je variace. Pisatel může pouze generovat – více či méně podobné – variace „originálního“ obrazu jména, jímž je předtím zaregistrovaný podpisový vzor.

Lze vůbec dosáhnout potvrzení „legitimní totožnosti“ pisatele, které se od podpisu očekává? Nakolik toto metafyzické očekávání ladí s pisatelovou okamžitou dispozicí ručně reprodukovat danou předlohu? Nevylučuje to konstantní kreativní metamorfózu a *stávání* sebou samým v procesu psaní, které není kopírováním žádné fixní písemné předlohy, ba dokonce ani opakováním pisatelova vlastního „podpisového vzoru“? Ve vlastnoručním podpisu dochází ke ztotožnění pisatelova vlastního jména a pisatelovy stylizované podobizny. Zmíněné metafyzické očekávání „identity“ jako zákona, pravidla (Peirceova *symbolu*) pisatele otevírá prostor pro dekonstrukci podpisu jako autopořetru. Podívejme se nyní na tři zmíněná *metafyzická očekávání* od vlastnoručního podpisu, odpovídající třem Peirceovým kategoriím, jako na tři dekonstruovatelné *aporie*.

II. II. I. Aporie „přirozené“ podobnosti

Derridova dekonstrukce je snahou o dosažení spravedlnosti mimo principiálně násilnou sémantiku a principiálně nespravedlivé právo. Tato spravedlnost je však zvláštní tím, že je stále na příchodu, nelze ji nastolit. Stejně je to s dekonstrukcí. Podle Derridy nelze opustit řád západní metafyziky a současně si nárokovat porozumění ze strany jejího řádu. Kdo metafyziku opustí, stává se nesrozumitelným. To je daň za exit, který poněkud naivně slibuje sémantickou spravedlnost a svobodu. Pokud chceme být srozumitelní, nezbyvá nám nic jiného než sémantické „násilí“ metafyziky přijmout, osvojit si ho a dál ho reprodukovat.

Jak píše Derrida, nemá smysl otrásat západní metafyzikou tím, že ji budeme *kritizovat* – na to jsou nástroje kritiky zbytečné⁶². Nemá totiž smysl denuncovat řád v řádu (Derrida 2002b, 183), tj. kritizovat metafyziku zevnitř metafyziky. Rovněž nemá smysl kritizovat ji zvnějšku, protože prostřednictvím kritiky se nelze dostat z metafyziky ven. Kritika nás udržuje uvnitř. Na to, abychom se dostali z metafyziky ven, nemáme žádné dostupné jazykové prostředky. V této rezignaci na možnost sémantického osvobození se Derrida vzdává kritiky jako nástroje svého dekonstruktivního čtení. Problémem se pro něj stává právě autoritářská pozitivistická kritika, kterou chápe jako represivní nástroj západní metafyziky.

Zde se u Derridy objevuje melancholický moment sémantické rezignace, který odmítá definici, metodu, analýzu i kritiku. Význam odkládá do stop textu, do *písma*, které ale není vnějškem metafyziky, pouze jejími okraji. Derrida nevěří v dosažitelnost vnějšku metafyziky, věří pouze v možnost vyhlížet *příchod spravedlnosti*, chápáné jako stopování zákona, který je však sám nedosažitelný. Derrida tuto nedosažitelnost popisuje melancholicky, jako *nevyhnutelnost*⁶³ otevírající prostor *nerozhodnutelnosti*.

Odpůrci Derridova myšlení se až překvapivě často shodují v tom, že dekonstrukce zavádí do filosofie nový typ *kritické* četby. Obvykle se shodují i v tom, že se jedná o káravou, či dokonce arogantní *kritiku*, poukazující na naivní *chyby* v myšlení jiných filosofů. Většinou se navzájem liší jen přívlastky této *kritiky*, kte-

62 Problematický vztah kritiky a dekonstrukce jsem analyzovala v mé stati „Dekonstrukce ‚není‘ kritika“ (Fišerová 2017a), kde jsem promyslela dílčí aspekty problematiky představené v této kapitole.

63 Jak upozornil Róbert Karul v knize *O bytí bez subjektu* (Karul 2012, 23), u Derridy je *nevyhnutelnost* provázena zásadní nevědomostí o způsobu provedení toho, co je nevyhnutelné.

rou pokládají buď za školsky poučující⁶⁴, nebo za zmatenou a dezinterpretující⁶⁵. Shodně však mají za to, že když Derrida dělá dekonstrukci, dělá *kritiku*. Nicméně, lze opravdu říct, že Derrida čte díla jiných filosofů *kriticky*? Na co se vlastně jeho četba zaměřuje? Co ho přivádí k filosofickému *psaní*?

V tomto článku bych ráda ukázala, že Derridovo psaní z principiálních důvodů není *kritikou*. Jinými slovy, když Derrida dekonstruuje, nekritizuje. Dekonstrukce v jeho podání hraje melancholickou hru „věčného návratu“ téhož jako jiného, oscilující mezi eticko-ontologickým vzdorem a politicko-logickou rezignací, v níž je pozitivistická *kritika* nestabilní a neudržitelná. Derrida mobilizuje etickou ostražitost dekonstrukce právě vůči „totalitárnímu“ násilí plné přítomnosti významu, na kterou si nárokuje pozitivistická *kritika*. Proti kritickému „násilí“ *signifikace* a *interpretace* Derrida klade *diseminaci* jako sémantický proces odkladu významu. Diseminace je *stopování* odloženého významu v textu, ne však stopování v detektivně objektivním či historicky legitimním smyslu. Derridův pojem *stopy*, jenž vznikl *roubováním*⁶⁶ na tradiční metafyzický pojem *stopy*, není (meta)fyzicky motivován, a proto neodkazuje ke kauzalitě jako k vysvětlení svého původu. Derridova dekonstrukce není pozitivní vědou, není jí proto vlastní mechanismus pozitivistických definic a metod a z nich plynoucích vědeckých předpokladů o identitě a původu.

64 Michel Foucault shrnul své početné výhrady vůči Derridově pedagogické „kritice“ v článku *Moje tělo, tento oheň, tento papír* (Foucault 2001). Touto problematikou jsem se podrobně zabývala v mé stati *Řád reprezentace* (Fišerová 2011, 19–80).

65 John R. Searle sepsal svou kritiku Derridovy zmatené „kritiky“ v konfrontačním článku *Reiterace diferencí. Odpověď Derridovi* (Searle 1977).

66 Kromě *roubování*, které záměrně nechává působit známé slovo v jiném významu, se Derridova hraje strategie textového *parazitismu* realizuje i *škrtáním* či *neografickými spojovníky*.

Jelikož si Derrida uvědomuje, že kritizovat lze pouze z přesně určené pozice, která je vždy pozitivně situována uvnitř metafyziky, formuluje etický požadavek dekonstrukce negativně: nekritizovat a nepoučovat. V *Dopisu japonskému příteli* píše následující: „Ač se to může zdát, dekonstrukce není ani *analýza*, ani *kritika*, a její překlad to bude muset zohlednit. Předně to není analýza, protože rozebírání struktury není sestupem k *jednoduchému prvku*, či k *nerozložitelnému původu*. Samy tyto hodnoty, jako i hodnota rozboru, jsou filosofémata podléhající dekonstrukci. Dekonstrukce není však ani kritika, a to ani v obecném, ani v Kantově smyslu. Jedním z podstatných ‚témat‘ či ‚předmětů‘ dekonstrukce je sama instance *krinein* neboli *krisis* (rozhodnutí, volba, soud, rozlišení), právě tak jako i celý aparát transcendentální kritiky“ (Derrida 1988a, 3).

Pojmy raného Derridy ukazují jeho ambici založit pre-ontologickou sémiotiku nestabilního, proměnlivého významu – významu podléhajícího neustálé sebe-transformaci, diseminaci a driftu z předpokládaného počátku, který je nedosažitelný, vždy již odložený. Na rozdíl od ontologické i logické koncepce plně přítomného významu, garantovaným přítomným časem kopule použité v definicích, Derrida uvádí pre-ontologickou koncepci *odloženého významu*. Jelikož pre-ontologický význam zůstává nedokončený, nestabilní a předurčený k dalšímu posunu, pojmově se u Derridy objevuje jako *stopa*, *ostatek*, *příznak*, *odklad*, *suplement*, *différance*,⁶⁷ *roub*, *parazit* atd. Dekonstruované okraje filosofie jsou udělané z *aporii*, které nepřinášají žádné

67 Tento Derridův termín ponechávám ve francouzském originálu, protože ho pokládám za nepřeložitelný. Francouzské slovo „différance“ je zde záměrně modifikováno neografismem, který nemá v češtině žádný příjatelý ekvivalent.

řešení problémů, zdánlivě snadno řešitelných uvnitř západní metafyziky. Pokud bychom si chtěli západní metafyziku představit z pohledu dekonstrukce a „uchýlit“ se k filosofické metafoře, dekonstruovaný *logos* by nebyl solidním a přehledným systémem, ale spíš porézní, houbovitou strukturou plnou trhlin a „roubů“ – to by byly ony pre-ontologické „okraje“, z nichž Derrida mluví.

Dekonstrukce se však neuspokojuje s osídlením okrajů západní metafyziky, její pohyb je komplikovanější. Na jedné straně se Derrida ostražitým rezistentním pohybem *différance* pokouší rozrušit domnělou věčnou přítomnost identity a difference. Současně si však uvědomuje, že pokud o tom chce promluvit, musí se vrátit zpět a situovat se do metafyzicky přítomného času bytí sestaveného z kopul. Tento rezignovaný pohyb jej přivádí k melancholické hře s řečí, kterou používá, ale nenaplnuje kritickou ambicí. V jeho díle lze vidět kruhový pohyb *subverzivního překladu idiomů*: od rezistence vůči idiomům zpět ke hře s idiomy. Melancholie tohoto kruhového subverzivního překladu mezi centrem a periferií metafyziky spočívá v poznání, že zevnitř metafyziky lze dosáhnout okraje metafyziky prostřednictvím ostražité nedůvěry vůči idiomům. Za těmito okraji je však šilenství – opak loga – sémantické prázdno. Pokud Derrida nechce do prostoru šilenství a chce být vyslyšen v logu, musí se vrátit směrem k logu prostřednictvím hry s idiomy.

Tato *etika nedůvěry* – sémantické negativity⁶⁸ – vede Derridu k melancholické hře s významem, kterou nelze propojit s vědecky pozitivními sémiotickými projekty. Zprvé, jelikož Derrida ne-

68 Critchley upozornil, že Derridova dekonstrukce „je prostoupena hlubokým etickým angažováním“ (Critchley 2011, 53). Jako taková „neruší žánrovou distinkci mezi filosofií a literaturou, ani se nesnaží snížit politiku, společnost a dějiny na ontickou úroveň“ (Critchley 2011, 53).

rozlišuje obraz a písmo, nic pro něj není mimo text – vše je uvnitř textu. Tato homogenizace je pro dekonstrukci charakteristická. Každé písmo (grammé) čelí své hlasové interpretaci (logos), která dourčuje a fixuje nestálý význam písma. Tato Derridova koncepce písma nedovoluje mluvit o diferencích ve vizuální a verbální rétorice a není využitelná ve vědecky pozitivní mediální sémiotice. Zadruhé, Derrida nepřipouští limity interpretace. Oproti tradičnímu pojetí stopy, Derridova „stopa“ je subverzivní roubov, který se nezakládá na kauzalitě otisku. Tato *kvazi-stop*a, dekonstruovaná stopa, nemá příčinnou vazbu ke svému původu a odkazuje pouze k procesu odkladu tohoto „původu“. Z důvodu odmítnutí vědecky pozitivního empirismu Derridova dekonstrukce není použitelná pro účely kognitivní sémiotiky. Zatřetí, jelikož Derrida nevěří v historické změny v západní metafyzice, odmítá pozitivitu historie. Derrida popisuje západní metafyziku jako aporetickou konstrukci významu, která představuje fragmentární a suplementární význam jako plně přítomen. Tuto aporii chápe jako konstantně procházející skrz jednotlivá historická období a vynořující se vždy znova. Dekonstrukce zvažuje ahistorické⁶⁹ podmínky (ne)možnosti historiografie jako takové, proto ji nelze použít pro účely pozitivistické historiografické analýzy. V souvislosti s výše řečeným není nikterak překvapující, že právě z řad zmíněných vědeckých pozitivistů je Derridova dekonstrukce nejméně chápána a nejvíce kritizována.

Derridova filosofická úvaha není tedy pouhou káravou *kritikou*. Represivní kritika je pro něj příliš snadným a marným cílem. Derridovým cílem je naopak vzbuzení *nedůvěry v kritiku* jako

69 Zima konstatuje, že Derridovo *ahistorické* pojetí textu ho vede k tvrzení, že „všechny texty všech epoch jsou aporetické, nerozhodnutelné a nejednoznačné, a že se samy dekonstruují“ (Zima 2007, 81).

takovou. Tato nedůvěra je vedena etikou odloženého významu, pre-ontologické sémantiky „slepé skvrny“, aporetické negativity. Pokud Derrida něco pozitivně formuluje v rovině filosofických principů či „zákonů“, je to formulace aporetického zákona jako nedotknutelného generátora předsudků (Derrida 1985, 97). Jak sám píše právě ve věci metafory, „zdálo by se, že jediné filosofie může mít ještě nějakou moc nad svými metaforickými produkty. Avšak na druhé straně a ze stejného důvodu se filosofie sama zbavuje toho, co si dává. Protože její nástroje náleží k jejímu poli, není s to vládnout nad svou tropologií a metaforikou. Může ji vnímat pouze jako okolí své slepé skvrny anebo centra své hluchoty. Pojem metafory je sice deskripcí tohoto obrysu, avšak není jisto, podává-li vsutku popis organizujícího centra; tento formální zákon platí pro každé filosoféma“ (Derrida 1993b, 216).

Sám Derrida nazývá dekonstrukci i „temným“ způsobem myšlení neboli myšlení „podle aporie“⁷⁰. V monografii *Aporie* píše, že mu nejde ani tak o logické protirečení, jako spíše o ne-realizovatelné metafyzické požadavky. Zajímají ho „víc aporie než antinomie: slovo *antinomie* by se až do jistého bodu nuancovalo, protože v řádu zákona (*nomos*) by šlo o kontradikce nebo o antagonismy mezi stejně imperativními zákony. Antinomie si zde zaslouží spíše jméno aporie v tom smyslu, že nejde ani o antinomii iluzorní či zdánlivou, ani o dialektizující kontradikci v hegelovském nebo marxistickém smyslu, a dokonce ani o „transcendentální iluzi v dialektice kantovského typu“, ale o neukončitelnou zkušenost“ (Derrida 1996a, 37). Derridova aporie není tedy antinomie, ale zkušenost nikdy nekončícího opatrného rozhodování, které vede *negativní etická povinnost* k ničemu se

70 Jak píše Derrida, „pokusil jsem se vydat směrem ne proti nebo podél slepé uličky, ale jiným způsobem, *podle* jiného – možná odolnějšího – myšlení, myšlení *aporie*“ (Derrida 1996a, 37).

nezavazovat. Derrida záměrně vyhledává tato *paralytická místa* metafyziky, kde je nemožné klást problémy a navrhopat jejich řešení. *Aporie*, které ho zajímají, jsou „neprůchozí“ performativní události, problematické *písemné akty*, které si příležitostně vyměnily místo se snadno srozumitelnými *mluvními akty*.

Pragmatický paradox exaktní grafické iterace, která je současně právně závazná i ontologicky *nerealizovatelná* – se odehrává v *logu*, centru západní metafyziky. V tomto ohledu bych ráda zdůraznila fakt, že filosofická pozice, z níž Derrida formuluje svou ontografii, ontologii bez původu, není situována ani uvnitř, ani vně západní metafyziky. Derrida opakovaně konstatuje, že kritika metafyzického řádu zevnitř metafyzického řádu nic neřeší. Nelze kritizovat západní metafyziku plné přítomnosti významu a současně na tuto kritiku používat metafyzické nástroje, jako jsou pojmy a jejich definice, příklady a metody, vyvozování a argumentaci atd.). Taková strategie neumožňuje opustit západní metafyziku, protože všechny diskursy kritizující metafyziku jsou zajaté v jejím *bludném kruhu*. Jak píše v článku *Struktura, znak a hra v diskursu věd o člověku*, tento kruh opisuje povahu vztahu mezi historií metafyziky a destrukcí historie metafyziky. Nemáme žádný jazyk, který by byl cizí této historii, „nemá smyslu otrásat metafyzikou, aniž bychom používali metafyzických pojmů“ (Derrida 1993b, 180). Podle Derridy „nemáme k dispozici žádnou řeč – žádnou syntaxi a žádný slovník – jež by byla cizí těmto dějinám; nemůžeme pronést jedinou destruktivní výpověď, která by se již nemusela připodobnit formě, logice a implicitním postulátům právě toho, co chtěla popírat“ (Derrida 1993, 180). Metafyzikou přítomnosti lze sice otrást pomocí pojmu *znaku*, avšak jakmile chceme ukázat, že „pole či hra značení nemá žádné meze, pak je třeba – což však učinit nelze – vzdát je pojmu i slova znak“ (Derrida 1993b, 180).

Ústředním problémem dekonstrukce je principiální nedosažitelnost významu, Derrida ji nachází v *logu*, paralytickém místě, „slepé skvrně“ metafyziky. Nedosažitelnost konečného významu je však nevyhnutelná – to je aporetický princip Derridovy tvorby. U Derridy parazité zakládají melancholickou hru suplementarity – jelikož Derrida postuluje nevyhnutelné parazitování, rezignuje na vzdor vůči suplementům. Jak píše v *Bílé mytologii*, jinak než aporeticky se v dekonstrukci myslet nedá. Metaforu ve filosofii nelze nijak dosáhnout: „Definované je zahrnuto v tom, co je v dané definici definujícím“ (Derrida 1993b, 218). Proto dekonstrukce není kritika. Kritika je vlastním metafyzickým *předmětem* dekonstrukce.

Pokud Derridovi ale nejde o *kritiku* západní metafyziky, o co mu tedy jde? O „melancholickou“ sémiotiku odloženého významu? O sémiotiku motivovanou etikou spravedlnosti, která nikdy nenastane? Kde leží „místo“, z něhož Derrida mluví? Jsou to jím popsané „okraje“ metafyziky?

S hledáním odpovědi na tyto otázky by nám mohla pomoci kniha *Okraje filosofie* (Derrida 1972c), kde Derrida uvažuje o hravém *písmu* jako o okrajích násilného *logu* – centra západní metafyziky. Z jeho pohledu je filosofická metafyzika „násilná“, pokud chce jednotlivou zkušenost proměnit v univerzální zákon: v jejím centru se podobné (a jednotlivé) stává identickým (a všeobecným). V tomto tvrzení se doplňují Derridovy myšlenky o ontologicko-logické funkci kopule a o principiální neschopnosti filosofie oprostít se od metafory⁷¹. Na rozdíl od kopuly,

71 Na toto téma se Derrida vyjádřil i v *Psyché*, kde píše, že ačkoliv chce „promluvit o metafoře, říct něco vlastního a výstižného na toto téma, *pojmout* ji jako moje téma, jsem však povinen, metaforicky (lze-li to tak říct) promluvit o ní *víc metaforicky*, jejím vlastním způsobem. Nemohu

metafora není nikdy ekvivalencí, pouze podobností. Rovněž metafora není zákonem, je pouhou zkušeností. V tomto ohledu je metafora metafyzicky nedostupná jak ontologii, tak logice, protože mluví o jsoucnech, ne o bytí (netýká se jí definice): metafora je tedy vše v řeči, kromě slovesa *být*. Pokud dochází k metafyzicky „násilnému“ spojení metafory s kopulou, proměňuje se ontologicky podobné v logicky identické. Místo podobnosti (přibližnosti) se klade totožnost (rovnost). Zatímco „přenesené významy jsou významy připisovaných vlastností, nikoli významy věci samé, subjektu či substance“ (Derrida 1993b, 16).

Podívejme se nyní podrobněji na studii *Suplement kopuly* (Derrida 1972c, 209–246), kde se Derrida věnuje rozporuplným ontologickým a logickým funkcím kopuly v západní metafyzice. Díky své dekonstruktivní četbě díla *Problémy obecné lingvistiky* lingvisty Émila Benvenista v nich spatřuje aporii navazující na kontradikci, na kterou upozornil už sám Benveniste. Ten si všiml, že některé jazyky světa neobsahují slovo „být“, současně však produkují definice díky určitému „ekvivalentu“, který nepřítomnost slova „být“ nahrazuje. Takovým ekvivalentem může být např. pomlčka mezi slovy, jejichž význam se představuje jako shodný.

Derrida spatřuje etnocentrismus i jeho překonání ve dvou Benvenistových gestech. V prvním gestu Benveniste konstatuje, že slovo „být“ nelze přeložit do všech jazyků světa, protože některé jazyky pro něj nemají dostatečně blízký „ekvivalent“ – nemají čím nahradit tuto lexikální „absenci“ (z Derridova hlediska zde Benveniste mluví za *logos*). Ve druhém gestu Benveniste tvrdí opak, totiž že takový „ekvivalent“ lze najít ve všech jazycích, jen ne ve slovní podobě, ale ve formě interpunkce či frázování (z Derridova hlediska zde Benveniste mluví za *grammé*). V tomto dvojím řešení

ji *pojmut* bez toho, abych s ní *zacházel*, bez toho, abych vyjednal půjčku, kterou si od ní beru, abych o ní promluvil“ (Derrida 2007, 49).

otázky metafyzických hranic překladu Derrida spatřuje dvojí metafyzické gesto – kritické konstruktivní i aporetické dekonstruktivní.

Z pohledu dekonstrukce toto dvojí gesto současně ukazuje dvojí metafyzickou funkci slova „být“ v indoevropských jazycích: ontologickou (u Benvenista „lexikální“) i logickou (u Benvenista „gramatickou“). Tyto dvě funkce v pojetí Benvenista jsou Derridou popsány následovně: „1. Funkce ‚kopuly‘ neboli ‚gramatické známky identity‘ je absolutně odlišná od slova být v ‚plném použití‘. ‚Obě funkce koexistovaly a stále můžou koexistovat, i když jsou zcela odlišné. Ale v mnoha jazycích splynuly‘ [*Problémy obecné lingvistiky*, s. 187]. ‚Proto, když mluvíme o slovesu ‚být‘, je potřeba upřesnit, jestli se jedná o gramatický pojem nebo o lexikální pojem. Právě proto, že jsme toto rozlišení neudělali, jsme chápali tento problém jako neřešitelný a ani jsme se nepokusili ho formulovat jasně‘ [*Problémy obecné lingvistiky*, s. 188]. Pokud se však jedná o gramatickou funkci kopuly, Benveniste dokazuje její univerzalitu na velkém množství příkladů. Přináleží všem jazykům, které nemají sloveso ‚být‘ ve slovní výbavě. 2. Ve všech jazycích, jistá funkce přichází suplovat lexikální ‚absenci‘ slovesa ‚být‘. Popravdě, tato suplementarita nahrazuje absenci jen v očích těch, kteří, jako my, používají jazyk, v němž dvě funkce – gramatická a lexikální – ‚splynuly‘ (minimálně do jisté míry), a to se všemi podstatnými ‚historickými‘ důsledky, o nichž lze uvažovat. To, čeho si mimo Západ všímáme jako suplementu absence nebo jako náhrady, není to vlastně původní možnost, která se přidala k lexikální funkci slovesa ‚být‘ – a proto se bez něj dobře obejde – a která tudíž nepotřebuje na lexikální funkci odkazovat? A to i uvnitř indoevropských jazyků?“ (Derrida 1972c, 240–241).

Derrida zde obrací Benvenistovo pojetí „náhrady nedostatku“ kopuly „je“ v jiných než indoevropských jazycích, které neznají sloveso „být“. Říká, že kopula „je“ není to, co se má v jiných jazycích „nahrazovat“, ale naopak to, co je zde ve srovnání s ji-

nými jazyky „navíc“ – vzhledem k nim je kopula nadbytečným přídavkem či dodatkem. Z Derridova hlediska je tedy důležitý rozdíl mezi *kritikou* absence slovesa „být“, chápaného jako závažný lexikální *nedostatek* a *dekonstrukcí* absence slovesa „být“, chápaného jako původní jazykový stav, k němuž se sloveso „být“ přidává pouze jako *suplement*.

V dekonstruktivním čtení Benvenista je tedy zkonstruovaná ontologicko-logická jednota ve slovese „být“ metafyzickou zvláštností indoevropských jazyků. Tyto dva významy jsou udržovány pohromadě díky metafyzické *aporii* typické pro indoevropské jazyky: zatímco obě funkce splývají v jednom slově, navzájem se vylučují. Obzvláště výrazně se tato aporie projevuje ve filosofii, kde každý pojem potřebuje definici, utvořenou prostřednictvím kopuly. Kopula zavádí metafyzické spojení původně oddělených významů dvou slov, spojení, které je vztahem rovnosti, totožnosti. V indoevropských jazycích, které generují západní metafyziku, je kopula aporetickým prvkem – „je“, tzn. ontologické sloveso „být“ v oznamovacím způsobu v přítomném čase ve třetí osobě jednotného čísla, nabývá funkci označení vztahu logické rovnosti. Pro Derridu je to problematické: zatímco identitu lze požadovat a dosahovat logicky, nelze jí dosáhnout ontologicky – každý empirismus, ztotožňující logiku a ontologii, čelí metafyzickému riziku totalitarismu. Odtud již zmíněná *mezera*, v níž se ztrácí právní definice podpisu: „Rozhodující bod, k němuž vše směřuje v nepřímém a paradigmatickém popisu, je ten, že mezi obecným a zvláštním se otevírá mezera, kterou lze překlenout pouze skokem. V případě tohoto skoku nezáleží na tom, zdali se stoupá od zvláštního k obecnému, nebo klesá od obecného k zvláštnímu“ (Waldenfels 2015, 39). Právě na tuto mezeru upozorňuje i dekonstruktivní čtení: navzdory metafyzickému očekávání, mezi logickým (permanentně přítomným) a ontologickým (dočasným, driftujícím) významem identita není dosažitelná.

Podívejme se nyní na studii *Bílá mytologie* (Derrida 1993b, 196 až 276), kde Derrida ukazuje způsob, jakým užití metafor „přirozeného jazyka“ proměňuje filosofii v rétoriku. Derrida uvádí studii myšlenkou vypůjčenou z knihy Anatola France *Zahrada Epikurova*, týkající se *usury* – aporetického užití rétorických figur, které spočívá v opotřebování představ a které současně přináší lichvářský zisk z jejich nadhodnocení. Ve Franceově textu vedou rozhovor Polyfil, kritik metafyziky, s Aristem, obráncem metafyziky. Jak píše Derrida, podle Polyfila „prvotní smysl, původní obraz (figura), který je vždy smyslový a materiální (...), není v přísném slova smyslu metafora. Je to jakýsi transparentní obraz, jenž je ekvivalentní vlastnímu, doslovnému smyslu. Metaforou se stává tehdy, jakmile jej filosofický diskurs uvede do oběhu. Takto se současně zapomíná první smysl i první posun. Metafora se již nepozoruje a chápe se jako vlastní smysl. Tedy dvojí seřízení. Filosofie by pak měla být právě tímto procesem metaforizace, jenž se sobě samému ztrácí. Filosofická kultura je samou svou konstitucí vždy již sešlá“ (Derrida 1993b, 198–199). Tuto významově opotřebovanou a současně sebe samu nadhodnocující filosofickou kulturu, západní kulturu metafor, nazývají diskutéři ve Franceově textu „bílou mytologií“: „Běloch bere svou vlastní, indoevropskou mytologii, svůj logos, tj. mythos svého idiomu, za univerzální formu toho, co si stále přeje nazývat Rozumem“ (Derrida 1993b, 201).

Sám Derrida na tento podnětný dialog navazuje z pozice své dekonstrukce západní metafyziky, kterou však chápe složitějším způsobem než výše zmíněné literární postavy v díle Anatola France. Jeho otázka zní: „Je-li zahlazen líc, jak potom ve filosofickém textu dešifrovat obraz, figuru řeči, a zejména metaforu?“ (Derrida 1993b, 206). Podle jeho vlastních slov reagujících na Kanta mu nejde o formulaci „prolegomen k budoucí metaforice“, nýbrž o pokus „zjistit principiální *podmínku nemožnosti* takového

projektu“ (Derrida 1993b, 206). Nepřekročitelná hranice, odkud Derrida tuto podmínku formuluje, je dána tím, že metafora je klasické filosoféma. Jelikož je to metafyzický – současně rétorický i filosofický – pojem, je „zasazena v půdě, kterou by chtěla ovládnout obecná filosofická metaforologie“ (Derrida 1993b, 207). Tato snaha je však marná. Podle Derridy nelze utřídit všechny metaforické možnosti filosofie, protože jedna metafora by byla stále eliminována a setrvávala by vně tohoto systému: je to *metafora metafor*, bez níž by se pojem metafory neutvořil. „Tato metafora, jenž zůstává vně toho pole, které umožňuje vymezit, navíc extrahuje či abstrahuje sebe samu z tohoto pole, takže se z něj jakožto metafora odečítá. Následkem toho, co bychom mohli ekonomicky nazvat tropickou suplementaritou, protože jazykový obrat se navíc stává tím obratem, který chybí, není možné, aby byl kdy uzavřen účet taxonomie či dějin filosofických metafor. Neukončitelnému *pukání* (je-li možné zahradnit tu ještě s botanickou metaforikou) suplementu je napořád upřen stav či statut doplňku. Pole není nikdy saturováno“ (Derrida 1993b, 207).

Derrida zde velmi jasně ukazuje rozdíl mezi *kritikou* a *dekonstrukcí* – z jeho pohledu nelze *filosoficky kritizovat* metaforu a současně ji *filosoficky používat*. Žádná filosofie nemůže vytvořit obecnou taxonomii filosofických metafor, protože je neustále generuje. Taková taxonomie by předpokládala, že filosofie již neexistuje, že všechny problémy, tvořící filosofii jako dějinný celek, již byly vyřešeny. Dokonce ani *rétorika* filosofie, či *metafilosofie* zde nemohou být relevantní, protože „kdykoli rétorika definuje metaforu, pak vždy již implikuje nejen určitou filosofii, nýbrž i celé pojmové tkanivo, v němž se ustavila filosofie vůbec“ (Derrida 1993b, 217).

Navíc jak říká Geoffrey Bennington v článku *Metafora, meta-síla* (Bennington 2016), věnovaném několika proměnám v Derridově chápání metafor, Derridovo myšlení není žádným ne-

měnným ideovým programem. Nicméně, i když se vyvíjí v čase a prochází různými obměnami, určité pracovní postupy z principiálních důvodů ponechává beze změny. V tomto ohledu lze říci, že pochopení Derridova pojetí metaforu umožňuje pochopit jeho pojetí kritiky, protože to, co Derrida dělá s metaforou, není její kritikou – a to v žádné z vývojových fází dekonstrukce. Benningtonův příspěvek chronologicky přechází od 60. let až po důležitý text *Bílá mytologie* z roku 1971, aby následně ukázal, že slovo „metafora“ později z Derridových textů vymizelo a přenechalo místo *analogii*. Ta Benningtona přivádí k úvaze o Derridově dekonstrukci Kantova pojmu *regulativní idey* a vede k zavedení neologismu *meta-síly*⁷².

Podívejme se nyní na Benningtonovu etapizaci Derridovy dekonstrukce metaforu. Bennington nazývá prvním momentem tzv. proliferaci ontických metafor v raných textech vydaných v knize *Písmo a difference* (Derrida 1967a). V *Síle a významu* z roku 1963 Derrida tvrdí, že metafora nikdy není nevinná. V *Násilí a metafyzice* se ukazuje jako problematická v případě empirismu, který je podle Derridy myšlením prostřednictvím metaforu, které neuvažuje o metafoře jako takové. V kontextu četby Jaběse Derrida chápe metaforu jako „animalitu písmene“, animální život označujícího, který otevírá vztah k *prostoru*, k prostorovým uměním. Druhým momentem dekonstrukce metaforu je tzv. převrácení metaforických směrů. Když Freud

72 Jak sám píše, „meta-síla přesouvá metaforu a vysvětluje Derridův posun k pojmu původní *metaforičnosti*, která vůbec není pojmem rétorickým, a dokonce ani lingvistickým. Půjde o to ukázat, že tato síla neboli tato meta-síla (jiné jméno, jiný „ne-synonymický substitut“ pro *différance* [psané s ‚a‘]), stručně naznačená v *Bílé mytologii* prostřednictvím ještě rétorického pojmu ‚katachreze‘, je tím, co způsobuje, že dekonstrukce není filosofií jazyka, v žádném případě není „korelacionismem“, a právě proto znemožňuje to, co se někdy nazývá „novým realismem“ (Bennington 2016, 13).

navrhuje uvažovat o *psyché* jako o *písmu*, v Derridově četbě to není metafora, protože Freud znejasnil dosavadní pojetí písma. Podle Benningtona tenhle „klasické filosofii neznámý pohyb“ konstituuje klasickou filosofii a současně ji rázem překračuje. Tímto dvojitým gestem se Derrida pokouší určit „vlastní“ smysl písma jako *metaforičnosti samé* (Bennington 2016, 16). Stejně gesto se projevuje i v textu *Platonova lékárna*, kde Derrida uvádí metaforu otce jako *loga* a ukazuje, že „život obecně by bylo potřeba myslet jako metaforičnost“ (Bennington 2016, 17). Třetím momentem dekonstrukce metafory je kvazi-transcendentální metaforičnost. Jak ukazuje *Bílá mytologie*, filosofický text nemůže kritizovat přítomnost metafory ve filosofii, a to právě proto, že metafora je filosofický pojem. Bennington nazývá tuto formalizaci dekonstrukce logikou „kvazi-transcendentálního“: jelikož metaforu můžeme nazvat jen metaforicky, je samo transcendentální zasaženo tím, díky čemu mělo být transcendentální. Je tedy kvazi-transcendentální, transcendentální pouze metaforicky (Bennington 2016, 17). Metaforicky nemůžeme mluvit o bytí, pouze o jsoucnech. Z toho vyplývá „stažení metafory“, idea, že je potřeba mluvit o bytí *kvazi-metaforicky*. Jak Derrida píše v *Psyché*, je v tom „kvazi-katachrétické násilí“, které dekonstruuje samotnou metaforu (Bennington 2016, 18). Čtvrtým momentem je podle Benningtona objevení násilného původu řeči v *metaforičnosti*, která je chápána jako *metasíla* umožňující vynoření se řeči samé. Derrida zkoumá toto vynoření, které samo není striktně řečové, v posledním semináři z let 2002–2003. Heideggerem ovlivněná úvaha o původním násilí, které otevírá řeč jako původní metaforičnost, se vyskytuje i v analogii bestie a suveréna, která animuje Derridova poslední zkoumání (Bennington 2016, 18). Bennington spatřuje poslední, pátý moment dekonstrukce metafory v posunu k analogii. Jelikož se metafora rozptýlila v kvazi-transcendentální metaforičnosti, pozdní Derrida se zajímá spíše

o analogii. Odkazuje k *jakoby*, Kantovu *als ob*, aby ukázal, v čem etické a politické motivy v dekonstrukci nelze chápat podle vzoru Kantovy regulační ideje, ale *prostřednictvím analogie* s takovou ideou. V *Univerzitě bez podmínky* je analogie řešena v kantovském registru, kde je pojem *jakoby* problematický – není to ani pojem přírody, ani pojem svobody. Jak píše Bennington, následkem tohoto „dekonstruktivního kvašení“ se ocitáme v prostředí *han-tologie*, která se nikdy neredukuje na nějakou ontologii. Dekonstrukce je toto an-analogické prostředí, v němž se analogie bude muset ještě analogizovat a které „předchází každou „korelacio-nistickou“ snahu jako svou kvazi-transcendentální podmínku a současně uvádí její podmínku možnosti i podmínku nemožnosti. „Ani průhlednost smyslu, ani neprůhlednost síly“ (Derrida 1967a, 299), síla za metaforami: meta-síla“ (Bennington 2016, 20). Ani v jednom z Benningtonem zmíněných „momentů“ dekonstrukce metafory Derrida neprovádí „kritiku“ přítomnosti metafory ve filosofické praxi. Naopak, chápe ji jako filosofickou nevyhnutelnost – se všemi jejími metafyzickými možnostmi i nemožnostmi.

V případě Derridova přístupu k podpisu jako události a iteraci opouštíme ontologii vázanou na *signifikaci* a její očekávání plné přítomnosti významu. *Pragmatický paradox* exaktní grafické iterace, který je současně legálně *povinný* i ontologicky *nemožný* – se vždy odehrává uvnitř západní metafyziky. V tomto ohledu bych ráda zdůraznila skutečnost, že filosofická pozice, z níž Derrida formuluje svou *ontografii*, *ontologie* bez původu, není situována uvnitř ani vně západní metafyziky. Derrida opakovaně uvádí, že není nijak přínosné kritizovat metafyzický řád zevnitř metafyzického řádu.

Derrida odmítá diskursivní analýzu, protože z jeho pohledu žádný význam není historicky původní. Derrida věří, že význam nelze generovat mimo intertextuální praxi roubování

a suplementování, které volně prostupují diskursivně přijatelné hranice. Tudíž z hlediska dekonstrukce není žádný původní kontext, v němž by vznikl původní význam, který by nebylo možné přenést a uplatnit v jiném kontextu. Jak ukázal Ramond, žádný „diskurs není definitivně spjat s prvotním kontextem, protože vždy může být „naroubovaný“ (neboli „citovaný“) v jiném kontextu. Tato možnost nezávisí na kontextech: nejsou takové kontexty či diskursy, které jsou vhodné k „roubování“, zatímco jiné k tomu nejsou nevhodné. Derrida totiž tvrdí (zde nacházíme paradoxní a provokativní rozměr jeho myšlení), že diskurs je vždy roubovatelný nebo, ještě radikálněji, že diskurs je *vždy* již „roubem“ neboli „citací“. Teze o „*citovatelnosti*“ či generalizovaném „roubu“ není tedy nic jiného než nový aspekt teorie původní *différance* (Ramond 2001, 40).

Z hlediska Derridovy diseminace je tedy sémantika podpisu novým myšlením *znaku*, který je chápán jako *stopa* prodlužující a rozšiřující významy k jiným *stopám*. Pokud připustíme, že podpis se zde stává reprezentací reprezentace, současně připouštíme, že jeho význam je tvořen performativně. Takové pojetí podpisu rozptyluje každý metafyzický *původ* smyslu, zakládající vědeckou ontologii plné přítomnosti významu. Derrida využívá metafyzické pojmy, které zakládají a organizují diskursy, aby ukázal, že není žádný přímý přístup k původnímu významu. Písmo není nějaká perfidní suplementární praxe, která vzdaluje pisatele významu. Naopak *suplement* zůstává jediným možným přístupem. Pokud Derrida navrhuje přijmout skutečnost *suplementarity* jako komunikační nevyhnutelnost a pokud navrhuje následovat diseminovaný význam, který mu nadále uniká v nekonečném sledu reprezentací reprezentací, volá tím po filosofické ostražitosti a mobilizaci vůči *totalitárním* výrazům uvnitř samé filosofie.

V této Derridově perspektivě vlastnoruční podpis může být chápán pouze jako *subverzivní performativ*, který je produkován

jako současné rozeznání i překonání zkonstruované identity. Dekonstruovaný vlastnoruční podpis je odkazem k alteritě, která překvapivě nemá opozici v identitě. Jak uvádí Derrida v rozhovoru s Elisabeth Roudinescovou, dekonstruovaná stopa není lidská ani nelidská: „Pojmy písma, stopy, *grammé* či grafému přesahují protiklad „lidský/nelidský““ (Derrida, Roudinesco 2003, 93). Na rozdíl od biometrických stop, vlastnoruční podpis není jen jednoduchý fyzický otisk části lidského těla. Je to spíše linie, vždy znovu nakreslená rukou. Z tohoto důvodu je podpis pokládán za *autentické dílo* prostoupené *aurou*. Nicméně vlastnoruční podpis není umělecké dílo. Lze ho použít jako *suplement* uměleckého díla, který by měl garantovat *autentičnost* uměleckého díla. Podpis tedy není ani umělecké dílo, ani biometrická stopa. Význam podpisu spočívá právě v intervalu mezi nimi: je umístěn v *rétorické mezeře*. Jelikož tato *mezera* není deklarována, nepřestává produkovat protirečivě metafyzické očekávání – *aporii čisté opakovatelnosti čisté události*. Legální praxe podepisování se je polapena v *mezeře* mezi právním nařízením a očekáváním udržet pisatelův rukopisný styl graficky konstantní a jeho nevyhnutelnou transgresí v každém jednom pohybu píšící ruky schopné iterovat své vlastní stopy, které však nikdy nedosáhnou grafické identity.

Dekonstruovaný vlastnoruční podpis je aporetická stopa stylu. Pisatelův rozeznatelný styl psaní je utvářen jeho snahou imitovat své vlastní předchozí stopy. Právě tato kontinuální práce *sebe-imitace* mu umožňuje být *rozeznán* jinými: pisatelovo systematické opakování jeho vlastních stop mu v očích druhých přiznává určitý *styl*. Čím více se snažíme imitovat naše předchozí stopy, tím více se snažíme identifikovat naše stopy s námi samými: stáváme se naším *stylem*. Lze však stanovit spolehlivý limit pro určení míry podobnosti našich vlastních stop? Kde podobnost začíná a kde končí a stává se nepodobností? Kdy je ještě podpis dostatečně

podobný pro to, aby mohl být vyhlášen za *souladný* s pisatelovými předchozími podpisy, a díky tomu *schopný identifikovat* pisatele? Kde leží hranice mezi podobností a nepodobností? V diskursu, který ji vyznačí? A proč se vůbec taková překerní hranice musí stanovit? Je tímto důvodem západní metafyzické myšlení?

Podle čeho rozeznáme např. způsob psaní Jacquesa Derridy? Má určitý charakteristický styl? Podobají se všechny jeho stopy opakovaně a dostatečně konstantně zbytku jeho stop? Ve své parodické experimentální monografii *Glas* (Derrida 1982), koncipované jako „roub několika žánrů“⁷³, Derrida uvádí, že podpis metafyzicky identifikuje autora s vypravěčem a garantuje *performativní pravdu* autobiografického textu. Vedle metafyzické koncepce identity jako *plné přítomnosti významu* Derrida navrhuje svou vlastní koncepci *odloženého významu*, kterou uvádí jeho strašení *nerozhodnutelného*. Jeho vlastními slovy, „ostatek(y) je nepopsatelný, nebo téměř: no nikoliv kvůli nějaké empirické aproximaci, nýbrž rigorózně nerozhodnutelný“ (Derrida 1986, 2). Nicméně, pokud navzdory všem pozorovatelným rozdílům v Derridových textech od začátku do konce jeho tvorby, raný a pozdní Derrida pořád zůstává pro nás Derridou, je to proto, že předpokládáme v jeho díle něco, co prochází skrz a sjednocuje všechny jeho texty: autor musí mít za něj zodpovědnost; „převzít zodpovědnost jako autor“ (Williams 2013, X). Díky tomuto *podpisu* věříme, že čtenáři rozeznají „derridovský“ styl. Bez něj by nebyl žádný „derridovský“ text. Není aporie bez metafyziky.

73 Derrida uvádí, že „Glas není ani filosofický, ani poetický text, cirkuluje mezi těmito dvěma žánry, avšak přitom se snaží produkovat jiný text, který by náležel jinému žánru, nebo který by byl bez žánru; nebo, pokud chceme za každou cenu definovat žánry, mohli bychom se historicky odvolat na Menippskou satiru (...), na žánr, jakým je filosofická parodie, kde jsou přizvány všechny žánry současně, poezie, filosofie, divadlo atd. (...), roub několika žánrů“ (Derrida 1982, 186).

Z hlediska dekonstrukce západní filosofie nemůže opustit západní metafyziku, která produkuje *pragmatické paradoxy* a nutí nás budovat na jejich základech naše kulturní instituce. Včetně Derridova myšlení, které je *paraziticky* zakořeněno v západní metafyzice. Derrida pro nás vytváří svůj podpis prostřednictvím *iterace* svých pojmových stop. Tímto způsobem konstruuje svou filosofickou „identitu“ a umožňuje nám rozeznat své myšlení. Nicméně, ačkoliv je v Derridových textech jeho filosofický podpis *diseminován*, variování vracejících se stop vytváří podpis Jacquesa Derridy jako filosofické *reference*. Invenčnost díla je současně umožněna i zpochybněna tradičními prostředky, prostřednictvím kterých chce autor dosáhnout svého pracovního záměru.⁷⁴ Platí to právě tak pro něj, jako i pro jakéhokoliv jiného autora. Nelze být jedinečným *géníem* mimo řád metafyziky, v němž se tento pojem konstruuje, lze být pouze dekonstruovaným *géníem*⁷⁵, který metafyziku subverzivně re-konstruuje.

Derridův podpis funguje jako *nečitelný ostatek signatáře*, suplement, od něhož se očekává, že se objeví v tom samém kontextu, ale který se nikdy nevrátí graficky stejný, protože je ontologicky nemožné vstoupit do toho samého kontextu. Z předchozího kontextu zbývá *popel*, tj. ostatek, který je jak posvátnou relikvií, archivním předmětem, tak i nevídaným revenantem, přízrakem,

74 Fulka v tomto ohledu přináší poněkud freudovské vysvětlení Derridovy dekonstrukce jakožto „odhalování“ tradičních metafyzických předpokladů, které zrazují invenční „záměry“ svého autora: „Pokud nás dekonstrukce o něčem poučila, pak právě o tom, že filosofickými texty, včetně těch „nejklasičtějších“ vždy prosakují pasáže a pojmy, jež zrazují autorovy záměry a odhalují jejich nereflektované premisy a předpoklady“ (Fulka 2016, 55).

75 Jak píše Derrida, „pojem *géníus* se musí zbavit jak svého běžného smyslu, tak i své – přitom evidentní a pravděpodobné – příslušnosti k homogenní, homogenetické, genetické, generační a generické sérii (geneze, genealogie, gender). Zbavit se jich, a dokonce znejistit jejich pořádek“ (Derrida 2003b, 27).

který změnil skupenství a stal se (onto)logicky nepostihnutelným, avšak naléhavým významem. Derridův *popel* přivádí na scénu ono vytěsněné, které se vrací „strašit“ metafyzické jistoty paměti, archivu, *loga*. Jak říká Derrida, „popel je tohle: to, co uchovává, aby již neuchovalo, necháváje zbytek zmizet, a již to není zmizelá osoba, co zanechala popel, pouze její jméno, ale nečitelné. A nic nebrání pomyslet si, že je to i přezdívká takzvaného signatáře“ (Derrida 1987, 19).

Ačkoliv je tímto nečitelným ostatkem, od podpisu tradičně očekáváme, že svého pisatele „přirozeně“ nominálně nahradí: pokud je napsané, „mé vlastní jméno mě přežije. Po mé smrti bude vždy možné vyslovit mé jméno a mluvit o mně. Jako každý znak, i „já“, vlastní jméno nutně vyžaduje možnost fungovat v mé nepřítomnosti, oddělit se od svého nositele; podle již uvedené logiky je nutné dovést tuto absenci k určitému absolutnu, které nazýváme smrt. Pak lze říci, že ačkoliv jsem naživu, mé jméno označuje mou smrt. Již přináší smrt svého nositele. Je již jménem mrtvého, anticipovanou vzpomínkou na odchod“ (Bennington, Derrida 1999, 150). Nicméně, jak dále upozornili Bennington a Derrida, akt podepsání se by neměl být redukován na prosté napsání něčího vlastního jména. Podpis totiž funguje jako *meta-rukopis*, který ukazuje, že „ten, kdo takhle píše, se jmenuje takhle“, nebo „toto je jméno autora tohoto rukopisu“. Pisatel se prostřednictvím stopy svého jména zpřítomňuje ve své absenci: „V mluvené řeči to, čemu říkáme přímá řeč, označuje přítomný moment, v němž mluvím. Podpis by měl být jejím ekvivalentem v písmu. Ono já-tady-teď, působící v každé přímé řeči a ztracené v písmu, je v zásadě znovu nalezeno v podpisu připojeném k textu. Z toho vyplývá, že podpis, aby vyznačil já-tady-teď, je *de jure* vždy provázen označením místa a data“ (Bennington, Derrida 1999, 150). Tím, že pisatel zanechá vlastnoruční podpis jako stopu vlastního jména provedenou na určitém místě a v určitém

čase, odkládá jméno svého bytí na jiné místo a do jiného času, než je nyní on sám.

Jako takový, podpis existuje pouze v sémantické *mezeře* – navzdory jeho deklarované právní suverenitě, žádný podpis nikdy nedosáhne identity s jiným podpisem. V písmu totiž nelze dojít k totožnosti, pouze k podobnosti. Jak řekl Derrida, v písmu je vždy více významu než v hlasu, který přichází reduktivně a autoritářsky určit jeho „přesný“ význam. Písmo předkládá podobnost, kterou hlas překládá jako identitu. Písmo je událostí, která hlas předchází a přesahuje. Písmo je v úplnosti hlasem neuchopitelné. Podobnost jednotlivých stop se může neustále přibližovat metafyzické povinnosti dosáhnout „identity“, může se snažit se jí nekonečně přiblížit, nikdy jí však nedosáhne. V této subverzivní perspektivě souhlasím s Derridovým záměrem dekonstruovat metafyzické kategorie. V rétorických podmínkách západní metafyziky je vlastnoruční podpis založený na rétorice relikvie, ostatku minulé přítomnosti pisatele. Vlastnoruční podpis funguje jako existenciální *ostatek* minulé přítomnosti pisatele, který z něj dělá spolehlivý vědecký důkaz.

II. II. II. Aporie „autentické“ stopy

Vlastnoruční podpis je pokládán za „autentickou“ stopu pisatele. Avšak na rozdíl od biometrických stop, umožňujících poměrně snadnou a spolehlivou občanskou identifikaci, podpis není fyzický otisk či punkce z lidského těla. Je to čára, linie ručního písma, která je pokaždé znovu napsaná vlastní rukou pisatele. Z tohoto důvodu bývá podpis pokládán i za původní stopu autorského stylu, charakteristickou pro originální umělecká díla. Nicméně vlastnoruční podpis není ani umělecké dílo, je to spíše *suplement* uměleckého díla, od něž se očekává, že umožní *iden-*

tifikovat autora díla. Ačkoli se od něj očekává obojí současně, vlastnoruční podpis není ani biometrická stopa, ani umělecké dílo.

Domnívám se, že význam podpisu spočívá právě v *sémantickém intervalu* mezi opakovatelným, mechanickým otiskem a neopakovatelným, jedinečným autorským dílem. Tato *mezera* v plné přítomnosti významu je překryta právním požadavkem občanské identifikace, který generuje dvojí – biometrické i umělecké – očekávání. Vlastnoruční podpis je polapen v aporii metafyzických očekávání, podle nichž znamená reprodukovatelnou *identitu atributu* autorského stylu i nereprodukovatelnou *podobnost události* zanechané stopy.

Jak se pokusím ukázat, této ontologicko-sémantické zvláštnosti lze lépe porozumět v perspektivě, ve které je podpis chápán jako *performativ*⁷⁶. Prostřednictvím svého vlastnoručního podpisu pisatel něco dělá, vykonává určitý příležitostný akt: deklaruje své autorství (signování uměleckého díla či dopisu), svůj souhlas (signování petice, charty, bankovní transakce), svůj závazek (podpis smlouvy), svou fyzickou přítomnost (podepsání se na prezenční listinu, udělení autogramu). Neděje se to však řečí, nýbrž písmem. Nestačí jméno vyslovit, je potřeba ho napsat. A nikoliv na stroji či počítači, nýbrž rukou. Proč? Je snad ruční písmo schopné udělat něco, co není schopna provést ani řeč, ani strojové písmo?

76 Jak Derrida uvedl v rozhovoru nazvaném *Umění prostoru*: „Podepsat se neznamená pouze napsat jméno. Na imigračním formuláři napíšeme jméno, pak se podepíšeme. Podpis je něco jiného než jednoduše napsané jméno. Je to akt, performativ, který používáme k tomu, abychom se k něčemu přiznali a performativně potvrdili, že jsme něco udělali – že je to udělané, že jsem to udělal já. Taková performativita je absolutně heterogenní; je externí všemu, co je v dílu smysluplné. Byla vykonána určitá práce – dělám prohlášení, podepisuji to. Je zde ‚bytí-tam‘ díla, které je víceméně souborem analyzovatelných sémantických prvků. Došlo k události“ (Derrida 2013, 29).

Problém, který zde formuluji, je zdánlivě prostý a pro někoho snad i málo „kontroverzní“. Já se však domnívám, že na podpis – jakožto autentický ruční zápis jména – nelze vztáhnout žádnou lingvistickou teorii, tedy ani teorii řečových aktů. Z tohoto důvodu pokládám za potřebné zformulovat důvody pro jeho filosofické promyšlení. Především je potřeba říci, že vlastnoruční podpis je materiální stopou svého původce. Pro svou předpokládanou „autentičnost“ se stává důležitým důkazným materiálem svědčícím o minulé přítomnosti pisatele na místě podpisu. Jakožto materiálně založený důkaz lze podpis nejen použít, ale i zneužít (podpis je právě z důvodu tohoto očekávání padělán, tj. zbaven „autentičnosti“, kterou však předstírá). Falzum tohoto typu lze znalecky odhalit, pokud věříme, že projevy „duše pisatele“ jsou jiné než vlastnosti předloženého ručního písma. Právě touto rekonstrukcí duše pisatele na základě rekonstrukce výrazového stylu jeho psaní, tzv. *písmového obrazu* (Jeřábek 2007, 26–33), se zabývá grafologie. Grafologická psychologie pokládá za „přirozený“ projev jedinečné „duše“ pisatele to, co ve variaci písma spatřuje jako „stejně“. Tyto předpoklady sdílí i soudní písmoznalectví založené na kinematické teorii motorické kontroly (Caligiuri a Mohammed 2012, 50–51), které znalecky rozlišuje pravé a padělané podpisy. Tyto odborné interpretace podpisu vykazují určité metafyzické předpoklady, které činí z podpisu performativ vymykající se teorii řečových aktů.

Abych ukázala, čím se liší řečový akt od písemného aktu, začnu definicí slovně realizovaného performativu z pozice Austina a řečového aktu z pozice Searla. Následně uvedu přehodnocení jejich koncepcí v Derridově četbě, abych na základě polemiky, která z této konfrontace vznikla, ukázala aporii vlastnoručního podpisu z pozice dekonstrukce. Nakonec zvážím limity dekonstrukce pro pozitivní definici písemného aktu. Na základě toho

vymezím rozdíly mezi řečovým a písemným aktem a určím charakteristické vlastnosti podpisu jako performativu.

V tomto ohledu je důležité zmínit, že *pragmatický paradox*, který chápu jako logicky pravdivé ale pragmaticky nepravdivé tvrzení, není Derridův objev. Již před ním se tímto filosofickým problémem zabýval Austin, avšak z jiného hlediska a s jiným výsledkem. Objev pragmatického paradoxu je kruciólní pro ně oba, jejich reakce na tento objev se však liší: zatímco Austin v důsledku toho zastavuje další vývoj své vlastní koncepce řečových aktů, Derridu inspiruje a vede k dalšímu konstruování své dekonstrukce. Pro Derridu je *parazitismus písma* nevyhnutelný: „písmo je tedy v empirickém smyslu slova pouze jednou z modalit globálnějšího parazitického řádu“ (Moati 2014, 117). Zatímco Austin to pokládá za překážku, Derrida to vítá jako cíl, který by měl být dekonstrukcí opakovaně dosahován. Derrida valorizuje nerozhodnutelnou „dvojí závaznost“ *rozporuplného performativu*, která performuje nerealizovatelný záměr a kterou sám Austin chápal jako *Nezdar*. Dokonce bych řekla, že Derrida dekonstruuje tuto nemožnost deklarovaného autorského záměru ve všech svých subverzivních čtébách děl jiných filosofů (Rousseaua, ale i Foucaulta, Lévi-Strausse, Saussura a dalších). Jinými slovy, dekonstrukce je reaktivována a „živena“ právě tímto *pragmatickým paradoxem*.

Derrida představil svou dekonstrukci podpisu (a/nebo signatury)⁷⁷ v článku *Podpis událost kontext* (Derrida 1977), který vyvolal několik rozporuplných filosofických reakcí. Kromě ostré

77 Rozlišení signatury a podpisu je věcí českého překladu. Ve francouzštině i v angličtině je pro oba české významy jedno slovo, „signature“. Petříčkův český překlad Derridova článku pod názvem *Signatura událost kontext* (Derrida 1993b, 277–306) jejich spojení rozpojuje a vybírá si v překladu pouze „signaturu“, ač se v textu mluví i o vlastnoručním podpisu. Vzhledem k důležitosti tématu textury – materiality písma – navrhuji opačnou

polemiky s J. R. Searlem článek podnítl i pozitivní ohlasy, dokonce až tak pozitivní, že je dnes chápán jako jeden ze zakládajících textů politicky a eticky orientované filosofie *performativity* pojednávající o problematickém utváření genderově normalizovaných subjektů. Tato linie současné filosofie, rozvíjející úvahu o aporetickém vztahu politiky a performativity, nachází svou inspiraci kromě pozdního Foucaulta i v Derridově četbě Austinovy teorie performativu.

Derrida v příspěvku *Podpis událost kontext* píše, že podpis je zvláštní případ dvojí závaznosti. Naše metafyzické očekávání od podpisu závisí na *aporii*, která zavazuje pisatele k tomu, aby v každém jednotlivém výkonu podpisu splnil nemožný úkol manuální reprodukce svých předchozích stop. Na jednu stranu bez opakování by nebyl žádný styl rozeznatelný; na druhou stranu každý pokus o jeho opakování přináší variace, které styl přesahují a znesnadňují jeho rozeznání. Derridovými slovy: „Výkon podpisu je zcela všední. Avšak podmínka možnosti těchto výkonů je současně – opět – podmínkou jejich nemožnosti, nemožnosti jejich přísné neporušenosti. Aby mohl podpis fungovat jako podpis, tj. aby mohl být čitelný, musí mít opakovatelnou, iterovatelnou, imitovatelnou formu; musí se moci odloučit od jedinečné intence přítomné při jeho vytvoření. Avšak právě tato jeho totožnost, která falšuje jeho identitu a jeho jedinečnost, láme jeho pečeť“ (Derrida 1977, 20).

Metafyzické očekávání konstantního opakování tvaru stop legitimizuje požadavek *identifikace*. Z hlediska metafyziky zákona, vlastnoruční stopa umožňuje identifikovat osobu, která ji zanechala – *podobná stopa* zde může znamenat *identická stopa*. Pokud srovnáme několik verzí podpisu s podpisovým vzorem,

volbu překladu, než zvolil Petříček. Francouzské slovo „signature“ překládám jako „podpis“, nikoliv jako „signatura“.

grafologové a soudní písmoznalci určí, které verze jsou „ještě dostatečně podobné“ a které jsou „již příliš odlišné“ na to, aby mohly stvrzovat občansko-právní identitu pisatele. Platí pro ně *diskursivní limit podobnosti*, který je *konvenčně stanovený* samotnými odborníky. V perspektivě dekonstrukce lze říct, že v metafyzice grafologického i písmoznaleckého diskursu je, až po konvenčně stanovený limit, *podobné* pokládáno za *identické*. V podpisu se identita a podobnost navzájem prostupují: podpis sice přečteme vždy *stejně* (interpretace v modu *loga* generuje *totožnost*), napsaný jej ale vidíme pokaždé *jinak* (interpretace v modu *grammé* generuje *podobnost*). Tento dvojí modus čtení *písma* podpisu se stává problematickým, když má být jeho jednotlivá stopa opakována, a když toto opakování má vést nikoli ke konstatování *podobnosti stop*, ale k *identifikaci pisatele*.

Derrida řeší zmíněný problém metafyzického požadavku *opakovat neopakovatelné* i ve vztahu k mystickému původu autority zákona. Jak píše v *Síle zákona*, dekonstrukce je aporetickou doménou myšlení obsazující *sémantický interval* mezi právem a spravedlností. Na jedné straně spravedlnost, která nemá žádnou dekonstruovatelnou strukturu, je *podmínkou možnosti* samotné dekonstrukce. Na druhé straně struktura základu zákona, která by měla být dekonstruována, je *možností výkonu* dekonstrukce. Dekonstrukce se situuje do intervalu oddělujícího nedekonstruovatelnost spravedlnosti od dekonstruovatelnosti zákona: „Právo má snahu uskutečňovat se ve jménu spravedlnosti a spravedlnost chce být zasazena v právu, jež má být ‚enforced‘. Dekonstrukce je vždy mezi obojím“ (Derrida 2002a, 30).

Stejně jako spravedlnost, s níž se ztotožňuje, dekonstrukce generuje v určitém smyslu nepřítomné, odložené, trvale se „blížící“ *sémanticko-etické memento*. Toto memento je charakteristické právě tím, že je neustále „na příchodu“, zbavené ambice někdy definitivně „přijít“. Pokud bychom v této souvislosti chtěli

uvažovat o politické ambici Derridova myšlení, museli bychom zvážit skutečnost, že dekonstrukce je zcela a-historická a a-metodologická, odmítající metodologické i historické třídění událostí jako záruku „správnosti“ jejich výkladu. Jak velmi trefně upozornila Cixousová, „Jacques Derrida byl vždy *prapolitický*, *jednal a byl jednající*, a proto byl *reflexivně jednající* a časem stále ve větší šíři, větší silou, naléhající, ověřující, upozorňující, dokonce i když tematizoval a větvil sítě všeho možného, uvažoval jinak o přicházejících časech. Pokud bych měla říct „dvě slova“, jak by on řekl, ohledně politiky dekonstrukce, o dekonstrukci jako politice, bylo by to zajisté *na příchodu*, přicházející. Toto na příchodu, k němuž by se sám nezapomenutelným způsobem hlásil, slovo, idea, sen o demokracii. Odtěď již nebude možné myslet demokracii jinak než skrz tuto větu: demokracie *na příchodu*. Nikoliv *přicházející* demokracie. Není to, jak pečlivě opakuje, záležitost mesiášské anticipace, ani mesianismu, nýbrž mesianicity, příslibu, horizontu regulujícího zákon. Důležité je, že demokracie zůstává na příchodu. Důležité je uvědomit si to a uvažovat o tom tak, že *vždy a napořád* zůstane mimo to, co lze realizovat“ (Cixous 2009, 43). Proto Derrida nenavrhuje a nemůže navrhovat žádné konkrétní realizovatelné politické jednání, nemůže určit, co je potřeba dělat, může pouze ukazovat na etická rizika jakékoliv interpretační akce. Jelikož dekonstrukce produkuje „pouze“ toto etické memento, které je neustále „na příchodu“, nelze ji nastolit a zcela zpřítomnit bez toho, aby v tomto zpřítomnění vymizela. Derrida je proto spíše etický než politický myslitel: jeho politické myšlení je radikálně etické, a v tomto ohledu není přímo určené k nějaké „realizaci“ či aplikaci; není to žádná metoda využitelná pro řešení konkrétních problémů politického výkladu jednotlivých událostí.

Aby promyslel aporetickou autoritu zákona, Derrida navrhuje dekonstruovat aporii, která nás nutí opakovat neopakovatelné a která zakládá podpis jako znak. Podpis legálně zavádí vztah

identity mezi občanské jméno a tvar stopy ručního písma. Je-li to však je ale tvarově pokaždé jiný, *podpis prakticky znemožňuje identifikaci pisatele*. Zákon, který nutí občany podepisovat se v souladu s podpisovým vzorem, generuje *pragmatický paradox*: navzdory právnímu nařízení, forma podpisu se nevyhnutelně změní v průběhu všech dalších pokusů o manuální zopakování. V rozporu s tím, co se legálně po pisateli požaduje, formu podpisového vzoru nelze ručně zopakovat, ani nelze zajistit, že pisatel bude v každém podpisu opakovat některé z domnělých „atributů“ svého předchozího psaní: *minulé stopy se nikdy nerovnájí budoucím stopám*. Požadovaný a provedený akt, neboli *sémantická univerzalita a ontologická singularita*, zde stojí proti sobě.

Zde se vynořuje otázka, kterou nelze brát na lehkou váhu: pokud nelze dosáhnout identity skrz písmo, jak je možné, že jsme jeho prostřednictvím běžně identifikováni? Jak lze někoho identifikovat na základě toho, co se neustále mění? Lze s jistotou říct, že někdo padělal podpis ve smlouvě? Lze říct, že musí být odsouzen za podvod? Nepohybuje se písemný akt – v závislosti na kolísající větší či menší míře podobnosti s předchozími podpisy – někde mezi těmito dvěma póly podobnosti? Lze tento případ chápat jako Austinův performativ, který byl vyřčen ve „špatné víře“?

Jak pečlivě vysvětlil Raoul Moati, Derrida i Searle současně obdivují i kritizují Austina, ale každý z jiných důvodů. Je známé, že Searle nenáviděl Derridovu četbu Austina a že Derrida obrátil jeho agresi ve směšné nedorozumění. Ještě zajímavější je však to, že ani jeden z nich neinterpretoval Austina korektně. Ba co víc, jak ukázal Moati v knize *Derrida/Searle* (Moati 2014), zatímco Derrida dezinterpretuje Austina, Searle dezinterpretuje Austina i Derridu současně. Vzájemné nedorozumění Derridu a Searla lze vysvětlit jejich divergentními způsoby četby Austinova díla. Derrida ve své kritické četbě Austina přehlédl fakt, že Austinovo

dílo je až překvapivě blízké jeho vlastní strategii dekonstrukce. Searle, vystupující jako jeden z nejangažovanějších Austinových následovníků, opomenul jeden z důležitých aspektů Austinova díla, který by mu ukázal, že Derridova diseminace je v jistém ohledu bližší Austinově performativitě než Searlova klasifikace řečových aktů. Podívejme se nyní na tuto bizarní sérii desinterpretací; začneme tím, že si stručně připomeneme Austinovu monografii *Jak udělat něco slovy* (Austin 1962).

Austin koncipoval *řečový akt* jako souhrn lokučního, ilokučního a perlokučního aktu. Rozlišil při tom *ilokuční akt*, který definuje jako vytvoření věty v souladu se záměry mluvčího, od *perlokučního aktu*, jímž chápe účinek, který má vytvořená věta vzbudit u posluchače. Prostřednictvím *performativních sloves* neboli *performativů* (žádat, vyhlašovat, slibovat, křtít atd.) působí *ilokuční síla*, která produkuje *ilokuční formy výpovědi* (žádost, vyhláška, slib, křest atd.)

Ilokuční síla řečových aktů závisí na konformnosti s konvenčními situacemi. Sociální konvence a intence – v nichž se ilokuční a perlokuční akty setkávají – dávají řeči *performativitu*. Austin vysvětluje problém *intence* v performativech tím, že používá příklad „falešného“ slibu. Konkrétně v případě slibu má osoba vyslovující slib určitý záměr, například to, že nedodrží dané slovo. Výpověď „slibuji, že...“ pak není falešná v tom smyslu, že neslibuje, ač konstatuje, že slibuje. Ona totiž *slibuje*, i když slibuje *ve špatné víře*. Z hlediska Austinovy teorie performativů je to chybný krok, *faux pas*, *nezdar*: je zde *pragmatická dvojí závaznost*, založená na disjunkci mezi tím, co se deklaruje, že se děje, a tím, co se doopravdy děje. Takový performativ není chybný, ale *nepovedený*. Jak píše Austin, „z tohoto důvodu nazýváme teorii věcí, které mohou být a stát se nepovedenými při příležitosti takových výpovědí, teorií *nezdarů*“ (Austin 1962, 14). V důsledku svého objevu performativních *nezdarů* se Austinova iterace stává charakteristickou tím,

že v ní jde o opakování, které šíří difference a neumožňuje návrat téhož – performativ zakládá nové situace a znemožňuje předvídat každý kontext. Ačkoliv Austin přímo nedefinuje pojem „řečového aktu“, nabízí předběžnou klasifikaci řečových aktů vzhledem k jejich ilokuční účinnosti. Navíc Austinovo zpočátku pevné rozlišení *performativního* jednání a *konstativního* popisování se ukázalo být vágní. Jelikož i konstativy mohou působit performativně, Austinova klasifikace performativů zůstala jen naznačená. Austin nepokládal za možné vytvořit zcela uspokojivou klasifikaci řečových aktů, tj. *klasifikaci bez výjimky*.

Posuňme se nyní k první dezinterpretaci Austinova díla, kterou představil Derrida v článku *Podpis Událost Kontext*. Ve své četbě Austinovy knihy *Jak udělat něco slovy* (Austin 1962) Derrida vítá Austinovu destabilizaci tradiční opozice pravdivé/nepravdivé v jeho analýze významu slov. Neschvaluje však Austinův posun od pravdivostní ke kontextuální hodnotě: „Zdá se samozřejmé, že nejednoznačné pole slova ‚komunikace‘ může být masivně redukováno limity toho, co se nazývá kontext (a poznamenávám, zase v závorkách, že právě této komunikace se bude týkat problém kontextu a otázka přesného určení toho, jak se obecně písmo vztahuje ke kontextu)“ (Derrida 1977, 2). Austinova performativita, podle Derridy závislá na kontextech sociálních konvencí, neumožňuje významu opustit kontext garantující plnou přítomnost významu. Derrida spatřuje v „komunikační“ intenci Austinovy teorie performativů projev logocentrismu: „komunikace“ je zde „totálně“ určena kontextem. U Austina může být sloveso pouze performováno jako *hlas* (*logos*) opakovaný ve správném kontextu, nikoliv jako *písmo* (*grammé*), které je diseminováno mimo konvenční kontext. Aby ukázal, že Austin nebral v potaz grafematické predikáty, které již strukturují *logos* v lokuci, Derrida zdůrazňuje, že Austinova analýza vyžaduje kontextuální hodnotu, dokonce

hodnotu kontextu určeného vyčerpávajícím způsobem. Proto podle Derridy u Austina není možná neredukovatelná polysémie, ani „diseminace“ přesahující horizont jednoty významu: „Dlouhý seznam ‚nezdarů‘, které ve své různosti mohou ovlivnit performativní událost, se vždy vrací zpět k prvku, v němž Austin spatřuje totální kontext“ (Derrida 1977, 14). Na rozdíl od Austinovy *kon-textuální performativity* řeči Derrida se ve svém pojetí performativu zaměřuje na *pan-textuální performativitu písma*.

Druhý problém, který Derrida spatřuje v Austinově teorii, spočívá v možnosti „citovat“ každou performativní výpověď. Podle Derridy je u Austina tato možnost tak „abnormální, parazitická, že zakládá určité zmírnění či agonizované podléhání řeči, od kterého bychom se měli striktně distancovat a které bychom měli rezolutně ignorovat“ (Derrida 1977, 16). V Derridově četbě Austin odmítá parazitickou citaci jako *nebezpečný suplement*, zatímco by ji měl přijmout jako případ metafyzicky nevyhnutelné „obecné iterability“, bez níž by nebyl žádný performativ „zdařilý“. V této linii úvahy Derrida dochází k „paradoxnímu, ale nevyhnutelnému závěru – zdařilý performativ je nutně ‚nečistý‘ performativ, abych použil slovo, které navrhl Austin, když si uvědomil, že žádný ‚čistý‘ performativ neexistuje“ (Derrida 1977, 17).

Jak upozornila Leslie Hillová, v dekonstruktivní diseminaci významu nelze stavět zdar a nezdar performativu do vzájemné opozice: „Derrida trvá na tom, že nezdar performativu nelze klást stranou jako nějakou nešťastnou náhodu. Musí se vysvětlit prostřednictvím obecné struktury performativu“ (Hill 2007, 30). To znamená, že je potřeba novým způsobem promyslet metafyzický požadavek požadující takzvané zdárné performativy, jelikož „tyto jsou nutně vždy poznačeny možností nezdaru a přízračnou, virtuální perspektivou takového výsledku“ (Hill 2007, 30). Nevyhnutelná možnost nezdaru každého performativu spočívá v tom, že v případě jeho opakování nevyhnutelně dochází ke

změně situace, a tím i ke změně „původního“ kontextu, v němž performativ produkoval svůj význam. Toto opakování bez záruky totožnosti významu, které Derrida nazývá iterabilitou, „není vlastností pouze psané řeči, ale *každé* řeči obecně, *stejně* vyřčené i psané. Ačkoliv jsou všechny znaky z definice opakovatelné, pohyb opakování nemá žádné meze. Jakýkoliv znak, pokud je opakován, lze vyjmout ze svého kontextu“ (Hill 2007, 28).

Druhá dezinterpretace Austinovy koncepce řečové performativity se objevuje v četbě jeho stoupence Searla. Ke konci knihy *Jak udělat něco slovy* (Austin 1962) se Austin vzdal teorie performativů, protože došel k závěru, že i konstativy jsou vlastně performativy. Proto nahradil teorii performativů teorií řečových aktů. Ve snaze zdokonalit Austinovo dílo se Searle pokusil o klasifikaci řečových aktů. Jeho prvním záměrem je „rozvinout odůvodněnou klasifikaci ilokučních aktů do určitých základních kategorií nebo typů. Zodpovědět otázku: Kolik je druhů ilokučních aktů?“ (Searle 1979, 1). Jeho druhým záměrem je pak „zhodnotit Austinovu klasifikaci, a tím ukázat, v jakých ohledech je adekvátní a v jakých je neadekvátní“ (Searle 1979, 1). Obzvlášť v *Řečových aktech* si Searle připravuje půdu pro celkovou analýzu řečových aktů, založenou na jeho obecné teorii pravidel, významů a faktů⁷⁸.

Tento dvojí záměr ukazuje, že Searle nevěnoval pozornost Austinově pochybnosti o možnosti vytvořit zcela uspokojiví klasifikaci řečových aktů. Navíc Searle tvrdí, že význam výpovědi určuje pouze soubor pravdivostních podmínek na pozadí konvenčních předpokladů a praktik. Komunikační kontext je ohra-

78 Podle Smitha „Searlův přínos spočívá v tom, že posílil Austinovu ideu obecné teorie řečových aktů tím, že ji z katalogizačního stadia posunul dál a poskytl teoretický rámec, v němž by měly být tři dimenze výpovědi, významu a akce, zapojené do řečových aktů, chápány jako vzájemně sjednoceny“ (Smith 2003, 6).

ničen intencí: „Jelikož význam je vždy derivován z intencionality, kontextuální závislost není eliminovatelná“ (Searle 1980, 231). Oproti Austinovi se u Searla zodpovědnost za úspěšnost řečových aktů přesouvá od ilokuce k perlokuci, tj. mluvčího k adresátovi, který má být schopen rozeznat komunikační úmysl mluvčího⁷⁹, a tím eliminovat *nezdar*, na který upozornil Austin.

To je také hlavní důvod, proč Searle rezolutně odmítá Derridovo zpochybnění role kontextu a komunikace, jako i Derridovu vstřícnost k *parazitické* suplementaritě písma. Toto Searlovo hledisko, sepsané v kritické odpovědi Derridovi, v článku *Re-iterace diferencí* původně publikovaném v časopise *Glyf*, podnítilo Derridu k napsání vlastní odpovědi na Searlovu odpověď, kterou nazval *Limited Inc abc...* Tato jejich polemická výměna byla posléze publikována knižně pod názvem *Limited Inc* – s výjimkou původního kritického článku Johna R. Searla, který nedal souhlas s jeho opakovanou publikací. Graff, editor knihy *Limited Inc*, připomíná Searlovo tvrzení, že citování znamená konvenční kontextuální opakování, umožňující komunikaci prostřednictvím řečových aktů. Podle Searla nelze opustit komunikaci ve prospěch diseminace: právě autentická, ne-parazitická „iterabilita lingvistických forem umožňuje a je nutnou podmínkou jednotlivých forem intencionality, které jsou charakteristické pro řečové akty“ (Graff 1988, 27).

Jak trefně ukázal Moati, oba dva, Derrida (kriticky) i Searle (souhlasně) představují Austina jako filosofa komunikace, zatímco Austin problém komunikace vůbec neřešil. Austin se snažil pochopit příležitostné účinky slov, která mění situaci, v níž jsou

79 Jak píše Kamhal, „Searlova teorie řečových aktů se od Austinovy odlišuje především v tom, že úspěšnost ilokučních aktů nevysvětluje tím, že mluvčí jedná v souladu s příslušnou „konvenční procedurou“, ale tím, že adresát rozezná mluvčího úmysl, mluvčího strukturovanou intenci“ (Kamhal 2007, 271).

vyslovena. Jak Moati ukázal ve své knize *Derrida/Searle*, Derrida lituje, že „u Austina nenachází tematiku *intence s nepředvídatelnými účinky*“ (Moati 2009, 78). Nicméně, není tomu tak: u Austina lze tuto tematiku nalézt na straně perlokučního, protože perlokuční odvádí řečový akt mimo jeho samého „bez toho, aby byl účinek intence předem *předvídatelný*: můžu mít v úmyslu urazit druhého bez toho, abych věděl, jestli můj akt bude mít na něj *žádoucí účinek*.“ (Moati 2009, 78)

Problém je i v tom, že Derrida vyčítá Austinovi, že nezašel dostatečně daleko v analýze kognitivně neovladatelné síly a že jen nově valorizoval účelnou intencionalitu ilokučního aktu. Podle Moatiho „by taková výtku byla oprávněná, pokud by Austin redukoval svou teorii na pouhé perlokuční akty, a pokud by v takovém případě navrhl založit perlokuční účelně, což by Austina uvedlo do kontradikce se svou vlastní teorií perlokuční *„síly“*“ (Moati 2009, 78). Nicméně, jak říká Moati, tak to vůbec není, protože „Austin nejprve popisuje nemožné ovládnutí perlokučního kognicí a současně klade jako podmínku úspěšnosti ilokučního aktu ne jeho konformaci *kognitivní vůle* (...), ale jeho *konformitu* s realizovatelnou konvenční procedurou ve vhodných podmínkách. V tom spočívá celá specifická síla, jejíž dosah a účinnost právě nemají zdroj ve vůli (...). Proto není možné dělat z austinovského performativu (...) problematiku intencionální přítomnosti a chápat jej jako zamaskovaný logocentrický konstativ“ (Moati 2009, 79). Jinými slovy, rozlišení ilokučního a perlokučního aktu Austinovi umožnilo formulovat teorii *nezdaru*: právě nesoulad mezi ilokucí (můj záměr) a perlokucí (účinek na druhého) generuje nezdar. Tuto důležitou skutečnost Derrida přehlédl – v jeho čtení Austina ilokuce a perlokuce zcela splývají.

Searlova interpretace Austina není však podle Moatiho o nic lepší. Ačkoli Searle sám sebe pokládal za Austinova věrného následovníka, Searlova filosofická koncepce není Austinovu

myšlení bližší než ta Derridova. Podle Moatiho jsou koncepce Derridy a Austina principiálně nedokončitelné. Moati na základě tohoto svého pozorování formuluje pragmatický problém *iterace*, s nímž pracují Austin i Derrida a který Searle zcela přehlíží: „Pro Searla je iterace jev, který podmiňuje intencionalitu do té míry, že právě díky iteraci jsou řečová pravidla aplikovatelná a pragmatická komunikace intencí se stává možnou. Derrida vyvozuje přesně opačný závěr: podle něj Searle nebere v potaz iterabilitu, kterou zaměňuje s opakovatelností, s rekurzivní koncepcí pravidel postulujících identitu v opakování. Když je zcela akceptována, iterabilita je otevřením se příchodu [venue] jiného: neopakuje nic kromě své vlastní alternace toho, co je v novém *ne-identické*“ (Moati 2014, 117).

Domnívám se, že tyto výtky mívají svůj cíl především proto, že Searle nechápe pozitivní význam *roubování* v dekonstruovaném *písmu*, které je od dekonstrukce neoddělitelné. Derrida a Searle si od začátku nerozumí, protože každý mluví o jiné citaci a o jiném *písmu*. Jejich spor ukázal důležitý rozdíl nejen mezi Searlem a Derridou, ale i mezi Austinem a Derridou, především pokud jde o jejich přístup k objevu *pragmaticky nepravdivé výpovědi*, kterou lze chápat jako *pragmatický paradox*. Zmíněný objev je principiální pro oba autory, ačkoli jejich reakce jsou divergentní: zatímco Austin vede k tomu, aby zastavil další vývoj své koncepce řečových aktů, Derridu inspiruje k dalšímu konstruování dekonstrukce. Pro Derridu je *parazitismus písma* nevyhnutelný: odkazovat k „písmu v empirickém smyslu slova je jen jednou z modalit globálnějšího parazitického řádu“ (Moati 2014, 117).

Performativní *mobilizaci písma*⁸⁰ v dekonstrukci lze ukázat na příkladu Derridova přístupu k podpisu jako události, kdy

80 Moati velmi přesně uvádí, že dekonstruovat znamená vystavit legální logiku přítomného významu *hravé destabilizaci*, procházející napříč ne-

opouštíme ontologii spjatou se *signifikací* a její plnou přítomností významu. Jak píše Derrida v *Platonově lékárně*, jeho chápání *generalizovaného psaní*, charakteristického diseminací stop, opouští binární opozici *pravda/lež*. Dekonstrukce je četbou textů nikoli ve smyslu četby *loga*, nýbrž ve smyslu četby *grammé* – to, co čte, je metafyzicky konstruovaná *textura* textu (Derrida 1972a, 79). Obdobně se Derrida vyjadřuje i v monografii *Histoire du mensonge* (Derrida 2012b), jejíž název se dá přeložit jako *Dějiny lži* i jako *Příběh lži*, kde uvádí, že každá změna archivu inauguruje nový režim přerozdělení *pravdy* a *lži*. Pokud přijmeme pravdu jiného archivu, začínáme věřit v jinou pravdu a v jiný pořádek, v jiného Boha. Každá pravda má tedy své věřící a svůj historický – dočasně platný – archiv. V návaznosti na Svatého Augustina a Nietzscheho Derrida konstatuje, že vyřčení nepravdy v „dobré víře“ není lež, nýbrž pouhý – eticky neutrální – omyl. Na rozdíl od omylu je lež záměrně poškozuující: „Lhát znamená chtít druhého pomýlit, někdy dokonce tím, že řekneme pravdu. Lze říct nepravdu bez lhaní, ale stejně lze říct pravdu ve snaze pomýlit, tedy lhát. Nelžeme ale, pokud věříme tomu, co říkáme, pokud se k tomu přidá víra, ač se mýlíme“ (Derrida 2012b, 15). Pravda je svatá, omyl je lidský, lež je ďábelská. Nejde zde o pouhé rozlišení toho, čemu můžeme věřit a čemu nikoliv, ale i o rozlišení toho, v jaké *víře* nám je takové sdělení předáno. Až touto *vírou* začíná dělení na pravdu a lež, až tato víra zakládá své věřící a svůj archiv. V případě nedostatku této *víry* v možnost dosáhnout identity z opakování dochází k *archivní nemoci* (*mal d'archive*), jak Derrida nazývá pud smrti, který „se snaží zničit hypomnézický archiv, případně zamaskovat,

konečnou iterací znaků, vždy již předem naroubovaných na kontexty unikající pozornosti mluvčího, který je používá. Ani tyto kontexty však nesaturují význam znaků, které „mohou pokračovat v tvorbě smyslu, v performování, nad rámec každé záměrné blíže určené mobilizace“ (Moati 2009, 69).

nalíčit, namalovat, vytisknout, reprezentovat jej jako modlu své pravdy v malbě“ (Derrida 2008a, 27). Jak dále zdůrazňuje, „pud smrti není žádným principem. Dokonce ohrožuje každou principiálnost, každou archontickou prvotnost, každou touhu po archivu“ (Derrida 2008a, 27).

Odtud Derridova *aporie opakování*: opakování je to, bez čeho by nebyla *pravda*. Jenomže právě opakování je pohybem *ne-pravdy*, *ne-identity*, přítomnosti toho, co se ztrácí, samo se rozptyluje, multiplikuje se skrz *mimésis*, *fantasmata*, *simulakra*. Jak píše Derrida, „pravda i nepravda jsou druhy opakování. A opakování není možné bez grafiky suplementarity, která z nedostatku úplné jednoty supluje jinou jednotu, která ji přichází vystřídat a která je dostatečně stejná i dostatečně jiná na to, aby ji mohla přidáním nahradit“ (Derrida 1972a, 210). Tím, že Derridova *grafika suplementarity* chápe suplement jako současně přítomný i nepřítomný, umožňuje, aby se v ní objevila *différance*, která „dělá sebe samu, stejně jako metafyzický text, čitelnou/zřetelnou jako *čmáranici*“ (Ormiston 1988, 44). Dekonstruované *písmo* ztrácí fonologickou čítenost a logocentrickou účinnost.

V této souvislosti je důležité zmínit dekonstruktivní praxi *roubování*, v níž dochází k posunu v definici metafyzického pojmu *písma*. Z pohledu Derridy se „zdá být nutné provizorně a strategicky zachovávat *staré jméno*“ (Derrida 1977, 21). Právě tato *paleonymie* umožňuje komunikovat skrz *písmo*: „Ponecháme-li tomuto novému pojmu jeho staré jméno písma, podržujeme strukturu roubu, přechod i přilnutí, které jsou nezbytné k tomu, aby bylo možno účinně *intervenovat* v historicky ustaveném poli“ (Derrida 1977, 21). Filosofie, včetně dekonstrukce, nemůže totiž přežít mimo metafyziku⁸¹. Totální emancipace ve vztahu k me-

81 Tento dvojí vztah k západní filosofické tradici, kterou Derrida nazývá „západní metafyzika“, jsem v jednotlivých aspektech popsala v mých článcích

tafyzice není možná. Pokud chce být dekonstrukce schopna tvůrčí rezistence vůči logocentrismu, musí se smířit s rolí jeho *parazita*. Staré pojmy metafyziky nelze vykořenit ani je nahradit novými. Jediné, co s nimi lze provádět, je *roubování*, *parazitování* na metafyzickém významu.

Na posílení této „performativní“ pozice v pozdní dekonstrukci upozornil Rodolphe Gasché, tradičně vystupující v roli metodologa, či „inženýra“ dekonstrukce, který se pokouší pozitivně formulovat společné rysy „infrastruktury“ (Gasché 1994, 11) Derridových textů. Za hlavní rysy Derridovy pozdní tvorby Gasché pokládá jejich příležitostnou povahu vztahující se k určité jedinečné události a s tím související otevřenost nepředvídatelnému, neprogramovatelnému, nevypočitatelnému, které je permanentně ve stavu odkladu, „na příchodu“. Jak sám konstatuje, „počínaje *Glasem* je evidentní performativní povaha dekonstrukce. Performativ – avšak jinak než řečové akty, které se definují svou opozicí vůči konstativu – čím dál víc proměňuje Derridovu pozdní tvorbu v odpovědi, aktivní angažování, negociační procesy“ (Gasché 1994, 11).

Stojí za zmínku, že na tento Derridův pozdní zájem produktivně navazuje americká filosofka Avital Ronellová, která ukazuje ontologický problém neopakovatelnosti události na příkladu aporetické verifikační funkce testování. Pokud testu připisujeme schopnost ověřit vlastnosti určitého objektu (nebo subjektu), vytvoříme *test* jako modelovou situaci, v níž se domníváme, že postihneme reprezentativní reakce a jejich prostřednictvím i reprezentativní vlastnosti zkoumaného. Očekáváme, že jsme schopni testem vygenerovat událost, která bude stejná jako kaž-

Odložený význam. Derrida o sémantické konstrukci a destrukci (Fišerová 2014a), *Drift dekonstrukce* (Fišerová 2015b), *Dekonstrukce „není“ kritika* (Fišerová 2017a).

dá další událost, v níž se bude testovaný objekt (nebo subjekt) chovat stejně. Něco takového však ontologicky provést nelze, protože žádná událost se nezopakuje a vlastnosti testovaného se nikdy neprojeví stejně. Z těchto důvodů Ronellová ukazuje, že identifikační logické nároky na ontologii, které legitimizují praxi testování, nelze žádným testem plně uspokojit. V knize, která má ambivalentní název *The Test Drive*, přeložitelný jako *Zkušební jízda* i jako *Posedlost testováním*, Ronellová doslova píše, že „pravdu nelze dogmaticky tvrdit, nýbrž je nutné ji pokaždé potvrdit, produkovat její vlastní oprávnění, ‚podstoupit test své pravdy‘. Ontologicky vzato, pravda je vůči sobě sekundární, protože pouze test má právo rozhodnout a potvrdit pravdu, která se mu musí nejprve podrobit. *Logos*, pojem, dluží svou autoritu vyšší autoritě: testu“ (Ronell 2005, 25). Stejně jako zákon, i test parazituje na jedinečné události. Čerpá z ní svou materialitu.

Autorita řádu proměňuje materialitu v ideál, který se však z materiality živí, buduje se z ní, jak rovněž ukazuje americká filosofka Judith Butlerová. V knize *Vývlastnění: performativ v politickém*, napsané společně s Athenou Athanasiouovou, Butlerová uvažuje o performativních politických gestech jako o konstantní politicko-sémantické práci jednotlivce na budování „rodu“. Po-ukazuje na aporii metafyzické konstrukce *rodu*, v níž „gender“ neexistuje bez performativního gesta, současně však o „genderu“ často mluví jako o něčem pre-existujícím, co naše gesto pouze „vyjadřuje“. Butlerová ukazuje, že performativní jednání osoby mužského či ženského pohlaví není „vyjádřením“ příslušného preexistujícího genderu, ale právě naopak, jeho tvorbou. Tato rodová sebe-konstrukce, nezávislá na pohlaví a sexualitě dané osoby, je jejím celoživotním performativním projektem (Athanasiou, Butler 2013, 129).

Obdobným způsobem se vyjadřuje i Derrida v *Síle zákona*, kde mluví o *performativní moci* ustavující právní diskurs. Definuje

zde *mystično* jako ono místo, v němž se „diskurs setkává se svou hranicí: v sobě samé, v samotné své performativní moci“ (Derrida 2002a, 19). Domnívám se, že aporie performativu rodu a aporie performativu podpisu jsou založeny tím samým pohybem dekonstrukce: každým svým gestem volby oblečení, chůze, způsobu mluvení či jednání jednotlivec nereprodukuje, ale spíše vytváří svůj gender. Právě tak jedná pisatel, který každým svým podpisem nereprodukuje, ale spíše pokaždé nově vytváří svůj „podpisový vzor“. Na rozdíl od rétoriky důkazů a testů, zakořeněné v západní metafyzice přítomnosti, dekonstrukce pracuje s pojmem *performativu*, který chápe v širším smyslu než Austinova koncepce. Na rozdíl od Austina, Derrida pokládá *aporii* – *pragmatický paradox* – za podmínku možnosti písma. Derrida spojuje konstatování a performování, předtím oddělené Austinem: jelikož není metafyziky bez aporie, existuje *performativní dimenze pravdy*. Austinův zvláštní pragmatický paradox se stává *generalizovaným pragmatickým paradoxem* u Derridy, který ho chápe jako *aporii* neoddělitelnou od západního metafyzického myšlení. Jako takový by *pragmatický paradox* mohl být užitečný nejen v jazykovém, ale i v divadelním či hudebním smyslu performování jako hraní neboli „interpretování“ dané role podle daného scénáře, předlohy či libreta. Nicméně stále je rozdíl mezi takovouto koncepcí performativu a Derridovým *subverzivním performativem* vlastnoručního podpisu. V průběhu konvenčního aktu podpisu se pisatel právoplatně stává *identickým* se svým občanským jménem, dělá to však pokaždé *trochu jinak*. Tato diference je současně *nemožná i nevyhnutelná*, která situuje podpis v *rétorické mezeře*. Styl vlastnoručního psaní není pouze rétorickou prací sebe-imitace a sebe-autentifikace, ale i sebe-identifikace. Pravost podpisu je určena jak podobností, tak původností: vzhledem k podpisovému vzoru není „pravým“ podpisem ani málo podobný vlastnoruční podpis, ani vysoce podobný padělek. Ačkoliv metafyz-

zická síla zákona může nařídít exaktní opakování pisatelových stop, tento požadavek nelze naplnit ani vynutit. Každá *četba*, *překlad*, *replika* generují ontologicky nevyhnutelné variace, a tím ukazují nevyhnutelně odlišnou povahu každého nového aktu *re-prezentace*. Derrida nevěří v nic takového jako „náležitá“, „správná“ či „přesná“ četba jakéhokoliv textu, protože „i „přesné“ opakování implikuje nové, *jakékoliv* opakování *způsobuje* nové, tudíž produkuje diferenci“ (Legrand 2003, 254).

Výše zmíněná autorita *testu totožnosti* zakládá rozdíl mezi řečovým a písemným aktem v tom smyslu, že na rozdíl od řečového aktu, písemný akt se spojuje s metafyzickým očekáváním „identifikace“ pisatele skrz očekávání „autentičnosti“ jím zanechané stopy. Identita pisatele se tedy určuje dodatečně, v nepřítomnosti pisatele. Pokud máme za to, že se „opravdu“ podepsal vlastní rukou ten, jehož jméno je čitelně napsáno vedle podpisu, vyhlásíme daný podpis za „pravý“. Autentičnost takto provedeného řečového aktu se znalecky netestuje. Ačkoliv i v řečovém aktu dochází k „dělání“ ve smyslu „padělání“, řečový akt má status nikoliv lži, nýbrž „nezdaru“. Nezdar nastává, když je řečový akt vysloven „ve špatné víře“. Pro Austina tím řečový akt není proveden úspěšně: slovy děláme něco jiného, než bychom měli, o zdaru či nezdaru však rozhoduje pouze svědomí mluvčího. Austinův *nezdar* řečového aktu proto není *neautentičností* písemného aktu, který se musí podrobit znaleckému testu. Vyhlášení výsledku testu autentičnosti písemného aktu podpisu probíhá formou řečového aktu, který obvykle provází série dalších řečových aktů: identifikování padělatele, vyhlášení padělatele vinným, určení trestu za zločin atd. Písemný akt lze tedy testovat a výsledek testu převést v řečové akty, jimiž můžeme pisatele vyhlásit vinným z padělání a odsoudit ho za podvod. Písemný akt v tomto smyslu vyvolává řečové akty, které určují a distribuují jeho další účinky.

Ve smyslu výše řečeného navrhuji chápat Derridův *písemný akt* jako dekonstruktivně *naroubovaný* na Austinově řečovém aktu. Písemný akt *jakožto roub* současně přesahuje i vyvolává řečový akt. Z důvodu splývání konstativů a performativů a také na základě objevu performativního *nezdaru* Austin deklaruje nemožnost sestavení úplné klasifikace řečových aktů, tedy i nemožnost sestavení uspokojivé komunikační teorie. Derrida tuto skutečnost u Austina přehlédł, když mu připisoval ambici formulovat teorii řečových aktů jako teorii komunikace. Nicméně, Derrida navazuje na Austinův objev *nezdaru* ve své koncepci *aporie* neboli pragmatického paradoxu. Rozdíl je ale v tom, že Derrida performativní *nezdar* dekonstruktivně obrací v performativní *nevyhnutelnost*, kterou chápe jako *akt diseminace* (grammé) a kterou klade do opozice vůči metafyzickým nárokům *aktů komunikace* (logos). Akt i performativita tedy zůstává, u Derridy se však mění z *řečového nezdaru* v *písemnou nevyhnutelnost*, přičemž zde nejde o kritiku teorie řečových aktů, ale o její *pokračování v převrácení*. Právě v tomto *pokračování, proměňujícím jednotlivý filosofický problém v obecné pravidlo metafyzického působení*, spočívá Derridovo *roubování* – problém performativního *nezdaru* v řeči se zde proměňuje v performativní *nevyhnutelnost* v písmu. Derridova performativita písemného aktu je ve své generalizaci „nevyhnutelnosti *nezdaru*“ principiálně nesamostatná, *naroubovaná* na Austinově performativitě „*nezdaru*“ řečového aktu.

Dekonstruovaný podpis je *příznakem* svého pisatele, který „musí současně zůstat i zmizet, zůstat, aby zmizel, nebo zmizet, aby zůstal. Důležité je, že *to musí dělat, být nedostatečný*. Musí, neúspěšně, *mizejíc zůstat, musí muset zmizet*, mít simultánní a dvojí požadavek, dvojí a protiřečivý postulát, *dvojí závaznost, double bind*“ (Derrida 1984, 57). Podpis je aporetický *příznak nerozhodnutelného* (Derrida 2002a, 31), od něhož se očekává, že se znovu objeví v tom samém kontextu. Nicméně nikdy se nevrátí

jako graficky stejný, protože je ontologicky nemožné navrátit se do *toho samého* kontextu⁸². Následování *odloženého významu* ostatku přivádí Derridu k tomu, že situuje své vlastní myšlení nikoliv *za*, nýbrž *na okraje* západní metafyziky. Tyto „okraje“ vymezují jediný „kontext“, který je Derridovým myšlením akceptován: záměr dekonstrukce je limitován „totálním kontextem“ západní metafyziky.

Jako takový podpis existuje pouze v dekonstruovatelné *původní mezeře*⁸³ mezi metafyzickým očekáváním autentičnosti vlastnoruční stopy, kterou lze navíc testovat z hlediska stylové „přirozenosti“ za účelem identifikace „pravého“ pisatele, a nevyhnutelným praktickým produkováním difference v každém jednotlivém aktu podepsání se. V této mezeře mezi hledanou domnělou identitou a realizovanou nevyhnutelnou diferencí je místo Derridovy *différance*, rozdíl, který je patrný pouze v *písmu*, nikoliv v *hlasu*. Ačkoliv občanské jméno podepsaného je to samé, jeho zápis nikoliv. Navzdory deklarované právní suverenitě podpisů, žádný podpis jí nikdy nedosáhne. Podobnost jednotlivých stop se bude nekonečně blížit identitě, bude se jí snažit přiblížit, *jak to jen bude možné*. V průběhu performativního aktu podpisu se pisatel stává *identickým* se svým občanským jménem, ale dělá to graficky pokaždé *trochu jinak*. Podpis je proto generalizovanou nepřirozeností ručního psaní, *nevyhnutelným nezdarem*, který je

82 Hroch v této souvislosti mluví o hermeneutickém rozměru dekonstrukce: „Derridův zájem o simulakra, duchy a přízraky jej řadí do té linie hlubinné hermeneutiky, která reflektuje hlubokou spojitost života a smrti“ (Hroch 2005, 609).

83 Podle Ramonda žádný kontext „nebude moci nikdy garantovat *přítomnost smyslu*, neboli totální zdařilost performativu (...). Vždy je tedy původní difference, původní mezera, původní *iterabilita* či *citovatelnost*, původní odklon, který nelze nijak právoplatně zredukovat, protože žádný kontext nelze dokonale ovládnout“ (Ramond 2001, 41).

paradoxní podmínkou možnosti *performativity písma*. Austinův zvláštní *nezdar* v řeči se u Derridy stává generalizovanou *aporii* v písmu, neoddělitelnou od metafyzického myšlení.

Nicméně, pokud bychom chtěli pozitivně vyřešit problém podpisu jako autentického neopakovatelného performativu, jenž navrhuji nazvat *písemným aktem*⁸⁴, museli bychom vystoupit z této Derridovy aporie – z principiální neřešitelnosti výše uvedeného problému a z nemožnosti naplnit význam performativu jako takového. Derridův etický způsob myšlení, volající po respektu vůči odloženému významu, nás totiž k žádnému řešení problému nepřivádí, pouze poukazuje na nebezpečí totalitarismu skrývajícím se v jakémkoliv radikálním řešení problému. Další potíž s dekonstrukcí je ta, že Derrida opakovaně konstatuje nemožnost opustit metafyziku a překonat sdílený význam v jeho „plné přítomnosti“, protože náš jazyk je metafyzický a jako takový neumožňuje jiné chápání významu než metafyzické, odehrávající se v konstruované „věčné přítomnosti“ zákonů a zákonitostí. Derridova aporie nemá a nemůže mít řešení, je melancholickým myšlením přinášejícím představu nevyhnutelné pasti metafyzických jistot⁸⁵, z níž sice nelze uniknout, ale o které je z etických a tvůrčích důvodů potřeba promluvit.

84 Tuto problematiku jsem podrobně rozpracovala v mé stati *Písemný akt* (Fišerová 2018).

85 Jak uvádí Jay Williams, „tím, že své texty začínal jediným slovem či větou, Derrida ukazoval první krok v dlouhém procesu čtení nevyčerpatelnosti textu a konfrontování nemožnosti vysvětlit ho jako celek. Časté nepochopení Derridova díla spočívá v představě, že se snažil hledat binární opozice ve slovech či v textech. Tohle ale není konec jeho četby. Derrida neměl signovaný postup, či dokonce metodu, která se často nazývá ‚dekonstrukce‘. (...) Co dělal, bylo to, že rozvíjel různé taktiky četby specificky povolané textem, který četl, což obvykle vedlo jeho čtenáře k překvapujícím i potěšitelným odhalením. To, co se mohlo zdát jasné,

Ponechme si tedy z Derridovy etiky významu pouze volání po (metafyzickému násilí odporující) *skromnosti* v našem metafyzickém očekávání od všech těchto tradičních filosofických nástrojů a pokusme se nyní formulovat rozdíl mezi řečovým a písemným aktem *pozitivně*, s pomocí metafyzicky přijatelných definic a kritického myšlení. V takovémto pojetí je podpis jako *písemná akt* performativem, který konvenčním způsobem umožňuje změnit stav věcí v událost, v níž je proveden. V tomto ohledu se neliší od řečového aktu, jak jej formuloval Austin (nikoliv Searle). Jejich zásadní odlišnost⁸⁶ však spočívá v tom, že *písemný akt* je zcela jedinečnou performativní událostí, zanecháním svědectví⁸⁷ o své minulé existenci prostřednictvím neopakovatelné „autentické“ *stopy ručního psaní*, která se však současně chápe jako projev „autentičnosti“ *rukopisného stylu* pisatele. Toto rozporuplné *dvojí pojetí autentičnosti*⁸⁸ podpisu je v odborných diskurzech o podpisu

ukázal jako nejednoznačné. Nejednoznačné se mohlo stát protiřečivým“ (Williams 2013, X).

86 Právě proto nesouhlasím s Fraenkelovou, která tvrdí, že vlastnoruční podpis lze vysvětlit prostřednictvím teorie řečových aktů. Podle jejího názoru je to příležitostný znak, který je regulován komunikačními normami: „První se týká povinné přítomnosti podepisující se osoby. Tato norma udává, že účinnost podpisu je zčásti determinována tím, že podpis se odehrává ‚tady‘ a ‚ted‘. Podepisujeme se osobně, v přítomnosti svědka, určitým způsobem. Je potřeba uznat ceremoniální dimenzi činu, přesněji uvědomit si podmínky zdaru, které vyžaduje. Tudiž podpis patří k paradigmatu řečových aktů“ (Fraenkel 2008, 21).

87 Jak píše Derrida v monografii *Poetika a politika svědectví*, právě performativita zakládá svědectví jako záruku autentičnosti: „Svědék naznačí či tvrdí, že pro něj je nebo bylo přítomné něco, co není nebo nebylo pro jeho adresáty, s nimiž je svědek spjat smlouvou, přísahou, slibem, závazkem, jehož performativita zakládá svědectví a dělá z něj záruku, zaručení se“ (Derrida 2005a, 36).

88 Z tohoto hlediska je obzvlášť zajímavé, že sám Derrida ukázal na příkladu autogramu problém podpisu jako suplementu, který není pouze existenciálním *ostatkem*, ale i *textuálním dodatkem*. Pouze jednou se podpis jako

zahlazováno ve prospěch druhého pojetí autentičnosti podpisu jako rukopisného projevu pisatele. Podpis jako performativ je tedy dvojí: jeden je *písemný akt*, který je pokaždé nevyhnutelným nezdařem, jak správně ukázal Derrida, druhý je *projev rukopisu*, který je vždy zdárným performativem, v němž se plně projevuje pisatelova nezaměnitelná *duše*, jak ukazují legitimní znalecké předpoklady. Podpis takto metafyzicky *vyjadřuje duši* svého pisatele, a to jak v psychologické grafologii, tak v soudním písmoznalectví, kde se právě na základě tohoto předpokladu rozlišuje mezi pravými a nepravými podpisy a kde se označují padělatelé jako pachatelé trestné činnosti v procesu soudního řízení.

Odpověď na úvodní otázku, jestli je písemný akt zvláštní tím, že ruční písmo je schopné udělat něco, co není schopna provést ani řeč, ani strojové písmo, je tedy pozitivní. Vlastnoruční písmo je schopné generovat metafyzické očekávání *autentičnosti*. Není to však očekávání autentičnosti ve smyslu radikální jedinečnosti a neopakovatelnosti *stopy* písma, na kterou poukázal Derrida, nýbrž očekávání autentičnosti ve smyslu opakovatelnosti „přirozeného“ *stylu* písma samotným pisatelem (a nikým jiným), které předpokládá znalecký diskurs. Metafyzické očekávání „autentič-

suplement naroubuje na konkrétní dedikaci, která tento konkrétní „darovaný“ podpis učiní jedinečným, „autentickým“. Jak uvádí v rozhovoru v knize *Kopie, archiv, podpis*, podpis „ze zásady není reprodukovatelný. Přinejmenším technicky (zajisté, je to komplikovanější; určitá iterabilita, jak jsem se již pokusil ukázat, konstituuje naprostou jedinečnost události podpisu). V případě signované fotografie událost není reprodukovatelná; z principu k ní muselo dojít pouze jednou; a to, co garantuje její jedinečnost, není ani fotografie, ani podpis, nýbrž jméno dedikovaného. Taková je smlouva, která spojuje obě jména. Ten samý fotografický portrét může být signován tak často, jak chceme. Avšak pouze jednou nese jméno toho, komu byl věnován. Pečeť originálu je zde místem určení; a pravý darovaný podpis se pak obrací k tomu, kdo nedělá nic, než dostává – nebo spíš touží dostat, což je touha, která uvádí podpis do pohybu, jakkoliv narcistní by tato touha mohla být“ (Derrida 2010b, 25).

nosti“ *stop* ručního písma stojí na znalecké víře v to, že pisatel nevyhnutelně „přirozeně“ *vyjadřuje svou duši* v každém projevu *stylu* svého rukopisu.

Pokud by takto založená znalecká sémiotika „přirozenosti“ a „autentičnosti“ rukopisného stylu přijala etické poselství dekonstrukce, znamenalo by to pokusit se podržet podobnost jakožto podobnost a nenutit ji být totožností. Znalecké řečové akty by měly v souladu s tím vyhlášovat *podobnost* pisatele, nikoliv jeho *identitu*. V praxi podepisování dochází totiž k *iteraci stop*, nikoliv k *opakování vzoru*: v každém dalším podpisu styl nelze *vyjadřovat*, styl lze pouze *generovat*. Styl je procesuální, nehotový. Nevyjadřuje ani neprojevuje již hotový duševní vzor, nýbrž se průběžně skládá a dourčuje s každým dalším písemným aktem. V tomto ohledu je Derridova perspektiva přínosná tím, že uvádí aporii *parazitického performativu*, který je produkován jako *re-kognice* a současně jako *transgrese* konstruované identity.

Jak říká Derrida v knize *Pozice*, fonocentrickou a logocentrickou metafyziku nelze překonat *transgresí* ve prospěch určitěho „grafocentrismu“. Žádná totální transgrese metafyziky není možná: „Každé transgresivní gesto nás nutně uzavírá uvnitř uzavření“ (Derrida 1972b, 21); právě „transgrese způsobuje, že se neustále vytváří limit“ (Derrida 1972b, 21). Ve všech transgresích máme totiž co do činění s kódem, s nímž je metafyzika neredukovatelně spjata. Nelze se tedy zabydlet v nějakém prostoru *mimo metafyziku*, v centru, které bude současně centrem řeči či písma. Butlerová v této souvislosti upozornila, že Derridova „performativita není jedinečný „akt“, neboť je vždy re-iterací normy či souboru norem, a v téže míře, v jaké nabývá v přítomném okamžiku status aktu, zároveň zahaluje či zakrývá konvence, jichž je opakováním. Tento akt navíc není primárně teatrální; dojem jeho zdánlivé teatrality ve skutečnosti vzniká právě proto, že jeho historicita zůstává skryta (a naopak, vzhle-

dem k nemožnosti úplného odhalení jeho historicity získává jeho teatralita určitou nevyhnutelnost). V teorii mluvních aktů je performativonou diskursivní praktikou, která umožňuje či vytváří to, co pojmenovává. Biblická verze performativu, totiž výrok „Budiž světlo!“, vyvolává představu, že ke vzniku příslušného jevu na základě jeho pojmenování dochází díky moci či vůli nějakého subjektu. Ve své kritické reformulaci pojmu performativu dává Derrida jasně na srozuměnou, že tato moc není závislá na nějaké zapříchující vůli, nýbrž je vždy odvozená“ (Butlerová 2016, 31).

Na druhou stranu je však potřeba říct, že Derridova iterabilita je určitou transgresí: „Prolamuje autoritu kódu, protože ho podstatně otevírá kontextuálním deformacím a činí ho nezávislým na moci jakéhokoliv daného kontextu, který by chtěl jednou provždy určit jeho význam“ (Staten 1984, 123). Derrida totiž ctí jen jeden zákon – zákon sémantické nečistoty a heterogenity, v němž nelze žádný kontext úplně saturovat. Jeho iterabilita „implikuje to, že žádné čisté, exemplární formy nejsou“ (Hill 2007, 31). Dekonstruovaný kontext „vždy obsahuje exces nebo připomínku, mezeru“ (Hill 2007, 31), která ukazuje opakovatelnost jako *iterabilitu* a odhaluje, že prostřednictvím *iterace* nelze dojít k totožnosti stop, pouze k jejich *variaci*. Ačkoliv u podpisů „je nutné opakování, nikdy nemůže být vyloučena hrozba neautentičnosti, duplikace nebo padělku. Iterabilita ukazuje to, že autentický podpis sdílí ty samé podmínky možnosti s neautentickým podpisem a že nelze mít jeden bez hrozby nebo příslibu druhého“ (Hill 2007, 31).

Domnívám se, že legální praxe vlastnoručního podepisování, inspirovaná dekonstrukcí, by měla zohlednit právě tuto *mezeru* mezi legislativním pojetím pisatelova *stylu* jako konstantně se opakujícího identifikačního gesta a jeho nevyhnutelnou *transgresí* v každé jednotlivé iterované *stopě*, dané proměnlivým pohybem píšící ruky. Písemný a řečový akt se liší „autentičností“,

tj. neopakovatelností, jedinečného ručního projevu, který logické pojetí jazyka postrádá. Autentičnost řeči by spočívala v intonaci, výslovnosti, přízvuku atd., ve všem tom, co tradičně filosofie jazyka opomíjí a čemu Derrida věnuje zvýšenou pozornost. Zde je však potřeba zdůraznit, že autentičnost v ručním psaní znamená neopakovatelnost okamžitého pohybu rukou, který je natolik jedinečný, že ho nemůže po sobě zopakovat ani sám pisatel. Tento ho může pouze imitovat, stejně jako ho mohou imitovat jiní pisatelé. *Písemný akt* je nikým neopakovatelná – a v tomto přísném smyslu radikálně autentická – stopa okamžitého a příležitostného ručního psaní.

Takto pojímaná *autentičnost stopy* ručního psaní, neboli *písemného aktu*, se výrazně liší od *autentičnosti stylu* ručního psaní, neboli *rukopisu*, s nímž bývá často zaměňována. Na rozdíl od *písemného aktu*, který je autentický ve smyslu okamžitý a nikým neopakovatelný, *rukopis* je autentický ve smyslu opakovatelný pouze autorovou vlastní rukou. Tato *druhá autentičnost* se od té první liší *rozporem*, který ji zakládá: ve prospěch dokonalé rozeznatelnosti a identifikace pisatele je nutné *autentičnost* vlastnoručního písma pojmout na jedné straně jako *jedinečnost* (každý pisatel má jiný rukopis, který žádný jiný pisatel nedokáže dokonale napodobit), na druhé straně jako *opakování* (každý pisatel má vlastní rukopis, v němž konstantně generuje své vlastní tvary písma). *Rukopis* je termín založený na představě nevyhnutelného a konstantního autorského opakování písemných forem, které generují rozeznatelný a identifikovatelný autorský styl. V této perspektivě dynamická kompozice písma zažívá proměny v každém jednotlivém *aktu podpisu*, který však není *citovatelným řečovým aktem* rozvíjeným v procesu *komunikace*, nýbrž *parazitickým písemným aktem* rozvíjeným v procesu *diseminace*. Politika podpisu je v dekonstrukci nevyhnutelně „parazitická“, anticipující metafyzický řád zákona, který se materializuje v každé jednotlivé události *písemného aktu*.

II. II. III. Aporie „totožného“ zopakování

Hlavní potíží s vlastnoručním podpisem spočívá v tom, že styl ručního psaní není pouze metaforická práce imitace vlastních stop. Je to i práce sebe-identifikace prostřednictvím příležitostního zopakování osobních atributů. Bez této metafyzické *aporie* by vlastnoruční podpis nebyl možný. Bez podpisu jako „stylové stopy“ by nebyli žádní experti na autentičnost rukopisu a umělecké tvorby, protože by neuměli rozlišit mezi originálem a padělkem autorova stylu. Událost psaní se nemůže osvobodit od svého aporetického metafyzického určení: vlastnoruční podpis neexistuje mimo metafyzické očekávání diseminovaného autorského *stylu*.

Navrhují se podívat na toto metafyzické očekávání konstantního tvaru manuálně napsaných stop v jeho vazbě k metafyzické kategorii *identity*. Z hlediska metafyziky zákona, vlastnoruční stopa umožňuje identifikovat osobu, která se podepsala – to znamená, že *podobná stopa je viděna jako identická stopa*⁸⁹. Navíc pokud srovnají několik verzí podpisu s podpisovým vzorem grafologičtí a forenzní experti – držitelé a strážci západní metafyziky –, mohou říct, které verze podpisů jsou „ještě ne dost podobné“ a které jsou „již příliš odlišné“ na to, aby potvrdily občanskou identitu pisatele. Ve skutečnosti dohodou odborníků není stanoven žádný *limit podobnosti*. Stanoven je pouze limit oddělující identitu a alteritu. Podle daného diskursu, až po konvenčně nastavený limit, *podobné* je pokládáno nikoliv za podobné, ale za *identické*.

89 Tento problém zmiňuje i Beatrice Fraenkelová ve své historiografické monografii *Podpis. Geneze znaku*, kde píše: „Každý výskyt podpisového znaku může být vyhlášen za ten samý. To znamená, že identita podpisu závisí na jeho schopnosti asimilovat se do svého vzoru“ (Fraenkel 1992, 205).

Generuje styl identitu? Je takto chápaný vlastnoruční podpis jedinečným 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 dvou koncepcí ontologické sémiotiky, jak je formulovali dva výrazní představitelé francouzského poststrukturalismu, Gilles Deleuze a Jacques Derrida. Zatímco 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. Abych zvažila možnost rozeznání identity pisatele podle jeho stylizované stopy, prozkoumám problematiku Deleuzova variování smyslu a Derridovy diseminace významu. Na základě toho se pokusím promyslet možnosti a limity jejich chápání sporného problému logické opakovatelnosti ontologicky „neopakovatelných“⁹⁰ stop.

Derridova ontologická sémiotika je negativní, melancholická: jejím záměrem není ani konstruovat, ani destruovat význam, ale dekonstruovat ho – odkládat. Derrida zavádí do svého myšlení dvojí gesto, 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 *písma*

90 Problematiku opakování, které není schopné dosáhnout identity, jsem rozpracovala ve stati *Aporie podpisu: opakování neopakovatelného u Derridy a Deleuze* (Fišerová 2016a).

a jeho *stop* odkládajících význam. Jak píše Derrida, Platon určuje metafyzicky přítomný význam na základě hierarchie dvojic sémanticky opozičních pojmů, jako jsou univerzální a jednotlivé, pravdivé a nepravdivé, mužské a ženské apod. 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 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 autentičnosti. Platon pokládá písmo za lidsky nedokonalý nástroj reprezentace božsky dokonalých idejí. Derrida ukazuje platonskou marginalizaci písma v *Platonově lékárně*, zaměřeném na metafyzickou konstituci významu v Platonově 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, 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 platonském 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 podezírá a stráží“ (Derrida 1972a, 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 *Podpis událost kontext* (Derrida 1993b, 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, jehož 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 lze podpis chápat jako *stylovou stopu* – *neopakovatelnou stopu opakovatelného stylu* – jejíž sémantická a právní autorita je budována na protiřečivém nařízení opakování neopakovatelného.

Z důvodu své neopakovatelnosti podpis není ani performativ, ani řečový akt: nemůže být funkčně opakován, protože každý jednotlivý pokus přesně rukou zopakovat vlastní podpis vytváří jeho novou verzi, více či méně podobnou těm předchozím, nikdy však ne tu samou. Každý podpis je novou variací podpisového vzoru. Ani ten však podle Derridy není originální verzí 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 *représentance représentance*, stopa odkládající význam k jiným stopám. Každá takto chápaná stopa je z metafyzického hlediska spolehlivě nezařaditelná: je duchem, *revenantem*, zneklidňujícím ostatkem významu předchozích stop. Je přízrakem, který přichází strašit 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).

Derrida chápe „hauntologii“ jako „strašidlogii“, vědu o zažehnavání přízraků, revenantů, suplementů, tj. významů, které se vynořují a hlásí se o slovo navzdory tomu, že měly zůstat skryté, zapomenuté. Jak uvádí Nicolas Royle, suplement nás straší tím, že nikdy nepostihneme všechny jeho „účinky“. Jediné, co může dekonstrukce dělat, je „popsat účinky toho, co zanechává stopy bez toho, aby bylo samo buďto přítomné, nebo nepřítomné, a v důsledku toho transformovat terén“ (Royle 2003, 50). Takto chápaný suplement neboli *přízrak* je neodbytnou personalizovanou myšlenkou, oduševnělým dílem⁹¹. Jeho částečná přítomnost a částečná nepřítomnost je nesnesitelná tím, že je vedena *étosem*, který nelze zažehnat pouhou represí. Derrida proto navrhuje filosofickou práci s texty, která k revenantům nebude represivní, nýbrž vstřícná: umožní jejich „performativní interpretaci, tedy interpretaci, která mění to, co právě interpretuje“ (Derrida 2011, 51). Performativní interpretace pracuje s konceptem *podpisu* zvláštním způsobem, chápe jej jako mož-

91 Derrida uvádí v knize *Strašidla Marxe* v souvislosti se svým komentářem postavy Ducha v Shakespearově *Hamletovi*, že přízrak neboli „démon, ať už zlomyslný či nikoliv, působí, vždy odporuje a vzpírá se po vzoru strašidelné věci. Touto věcí se stává oduševnělé dílo. Věcí, která se *demonizuje*, zabydluje bez skutečného bydlení, aby *strašila* jako nepoznatelné strašidlo současně paměť i překlad“ (Derrida 2011a, 23).

nost „převzít zodpovědnost“ jako autor, díky čemuž si čtenář může „přivlastnit slova druhého“ (Williams 2013, X). Nicméně, jak píše Royle, pro pozdního Derridu je již každý podpis neúplný, pouze prodlužující jeden zápis k jiným zápisům. Každý jednotlivý podpis je pouhou jednou verzí jednoho pisatele: „Jak osvětlují taková díla, jako jsou Glas a Envois, nikdo nikdy zcela, úplně něco nepodepíše, pouze zanechá značku či přezdívkou, které jsou jediné a čistě jeho vlastní (Royle 2003, 124).

V případě dekonstrukce metafyzických očekávání od vlastnoručního podpisu by to znamenalo, že násilí zákona nutí každého občana psát své vlastní jméno v souladu s podpisovým vzorem: jediné příležitostné 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 reprodukovat⁹² svůj podpisový vzor tak, aby opakovaně dosáhl totožného grafického projevu. Jelikož v dekonstrukci událost není znak, nelze identity skrz podpis dosáhnout ani v jediném, natož ještě v každém opakování. Jako takový je dekonstruovaný podpisový

92 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. Toho lze docílit pouze technickou reprodukcí, která už však není auratická – i když právě toto zákon mylně předpokládá. Domnívám se však oproti Eduardovi Cadevovi, který ve své knize *Slova světa* z tohoto hlediska srovnává Benjamina s Derridou, že v Derridově a Benjaminově chápání autentičnosti je velký rozdíl. Zatímco 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.

vzor radikálně neopakovatelný: v rozporu s právním očekáváním ruční písmo neumožňuje verifikovat občanskou identitu. Jak je tedy možné, že podpis přesto tuto funkci běžně plní?

Derrida se v různých obměnách vracel k požadavku identity a ke snaze zažehnat opakovaně se vynořující alteritu. Nicméně právě toto *opakování nestejného* dělá ze suplementu *reprezentaci, znak identity*. Jak poukázal Jiří Pechar, podle Derridy nelze aplikovat rozlišení mezi realitou a představou na jazyk, jak to dělal Husserl: „Znak není nikdy událost, znamená-li událost nezastupitelnou a nezvratnou empirickou jedinečnost. Znak, který by se naskytl pouze ‚jedenkrát‘ by nebyl znkem“ (Derrida, *Hlas a fenomén*, s. 89). Aby byl znkem, musí být možno jej opakovat a rozpoznávat v jeho formální identitě, a musí tedy nutně implikovat reprezentaci: reprezentaci ve smyslu představy jakožto místa identity obecně, ve smyslu zpřítomňování jakožto možnosti reprodukcujícího opakování obecně“ (Pechar 2007, 401–402). Až opakované zpřítomnění představy dělá z jedinečné události znak, který lze rozeznat jako projev určitého pravidla, určité „identity“.

Z výše citované pasáže je patrné, že Derrida chápe znak jinak než Deleuze, pro kterého je úkolem znaků zachytávat afekty z jednotlivých událostí. Dekonstrukce se sice „drží na straně ‚ano‘, přitakává životu“ (Poché 2007, 55), Derridovo přitakávání životu je však vzdálené Deleuzovu a Bergsonovu vitalismu. Znamená spíše rezistenci, odboj vůči metafyzické hegemonii. Nicméně, jak dodává Poché, „dekonstrukce nedělá pouze *akt rezistence*, provádí rovněž *akt víry*. Říká totiž ‚ano‘ spravedlnosti, která není totožná s právem“ (Poché 2007, 55). Takto melancholicky pojatou spravedlnost nelze nastolit v žádném metafyzickém řádu, lze ji pouze snít, představovat si ji jako „příslib“, který je sice neustále „na příchodu“, z principu se ale nikdy nenaplní. Na rozdíl od metafyzického očekávání, spravedlnost nikdy není na straně zákona, protože spravedlnost je principiálně nestranná

a jako taková může existovat pouze mimo zákon. Proto spravedlnost nemůže fundovat konstrukci zákona a nemůže být dekonstruována. Spravedlnost i písmo jsou u Derridy na straně metafyzicky neovládnutelného, přízračného.

Na rozdíl od Derridy, Deleuzova ontologická sémantika je pozitivní, tvůrčí. Jeho filosofie imanence chce být dokonce myšlením antidialektickým. V této souvislosti Deleuze mluví o neredukovatelné diferenci, která je v opozici vůči dialektické opozici: o diferenci simulakra, která je „hlubší než protiřečení“ (Patton, Protevi 2003, 3–4).

Ve snaze odklonit se od dialektické cesty *reprezentace* 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 sofisty 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 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 nebyvalého rozměru: Platon si uvědomuje, že v osobě sofisty pronásleduje *simulakrum, zdání*, jehož bytí rozvrací striktní ontologickou hierarchii světa platonismu.

Avšak jak píše Deleuze v *Logice smyslu* (Deleuze 2013, 267–293), 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 zažitě události, afektu spjatého s jejich vlastním *stáváním-se-jiným*⁹³. Deleuzovská 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 transcendenci 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. Na základě své četby Nietzscheho a Spinozy Deleuze v knize *Diference a opakování* (Deleuze 1968, 59–60) upřesňuje, projev bytí nelze zopakovat jinak než vytvořením nové variace, nikdy však nelze dosáhnout totožnosti s předchozím projevem. Opakování je okamžitým výrazem minulého a v tomto ohledu je *věčným návratem* difference. Pokud přijmeme ontologickou kategorii *stávání*, můžeme souhlasit

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

s tím, že nelze opakovaně zažít ten samý afekt prostřednictvím opakování jeho znaku – stávání zabraňuje opakování vyvolání stejného afektu, protože v minulosti a nyní prožívám pokaždé *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 Deleuzově chápání je idea něčí výtvor: idea nikde předem neexistuje, vzniká v procesu stávání v rovině imanence. Jak dále píše v knize *Proust a znaky*, 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 počitků v jejich nepřítomnosti, 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* pisatele, nikoli jeho občanskou identitu. Protože, jak píše Daniel W. Smith, „pro Deleuze je Bytí diferencí“ (Smith 2003, 51).

Srovnání dvou ontologických sémiotik nakonec ukazuje možnosti a limity dvou různých cest poststrukturalismu: jedna reprezentaci ponechává, druhá zatracuje. Derridova negativní

ontologie suplementarity se od Deleuzovy pozitivní ontologie stávání výrazně liší. Jak uvádí Smith, „Derrida se explicitně řadí do trajektorie transcendence, zatímco Deleuze konzistentně následuje trajektorii imanence“ (Smith 2003, 47). Zatímco 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*⁹⁴. 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. Jak upozornil Evans, „Derrida nevěří ani v čistou pozitivitu znaku, ani v komunikaci, která je podle něj pouhým ‚racionálním dekódováním‘, v němž se udržuje inherentní ‚tajemství‘, něco, co zůstává v každé komunikaci mimo její inteligibilní obsah“ (Evans 2014, 20). Dekonstrukce chápe reprezentaci z dialektického hlediska, které však podrývá skrytou hierarchii binárních opozic: princip jejího fungování vidí v přiznaném *nahrazování* jednoho jsoucna druhým a současně v *simulaci* jejich sémantické totožnosti.

V kontextu Derridovy „negativní“ ontologické sémantiky je podpis chápán jako protiřečivá stylizovaná stopa, jejíž styl je

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

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 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: na 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 „identity“.

Vlastnoruční podpis je stopou minulé přítomnosti a jako takový se z minulosti pouze vrací do naší přítomnosti. Jak Derrida uvádí v monografii *Oči jazyka*, v rukopisu lze spatřit revenanta, který „k nám přichází, vrací se k nám a promlouvá k nám po smrti svého signatáře. Něco v něm rezonuje jako hlas ducha“ (Derrida 2012a, 15). Obdobnou situaci Derrida prožívá v případě zvukového záznamu, kdy „nahrávka hlasu re-produkuje určitou produkci. Hlasový „obraz“ je zde obrazem živé produkce, a nikoliv objektem spektaklu. V tomto smyslu to už ani není obraz, ale re-produkce té samé věci, té samé produkce. Vždy jsem zasažen tím, když slyším hlas někoho, kdo je mrtvý, což však nejsem, když

vidím fotografii či obraz mrtvého“ (Derrida 2016, 42). Záznam, ať už vlastnoruční, nebo technický, je pro Derridu opětovným zpřítomněním, re-prezentací pomíjivého minulého bytí, z něhož se v záznamu podržuje nepomíjivý, vracející se „obraz, který se jakožto obraz vymazává, re-prezentace, která se klade jako čistá prezentace. Samotný život lze archivovat a spektralizovat v jeho auto-afekci“ (Derrida 2016, 43). Vracející se stopa minulého bytí je pro Derridu revenantem, vracejícím se přízrakem. Dekonstruované podpisy jsou duchové svých pisatelů, kteří jakožto duchové nemají – a nemohou mít – občanskou identitu.

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 definice⁹⁵. Nicméně nelze si nevšimnout, že ve své knize *Signéponge/Signesponge* (Derrida 1984), jejíž název lze přeložit jako *Podepsán Ponge* (*Ponge* – jméno, *sponge* – angl. houba na mytí), Derrida mluví o autorském stylu jako o kontinuálním opakování určitého souboru distinktivních znaků, který spisova-

95 V tomto ohledu je zajímavá kritická reakce Manfreda Framka, 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).

teli umožňuje, aby byl rozpoznatelný. Derrida tvrdí, že Pongeův literární styl se projevuje v řízené tvorbě znaků houbovitě absorbujících další znaky po vzoru jeho vlastního jména – (s)Ponge –, jehož podpis se v díle současně rozplývá i monumentalizuje (Derrida 1992, 378). Podle Derridy tím vzniká styl psaní, který svému autorovi přináší nikoliv solidní identitu, nýbrž „bezbrehý podpis, který se vrhá přes palubu“ (Derrida 1984, 125). Na rozdíl od zákonem daného občanského podpisu jako malé části textu se tento literární podpis „zmocňuje celého textu, který pokrývá, dokud z něj neudělá část sebe samého, 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 vymyšlený, a slovo jména, které je předem dáno. Dekonstrukce principiálně nerozlišuje výtvarné a literární „texty“, protože Derrida nediferencuje sémantiku obrazu a slova⁹⁶. Podle Derridy *není nic mimo text*: vše je v textu; text je všeobsahující. Tato textuální nerozlišenost, homogenizace vlastní dekonstrukce, neumožňuje mluvit o rozdílech v různých typech mediálních rétorik, které se vztahují k obrazu a ke slovu.

96 Přesto však Derrida v rozhovoru nazvaném *Stopa a archiv, obraz a umění* uvádí, že i slova mohou být dělaná jako obrazy, mohou být „vedena potřebou rytmu, návaznosti, ikonického důsledku. (...) Ikonický znamená strukturovaný podle potřeby a zákona obrazu, vizuálního či hudebního“ (Derrida 2014, 25).

Z tohoto důvodu usuzuji, že pro popsání rozdílů mezi obrazem a textem je Deleuze vhodnější než Derrida. Dokládá to i Deleuzův názor, který formuloval v knize *Foucault*, totiž že obrazy a slova nejsou to samé, že viditelnosti nejsou výpovědi a že dávat vidět neznamena vypovídat: „Mezi mluvením a viděním, mezi viditelným a vypověditelným je disjunkce: ‚*Co vidíme, nikdy nepřebývá v tom, co říkáme*‘, a naopak“ (Deleuze 1996, 94). I když sám Deleuze v této souvislosti o podpisu nemluví, domnívám se, že pro pozitivní definici stylizace podpisu lze vyjít z jeho chápání stylu, který proměňuje slova v obrazy⁹⁷. Zatímco v literatuře se styl snaží dosáhnout hudby prostřednictvím jazyka (jazyk se zde mění v hudbu), v podpisu se styl snaží dosáhnout obrazu prostřednictvím písma: podpis je kresba 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. Vždy, když 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 filosofy, přičemž připouštějí, že

97 Tento názor zastává i Eric Alliez, který v knize *Podpis světa* konstatuje, že „Deleuze nikdy nepolevil v navrhování deskriptivních pojmů podílejících se na fantastičnu představivosti“ (Alliez 2004, 6).

každý jejich „portrét“ mění tradiční chápání distinktivních črt daného filosofa. Jak sami tvrdí, „dějiny filosofie lze srovnat s uměním portrétu. Cílem není dosahovat podobnosti, to jest opakovat, co filosof 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 „portrét“ 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 diferenci, 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* 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. „Grafitáci“ se snaží přivlastnit si městské teritorium tím, že do něj opakovaně zasazují své gigantické signatury⁹⁸. Graffiti jsou výtvarně stylizované přezdívkové, 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 rytmičké uspořádání: jak píšou Deleuze a Guattari, „diference je rytmičká, a nikoli opakování, které ji nicméně produkuje“ (Deleuze, Guattari 2010, 354). Jen díky předpokladu stálosti rytmu ve výtvarném stylu lze mluvit o „falšování“ podpisu – a to dokonce i v případě ilegálních grafitáckých tagů. I když je styl chápán jako kreativní opakování, které přináší nové variace, zůstává konzervativní. Jak píše James Williams, Deleuze si uvědomuje, že každá „rekognice závisí na reprezentaci“ (Williams 2008, 120).

V kulturním prostředí podléhajícím západní metafyzice, kde hraje důležitou roli arbitrární abecední písmo zbavené své imaginární 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

98 Zatímco u Deleuze by graffiti signování pozitivně zakládalo vlastní teritorium, u Derridy by pouze melancholicky ukazovalo, že zde leží *chóra*, která působí jako „někým zabrané místo, krajina, obývaný prostor, označené místo, úroveň, post, určená pozice, teritorium či region. Ve skutečnosti *chóra* bude vždy již zabrané, obsazené, ač obecné místo, které se právě tím liší ode všeho, co se v něm děje“ (Derrida 1995, 109). Jak Derrida upřesňuje v knize *Víra a vědění*, *chóra* není teritorium: „Toto řecké jméno v naší paměti vyslovuje, co není znovu přisvojitelné, co si nemůže znovu přisvojit ani naše paměť, dokonce ani naše ‚řecká‘ paměť; vyslovuje tuto nepamětnou poušť v poušti, pro kterou nepředstavuje ani vstupní práh, ani smutek ze ztráty (ni seuil ni deuil)“ (Derrida 2003a, 31–32).

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 falzifikaci 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 dvojí předpoklad pro úspěšnou občanskou identifikaci, je charakteristické právě pro západní sémantickou tradici, kde se autorsky stylizovaný podpis chápe jako velmi důležitý a spolehlivý znak. 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 ve styl přetrvává – i navzdory reálné nemožnosti dosáhnout identické kopie prostřednictvím ruční reprodukce?

Jsem toho názoru, že podpisový vzor je v 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“ design, 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 také pojí předpoklad, že každý další pisatel může autorský styl jen imitovat: vlastnoruční podpis imitátora nikdy nedosáhne totožnosti s podpisovým vzorem – prvním projevem stylu. Podle sdílených metafyzických očekávání, identity s každým svým podpisem dosahuje jen sám autor, nositel svého osobního stylu psaní.

Z těchto důvodů se domnívám, že dva důležité pojmy *západní* metafyziky – *styl* a *autor* – nemohou bez sebe existovat. V právní perspektivě první opravňuje druhý, druhý vysvětluje první. Podpis nepřestane existovat, dokud budeme věřit ve *styl* a styl bude existovat, dokud budeme věřit v *autora*. Pokud by se vytratila právní důvěra v autorství, zhroutil by 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.

Z tohoto úhlu pohledu je Deleuzova afektivní sémiotika události velmi vzdálená Derridově obezřetné sémiotické melancholii. Pro Deleuze styl nemůže být okamžitě vytvořen a rázem založen, protože je to neustále se utvářející dílo. Styl se vytváří v čase prostřednictvím opětovného používání vybraných prvků, které v průběhu opakování neustále variují. Pouze jejich performativní opakování umožňuje rozeznat vzájemnost těchto prvků jako prvků „stylu“. Současně však není povoleno zopakovat všechny prvky podpisového vzoru *zcela identicky*. Pouze jejich permanentní variování lze pokládat za schopné konstantně *tvořit* – a tímto způsobem *udržovat* – autorský styl. Tudíž, jak se styl vyvíjí v čase, nevyhnu-

telně se transformuje: je to deleuziánská „smečka afektů“, která prožívá své tvůrčí stávání v každém *podpisovém aktu*, v každé performativní události. Jak píše Jean-Clet Martin, u Deleuze je událost „kontakt či kontrast, který naráží a proniká různými způsoby vývoje a heterogenními liniemi v ne-chronologickém, a-historickém čase“ (Martin 1993, 176).

Jinými slovy, pisatel *se stává originálním* pouze postupně, v procesu svého *stávání-se-stylem*. Pokud se stává stylovým, je to proto, že chce být rozeznán ostatními, chce se stát originálním, původním. V této perspektivě pak *stávání-se-stylem* znamená *stávání-se-originálem*. V Deleuzově pojetí tvůrčího procesu styl nikdy není zcela vytvořen, nikdy plně přítomen. Původ stylu je situován, paradoxně, současně v minulosti i v budoucnosti – můžeme se mu přiblížit pouze stopováním přibližné kontinuity variováných stop. Tudíž pisatelovo stávání-se-originálem se neděje návratem k originálnímu znaku, ale právě naopak přibližováním se předchozímu znaku ve snaze zopakovat ho, což ale znamená pokaždé ho variovat jinak, tvořit jeho nové verze. V perspektivě Deleuzovy „pozitivní“ vitální sémiotiky je vlastnoruční podpis invenčním obrazem pisatelova jména. Ba co víc, je to kreativní auto-portrét a *konzistentní uspořádání symptomů* daného pisatele, který se měl „zopakovat“⁹⁹ ve všech svých početných psaných variacích.

Vlastnoruční podpis je zvláštní sémiotická záležitost, charakteristiká pro evropskou kulturní sféru, kde ruční psaní spočívalo v užití konvenční sady abecedních písmen, tedy arbitrárních znaků. Na jedné straně je podpis založen na podobném principu

99 Jak upozornil Zourabichvili, Deleuze pluralizuje pojem pravdy. To znamená, že „i když neodstraňuje vztah pravda-lež, modifikuje jeho smysl, chápe ho v rovině problémů, nezávisle od každého aktu rozeznání“ (Zourabichvili 1994, 26).

jako hieroglyfy, které performují obrazy a texty současně: jedno nemůže existovat bez druhého; jedno znamená druhé a *vice versa*. V případě podpisu se text a obraz prostupují: opakovatelný styl obrazu (rozeznatelný obraz jména autora) odpovídá konvenčnímu významu textu (občanské jméno autora). Na druhé straně se předpokládá, že každý podpis je nositelem jedinečného autorského grafického stylu. Jeho falzifikace může být *odhalena a potrestána* podobně jako v případě padělků autorských uměleckých děl evropské kulturní tradice. Metafyzický předpoklad jedinečnosti autorského stylu psaní vedl ke snaze identifikovat pisatele skrze jeho nevyhnutelně individuální grafický výraz¹⁰⁰: předpokládá se, že každý pisatel má svůj vlastní styl rukopisného kreslení či psaní svého jména, který vykazuje podstatné rozdíly oproti rukopisu každého jiného pisatele. Kombinovaná praxe zdůrazňování jedinečnosti individuálního stylu a autentičnosti vlastnoruční stopy, chápána jako dvojí předpoklad pro úspěšnou občanskou identifikaci, je charakteristická pro evropskou tradici mediační politiky, která pokládá autorsky stylizovaný podpis za velmi důležitý a spolehlivý znak občanské identity.

Jak se vlastně daří udržet graficky konzistentní – rozeznatelný a opakovatelný – styl vlastnoručního podpisu? Co je tím grafickým obsahem, který tvoří autorský styl? A jak je možné, že pořád trvá metafyzická důvěra ve styl – navzdory zjevné nemožnosti docílit identické kopie prostřednictvím manuální reprodukce?

100 Problém výrazu neboli *expres* je u Derridy a u Deleuze chápán rozdílně. Zatímco podle Derridy je tento pojem zatížen transcendentálním násilím metafyziky původu a přítomnosti, Deleuze, inspirován Spinozou a Bergsonem, chápe *expres* jako vitalistický koncept, který pomáhá chápat variace v rovině imanence. Na rozdíl od Deleuze, Derrida se od metafyzického pojmu výraz explicitně distancuje. V diskusi ke své přednášce o *différance* uvedl: „Nikdy jsem neřekl, že *différance* vyjadřuje naši epochu, a pokud pojem výraz nepoužívám, není to náhodou“ (Derrida 1988b, 86).

Domnívám se, že v evropské kulturní tradici je podpisový vzor chápán jako jedinečné umělecké dílo, auto-portrét pisatelova občanského jména, který je udělán z písma, jehož tvar nikdy nebude exaktně zopakován prostřednictvím manuální reprodukce. Pokud se snaží dosáhnout identity s předchozí stopou, autor stylu, stejně jako imitátor stylu, mohou dosáhnout pouze nové variace předchozích stop. Tudíž pokaždé, když se snaží potvrdit svou občanskou identitu vlastnoručním podpisem, falzifikuje svůj podpisový vzor. Z právního hlediska podpisový vzor není chápán jako jedinečné a neopakovatelné umělecké dílo, nýbrž jako vzor pro paradoxní osobní „průmyslový“ design, který je vytvořen a registrován pouze jednou a poté je identicky reprodukován. S tím se pojí očekávání, že každá „kopie“ udělaná autorovou vlastní rukou by měla být tím samým způsobem „stylová“. Předpokládá se, že podpisový vzor a každý další podpis napsaný rukou toho samého pisatele „vyjádří“ ten samý autentický styl, který zůstává nezměněn a propojuje všechny autorské „výrazy“. Autor podpisového vzoru je zde pokládán za zakladatele svého vlastního písemného stylu, který je opakovaně vyjádřen v každém dalším podpisu napsaném autorovou vlastní rukou. Právní hledisko, které chápe *styl vlastnoručního písma* jako *důkaz* občanské identity svého autora, garantuje verifikaci *autorství*. Podle tohoto diskursivního očekávání, žádný jiný pisatel není schopen identicky zreprodukovat autorský styl: žádný vlastnoruční podpis, napsaný někým, kdo jenom imituje styl podpisového vzoru jiného pisatele, nikdy nedosáhne identity s tímto podpisovým vzorem. Podpisový vzor je zde chápán jako první institucionálně registrovaný výraz *autorského stylu*, který dokáže *identicky* zreprodukovat pouze *jeho autor* a nikdo jiný. Pouze sám autor, nositel svého vlastního stylu, dosahuje identity mezi podpisovým vzorem a každým jednotlivým podpisem.

Závěrem by se dalo říct, že povinnost občanské identifikace prostřednictvím podpisu je založena na předpokladu, podle kterého je každý občan schopen vlastnoručně zopakovat svůj podpisový vzor. Derrida popsal tento předpoklad jako metafyzickou aporii podpisu, spočívající v protiřečivém právním nařízení opakovat neopakovatelné, které produkuje nevyhnutelnou falzifikaci za účelem povinné verifikace. Očekávání „totožnosti“ jako „přirozeného“ identického opakování, v němž se spojuje podobnost vzoru a autentičnost stopy do představy univerzálně platného pravidla vlastnoručního grafického sebe-reprodukování pisatele. Přimíchání autentičnosti do podobnosti způsobuje, že se postuluje totožnost pisatele, jeho podpisového vzoru a jeho každého dalšího podpisu. Už se nemluví o pouhé podobnosti, ani se nedefinují hranice diskursivně přijatelné podobnosti – mluví se o totožnosti (identitě). Je to i práce sebe-identifikace prostřednictvím příležitostního zopakování osobních atributů.

Derridova praxe dekonstruktivního psaní je v jistém smyslu realizací Deleuzovy teorie afektivního stylu. Jeho pojem autobiografické signatury je zakořeněný v materialitě písma – *textuře* textu – a produkuje okamžitý účinek difference. Deleuzovská afektivní stylizace portréту, v níž dochází k události *stávání-se-originálním*, ukazuje spřízněnost s Derridovou aporií vždy již *odloženého významu*, v níž nejde o spolehlivý návrat reprezentace k původní stopě objektu, nýbrž o nekonečné blížení se k ní prostřednictvím performování nových stop. Na rozdíl od Deleuze, Derrida nevěří v tvůrčí poslání filosofie jako tvorby nových pojmů¹⁰¹. Skutečnost, že Derridova melancholická filo-

101 Jak ukázal Lambert, „pro Derridu je úkol filosofie především demonstrativní, a ačkoliv tvorba nového pojmu může sloužit k demonstraci posunu či transformaci starého základu (či uzavření), nemůže se stát nejvyšší definicí filosofické aktivity. Ve skutečnosti tento svrchovaný tvůrčí akt je jediným účinkem prvotnější dislokace, která se stává podmínkou jakého-

sofie postrádá Deleuzův vitalismus, se projevuje i v jeho úvaze o autorském podpisu jako o znaku autorovy smrti, konci „jeho“ světa. V knize nekrologů *Pokaždé jedinečný konec světa* (Derrida 2001b) Derrida píše, že „podpis pouze nepodepisuje, nýbrž vždy mluví o smrti. Především, před samotným jménem, podpis vypoovídá o možné smrti toho, koho jméno nese, dává za něj zástavu v případě smrti, kterou brzy připomene, slíbenou smrt, danou smrt, přijatou smrt, smrt, která tedy přichází vždy předtím, než přijde – a tedy bohužel! před svou hodinou. Vždy je tam, kde očekávat ji znamená být zaskočen“ (Derrida 2001b, 172).

Význam podpisu je vždy již odložený – buď je význam příznakem minulé existence nebo příslibem budoucí existence – nelze ho však zachytit v přítomnosti a „vyjádřit“, nelze ho identifikovat. Můžeme ho pouze stopovat v nových performativech. Překvapivě dekonstruovaný původ stylu lze nalézt nikoli v minulosti, nýbrž v budoucnosti, k níž se dostáváme prostřednictvím variování předchozích stop. Jak upozorňuje Maja Zehfusová, „Derrida tvrdí, že mluvit o vzpomínce znamená mluvit i o budoucnosti, tedy o tom, co je zcela neočekávané. (...) Vzpomínka má potenciál zdůraznit aporii, nejistotu, s níž jsme konfrontováni, když čelíme eticko-politickým otázkám a selhání vědění, obzvlášť protože vědění ‚minulosti‘ spočívá na nemožné koncepci lineárního času“ (Zehfuss 2007, 108). V perspektivě dekonstrukce se jen tímto nelehkým a nemožným – aporetickým – způsobem stáváme „stylovými“ neboli rozeznatelnými.

liv další ‚hry‘ a ‚tvorby‘. Ačkoliv síla tvořivosti je často charakterizována jako moc (např. moc imaginace a afekce), ve skutečnosti je mocí podstatné pasivity, slabosti, impotence, nezapojení – kritiky a emancipace. V důsledku toho dekonstrukce není tvůrčí akt, ale spíše demonstrace (monstrace neboli přivádění k manifestaci) tichého lapsu, který trvá na nějakém řádu signifikace, vyznačujícím opravdové otevření tohoto řádu tomu, co ho překračuje“ (Lambert 2012, 152).

Derridův způsob psaní¹⁰² je však performativní i proto, že používá verbální konstrukce, které nejsou pouze deskriptivní, nýbrž zaměřené na to, aby ukázaly čtenáři pojmy, které způsobují, že se text zavíná sám do sebe, a tím se posouvá od reprezentace k performanci. Dokonce by se dalo říct, že Derrida svým performativním způsobem psaní prakticky realizuje Deleuzovo tvrzení, že filosofické pravdy zůstávají arbitrární a abstraktní, pokud nejsou zakořeněny v určité události, která nutí čtenáře myslet a která generuje potřebu toho, co se produkuje v aktu myšlení. Jinými slovy by se dalo říct, že Derrida *performuje* Deleuzovu teorii afektivního stylu, odmítá však formulovat pozitivním způsobem teorii stylu, jak to dělá Deleuze. Gregg Lambert o tom řekl, že spíše než styl, u Derridy lze „definovat ne-styl jako virtuální, zavěšený mezi tenzory „na příchodu“ a „už ne“, roztroušený a fragmentární“ (Lambert 2012, 148). Derridova vlastní praxe psaní ukazuje generování stylu jako aporii rozeznatelnosti: styl se nedá jednorázově založit, utváří se postupně prostřednictvím tendence opakovat vybrané prvky a postupy, které se však ve snaze zopakovat je nevyhnutelně mění, varíují. Pouze jejich variování umožňuje rozeznat vzájemnost těchto prvků a pokládat je za utváření a udržování určitého stylu. Styl se proto v čase nevyhnutelně vyvíjí, proměňuje: styl je deleuziánská „forma výrazu“ (Charvát 2016, 27), tj. tvůrčí uspořádání, „smečka“ afektů. Jelikož v Deleuzově perspektivě je repetice „založena na transgresi a singu-

102 Derridův styl psaní, jeho filosofickou autorskou signaturu, se pokusila charakterizovat Peggy Kamufová v článku *Kompoziční přemístění*, kde píše: „zde uvedu takovou poznámku v závorce, kterou si může udělat každý vytrvalý čtenář děl signovaných Derridou: mezi na jedné straně čtenými, citovanými, parafrázovanými a komentovanými texty a na druhé straně prohlášeními, tvrzeními, návrhy, deklaracemi, argumenty a tak dále, dělanými pod jeho vlastním jménem a uznanými signatářem, šev často téměř zmizí, avšak pokud ho hledáme, obvykle ho můžeme s jistotou najít“ (Kamuf 2016, 163).

laritách“ (Charvát 2016, 53), vlastnoruční podpis by byl vitálním opakováním neopakovatelného, „věčným návratem“ diferentního.

Vlastnoruční podpis by měl reprezentovat jedinečný rukopisný *styl* pisatele. Aby však založil svůj *styl*, pisatel musí nevyhnutelně vyvinout snahu o zopakování svých předchozích gest, či dokonce imitovat své *původní* gesto. Imitace je zde průběžná, nikoliv *původní*: není zde žádný „originál“, žádný *původní vzor*. Každý jednotlivý podpis je současně vzorem i projevem – *type* i *token* – všech ostatních jednotlivých podpisů daného pisatele. To je aporie podpisu jako *projevu stylu*: jelikož jedinečná stopa je neopakovatelná, iterace, která je potřebná pro konstituci *originálního osobního stylu* pisatele, ničí *originalitu* jeho *stop*. Zatímco každá *originální stopa* ztrácí svou *originalitu* v opakování, žádný *originální styl* nelze vytvořit bez *průběžného opakování* stop, z nichž jsou *všechny originální*. Osobní styl je opakování, které diseminuje drobné odlišnosti od *původních stop*. Pokud je podpis pokaždé napsán rukou jedinečným způsobem, je to proto, že je to jen jedna z nekonečných verzí podpisového vzoru, verze, která nikdy nebude identická s jakoukoliv jinou verzí. Ačkoliv se pisatel pokouší reprodukovat předchozí projev sebe samého a potvrdit podpisem svou občansko-právní identitu, jeho předchozí a nynější podpis nikdy nebude identický. Prostřednictvím podpisu se mi *nikdy dostatečně* nepodaří se identifikovat: žádný z pokusů *neumožní návrat* předchozího – či dokonce „*původního*“ *vzorového* – podpisu. Nevyhnutelná *diference* mezi *originální* a každou další *stopou* nás *straší* pokaždé, když jsme vyzváni podepsat se, někdy se dokonce opakovaně podepsat, abychom se co nejvíce *přiblížili* našemu podpisovému vzoru. Ačkoliv identitu z logického hlediska nelze stupňovat, identifikace skrze podpis se zakládá právě na stupňování, přičemž od jistého diskursivně určeného stupně podobnosti stop se tato podobnost legitimně stává identitou.

III. kapitola

Mediální sémiotika vlastnoručního
podpisu inspirovaná dekonstrukcí

III. I. Inspirace dekonstrukcí

Dekonstrukce trojího metafyzického očekávání od podpisu, inspirovaného Peirceovou triadickou sémiotikou, mně nakonec přivádí ke srovnání filosofického potenciálu dekonstrukce a sémiotiky. Pokusím se formulovat odpovědi na tyto otázky: co nás zákon „nutí“ si myslet o vlastnoručním podpisu? Co nám dává vlastnoruční podpis vědět o pisateli? Svědčí podpis o jeho *opravdových vlastnostech*? *O jeho autentické přítomnosti*? *O jeho občanské identitě*?

Naznačenou úvahu uvedu připomenutím, že z hlediska filosofie jazyka i z hlediska filosofie obrazu je podpis rozporuplný znak, protože je právě tak slovem jako obrazem. Podpis je rozporuplnou kresbou vlastního jména pisatele provedenou jeho vlastní rukou. Forma této kresby musí být současně *konstantní* (permanently opakovatelná jedním pisatelem) i *jedinečná* (nikým jiným neopakovatelná). Při různých příležitostech nás představitelé bank a státních institucí vybízejí, abychom napsali podpis oficiálně *první* či modelový, mající formu referenčního *znaku*, tedy formu, kterou ostatní lidé *rozeznají*. Jakmile si zvolíme písemnou formu podpisu, která je následně institucionálně registrována a evidována, máme povinnost ji zachovat formálně konstantní, neměnnou. Na důležité dokumenty musíme opakovaně ručně nakreslit tento vzorový „obraz jména“. Taková je legální politika ručního podepisování se: pokaždé, když nás požádají, abychom se podepsali, máme za úkol ručně nakreslit konvenčně stanove-

nou písemnou formu našeho jména, a tím potvrdit naši fyzickou přítomnost na místě podpisu.

Co na tato metafyzická očekávání říká dekonstrukce? Aby zpochybnil rozporuplnou sílu zákona, která *požaduje* realizovat nerealizovatelný úkol a *vynucuje* si v tomto ohledu poslušnost, Derrida uvažuje o zdroji autority zákona. Jak uvádí v *Síle zákona* (Derrida 2002), původ této autority se může opírat jen sám o sebe: to je jeho pomyslný limit. Tím však nechce říct, že je autorita zákona nesprávná ve smyslu *ilegální*. Ve chvíli svého založení není ani legální, ani ilegální. Překonává opozici mezi fundovaným a nefundovaným, každý fundacionalismus a anti-fundacionalismus. Jakmile se však legalizuje a získá nepolemickou autoritu, situace se mění. Na rozdíl od spravedlnosti, která v právní konstrukci absentuje, zákon je v právní konstrukci plně přítomen a nutí nás akceptovat své významy. Logocentrismus zákonodárství má svůj *okraj*, *suplement*, jímž je spravedlnost. Tuto *suplementaritu*, která zakládá nikoliv ontologii, nýbrž *ontografii*, se dále pokusím vyjasnit na příkladu Derridovy četby Jeana-Jacquesa Rousseaua.

Jak Derrida připomíná, filosof a spisovatel Rousseau je známý svým destruktivním kritickým tónem. Vytýká filosofům, že se vzdalují pravdivosti přímé promluvy a že se záměrně uchylují k zrádné *suplementaritě* písma (Rousseau 2011a, 29–39). Ještě více však Rousseaua pobuřuje fakt, že filosofové píší filosofii jen pro sebe. Sám se přitom pokouší o opak: snaží se psát filosofii, která bude stejně přístupná všem, nejen filosofům (Rousseau 2011b, 43–47). Jak ale upozornil Bernard Groethuysen, toto snažení je rozporuplné. Pokud chce Rousseau psát filosofii, nemůže být současně od ní izolovaný. Není přece „nějakým divochem přicházejícím ze země snů, aby kritizoval existující pořádek“ (Groethuysen 1949, 260). Podle Groethuysena je tato

rozporuplnost charakteristická pro celý Rousseauův „destruktivní“ filosofický projekt, který současně buduje i ničí již vybudované: „Celé Rousseauovo myšlení sa dá shrnout do opozic: opozice vůči svému století, opozice vůči všemu, co je získané civilizací; vlastně se zdá být tím největším destruktivistou“ (Groethuysen 1949, 389). Groethuysen však připouští, že Rousseauovy negace nejsou absolutní, ale paradoxní, protože nechávají vedle sebe koexistovat protiřečivé nároky, z nichž žádné zcela nepopírají.

Podobný názor na Rousseauovu rozporuplnou „sebedestruktivní“ filosofickou ambici uvádí Jacques Derrida v *Gramatologii* z roku 1967 a v *Ženevském lingvistickém kroužku* z roku 1972. Začneme srovnáním Rousseaua s Platónem v *Gramatologii*. Derrida zde uvádí, že každá modifikace metafyzických úvah v sobě skrývá základní kontinuitu metafory, která staví „božské nebo přirozené písmo proti zápisu lidskému a namáhavému, konečnému a umělému“ (Derrida 1967b, 27). V tomto ohledu jsou dějiny filosofie dějinami této metafory, postupující všechny modifikace metafyzických úvah o Bohu, přírodě a zákonu. Jelikož klade do opozice vznešený hlas a úpadkové písmo, Rousseau postuluje protikladnost *přirozenosti* a *suplementarity*. „Rousseau opakuje platonské gesto“ (Derrida 1967b, 29), když odsuzuje „*reprezentativní*, úpadkové, druhotné, chvilkové“ (Derrida 1967b, 29) písmo za to, že je „mrtvým písmenem, nositelem smrti“ (Derrida 1967b, 29).

Abychom porozuměli Derridově interpretaci Rousseaua, musíme pochopit, jakou roli připisuje *suplementaritě*. Z hlediska dekonstrukce Rousseau koncipuje radikální utopii bezprostřednosti, když „sní“ o tom, že „původ se bude muset očistit od každého suplementu“ (Goldschmit 2003, 49). Z Derridova pohledu tento projekt nelze realizovat, protože *reprezentace* a její suplování probíhají neustále. Derridovo subverzivní čtení ukazuje, že „Rousseauův sen o čistotě a původu bez příměsi a bez suplementu

zrazuje znečišťování myšlení písmem, původní znečišťování původu myšlení“ (Goldschmit 2003, 49). Logika *suplementarity* jej přivádí k tomu, že zjevuje původnost *suplementu*, kterou by rád smazal. Písmo ho straší: Rousseau se z něj snaží udělat vnějšek tím, že jej redukuje, zakrývá, obchází. Právě tím samým gestem však vylučuje materiální, diferenciální, falzifikační, parazitující rozměr každého pisatele, tedy i sebe samého. Výsledkem je „pragmatický paradox“¹⁰³: Rousseau rozvíjí nedostatek, který se současně snaží nechat zmizet. V tomto ohledu je jeho filosofický projekt „dvojí a ambivalentní: suplement a písmo ohrožují pravdu, současně však reprezentují její příležitost a její historickou možnost. Suplement písma je neoddělitelný od možnosti klamu a pravdy. Není tedy řeč bez písma, původ bez suplementů anebo bytí bez zdání a bez simulakrů“ (Goldschmit 2003, 51). Nicméně právě tato *suplementární* funkce obrazotvornosti, která přivádí Rousseaua do rozpaků¹⁰⁴, je pro Derridu sémantickou, komunikační a kulturní nevyhnutelností.

Derrida kriticky přehodnocuje Rousseauův destruktivní potenciál, když odmítá Rousseauovu úvahu o potřebě zbavit se sémantických *suplementů*. Uznává, že Rousseauovo odlišení „plně přítomného“ významu od „odloženého“ významu bylo filosofickým krokem vymaňujícím filosofii z metafyzického pozitivismu, částečně iniciovaného Descartem. Současně však tvrdí, že

103 Problematiku „pragmatického paradoxu“ jsem podrobně rozpracovala v článku *Derrida a Rousseau: väzenie suplementarity* (Fišerová 2013a, 99–109).

104 Derrida se domnívá, že když Rousseau „prochází skrz systém suplementarity se slepou neomylností a jistotou náměsíčníka, musí současně zatracovat *mimésis* a umění jako suplementy (...) a uznávat je jako šanci člověka, výraz vášně, vystoupení za hranice animálnosti. Právě status *znaku* se vyznačuje tou samou mnohoznačností. Označující imituje označované. Umění je utkané ze znaků“ (Derrida 1967b, 290).

Rousseauovo chápání *suplementu* nebylo ve své kritice důsledné, protože opomnělo druhý aspekt *reprezentační* praxe, totiž nevyhnutelnost suplementarity. *Metafyzice přítomnosti* nelze totiž uniknout pouhou snahou o kritickou destrukci sémantického „vězení“ *suplementarity*, jako to navrhoval Rousseau.

V Derridově perspektivě má Rousseau rozporuplný vztah k písmu: marginalizací písma se snaží vymazat *reprezentaci*, která je však právě tím, co umožňuje filosofii objevit se. Rousseau se děší ambivalentního lidského principu *reprezentace* a odmítá jej, protože zbavuje myšlení a komunikaci *bezprostřednosti*. Derrida míní filosoficky rehabilitovat písmo a redefinovat *reprezentaci* ve smyslu *suplementu* *suplementu* jako permanentně *odloženého významu*. V této souvislosti upozorňuje, že Rousseau se obává *suplementů* jako nebezpečných, morálně „zlých“ věcí: o písmu, masturbaci, kultuře a dějinách uvažuje jako o nebezpečných lidských vynálezech, které jsou začleněny do vnitřku myšlení jako zdánlivě neutrální a nevinné. Rousseau chápe nebezpečnost *suplementů* jako nepřímou úměrnou jejich ontologické nedostatečnosti: *suplement* je „pouze“ tím, co se přidává k plně přítomnému významu, k ontologicky autonomnímu bytí. Písmo jako *suplement* není tedy pro Rousseaua ničím: přidává se k plně přítomnosti hlasu jako jeho vnějšek.

Z uvedeného plyne, že z metafyzické konstituce významu se nelze vymanit ani tím, že ji akceptujeme jako lidskou nevyhnutelnost, spočívající v boji o smysl *reprezentace*, ani tím, že tento boj radikálně zatratíme. Rousseau zůstává rozporuplným metafyzikem: ač si uvědomuje, že mimo lidskou produkci *reprezentací* *reprezentací* význam neexistuje, hierarchicky nadřazuje božsky dokonalou pravdu nad lidsky nedokonalou *reprezentaci* odkládající význam. Derrida se od něj liší tím, že neuznává autoritu originality. Původ je pro něj *suplementem* *suplementu*, produktem neustálého diferování významu.

Pokud jde o destrukci významu, Derrida trvá na aporetickém požadavku *suplementu* jako „původního odkladu“ významu. Jeho prostřednictvím se snaží ukázat, že přítomnost, bytí věcí, původ a vzor nejsou čisté, ale vždy již načaté, parazitované, zatížené tím, co by mělo zůstat vnějším a cizím materiálem: *materiální reprezentací*, zdáním, *suplementem*. Derrida uvažuje o tomto rozporu jako o nevyhnutelnosti, která působí na myšlení. Rousseau, který tuto nevyhnutelnost rovněž filosoficky reflektuje a označuje pojmem *suplement*, ji však odmítá přijmout. Výsledkem je to, že Rousseau produkuje opačný efekt, než byl ten, kterého chtěl dosáhnout: „Nejenomže je *suplement* první – je tedy potřeba připustit myšlení paradoxu *suplementu*, který není ničeho *suplementem*, a šílenství druhého, který přichází jako první –, ale současně se multiplikuje a šíří, protože už není původ, který by mohl sloužit jako reference k rozlišení originálu od *suplementu* ani k regulaci jeho šíření“ (Goldschmit 2003, 51). Derrida pokládá Rousseauovu reflexi *suplementu* za začátek dekonstrukce sebe sama, protože tím význam současně konstruuje i destruuje. Rousseauv pojem *suplement* způsobuje zjevování toho, co se snaží nechat zmizet ve prospěch věčné pravdy, o které předpokládá, že je dostupná člověku v podobě návratu k *přirozenosti* a *bezprostřednosti*. Derridova diseminace chápe podpis *suplementárně*, jako *stopu* prodlužující významy k jiným *stopám*. Pokud připustíme, že jednotlivá stopa vlastnoručního podpisu je diseminovanou *reprezentací reprezentace*, již je podpisový vzor *reprezentující další reprezentaci*, již je občanské jméno, které zase reprezentuje občana samého, pak připustíme i to, že se smysl tohoto znaku vytváří performativními způsoby, které vedou k disperzi metafyzického *původu* smyslu, zakládajícího ontologii a sémantiku plné přítomnosti významu.

Ráda bych však zdůraznila, že filosofická pozice, z níž Derrida formuluje tuto *ontologii* bez původu, neboli *ontografii*, není situována vně západní metafyziky. Derrida opakovaně konstatoval, že

nelze denuncovat řád v řádu, metafyziku v metafyzice, a používat přitom metafyzické nástroje té samé metafyziky (pojmy a definice, příklady a metody, vyvozování závěrů a argumentaci atd.). Podle Derridy by nám taková strategie vůbec neumožnila vyjít z metafyziky ven, protože všechny destruktivní diskursy se točí v *kruhu*. Je-li znak pro dekonstrukci nepostradatelným, je to proto, že umožňuje komunikaci. Jenomže, jakožto *písmo*, komunikace není prostředkem přepravy smyslu. Podle Derridy je sémantický horizont, který určuje pojem *komunikace* (to, co je komunitní, společné, sdílené), dekonstruován pojmem *diseminace* (roztrošením společného významu). Pokud bychom tuto Derridovu úvahu vztáhli k podpisu, všimli bychom si, že ačkoliv je podpis stylem diseminovaným ve stopách písma, jeho logocentrická četba vede k dešifrování jména pisatele jako jeho jediného významu. Abych dále promyslela autoritu podpisu jako suplementu, navrhuji chápat podpis jako aporetickou sémiotickou událost.

V případě Derridou inspirovaného přístupu k podpisu jako k události se již nejedná o ontologii vázanou na *komunikaci* znaku a plnou přítomnost smyslu, ale spíše o ontologii, která odpovídá *diseminaci*, konstantně odloženému smyslu produkovanému „roubem, jehož stopa se ztratila“ (Derrida 1972a, 369). To umožňuje mluvit o specifické ontologii podpisu, která se odehrává v *ontografii*: v *utváření smyslu* události. Místo toho, aby mluvil o události a jejím přesném významu, Derrida raději mluví o události jako o produkci *suplementu*, v němž „se nenápadně zaměňuje vytváření událostí za mluvení o události“ (Derrida 2001a, 91).

Připomeňme, že návrat do stavu přirozené komunikace, o kterém sní Rousseau, nelze realizovat odmítnutím principu reprezentace. Jeho zavržení Rousseau dospěl jen k rozepři se svou vlastní filosofickou praxí: podobně jako Platon ve svém podobenství o jeskyni, i Rousseau mluví o sobě samém jako o *vězni* ve světě reprezentace, ve světě plném odrazů, stínů a znaků věcí. Jean Sta-

robinski to hezky ukázal, když mluvil o Rousseauovi a jeho problematických vztazích s mediací; o jeho snaze dostat se do stavu bezprostřední komunikace zbavené každého zprostředkování, překladu, interpretace.¹⁰⁵ V případě bezprostřední komunikace, koncipované Rousseauem, se vše děje „jako kdyby, vedle znaků, které dělají z Rousseaua vězně, byly i jiné, které mu otevírají možnosti úniku. Pro tohoto solitéra, který neposlouchá lidskou řeč, univerzum zázračně tmavne a bledne přechodem znaků, jako krajina, na které mračna vytváří mihotavé stíny“ (Starobinski 1971, 197). Řečeno jinak, spolehlivé znaky jsou pouze ty, které dávají smysl bezprostředně, přímo, *transparentně*. A přece, jak uvádí Starobinski, Rousseau si uvědomuje, že tato „transparence“ znaků je prakticky nemožná: „Znaky jsou spolehlivé. Avšak to, co v nich prosítá, je nemožnost průsvitnosti. Znak je odhalením, ale odhalením nepřekonatelné překážky“ (Starobinski 1971, 194).

Pro Derridu je rousseauovské vězení znaku, o němž mluví Starobinski, *vězením suplementarity*. Rousseau chápe písmo jako nebezpečnou náhradu: dělá mu starosti jeho umělá, neautentická, nepřirozená povaha. Vadí mu suplementarita, která zakládá ambivalentní praxi mediace: písmo je reprezentant, náhradník mluvené řeči a současně její zprostředkovatel, překladatel. Písmo je médium, prostředník: když píšeme, nevyjadřujeme se *bezprostředně*, nýbrž *prostřednictvím* písma. V *O gramatologii* Derrida ukazuje, že Rousseau vidí hrozbu perverze v této závislosti na písmu a jeho suplementaritě: „Suplement bude vždy hýbat jazy-

105 Starobinski uvádí následující: „V opravdu bezprostřední komunikaci není místo pro interpretaci znaku; interpretace je interpozice, je to mediační akt. Ideál bezprostředního požaduje, aby byl smysl znaku přesně identický v daném objektu i v mé percepci znaku; smysl se mi neodolatelně vnutí a já ho pasivně přijmu. Rousseau si přeje, aby byl znak pouze cítěn a nemusel být čten (...). Evidence znaku je pak tak velká, že činí každou interpretaci nepotřebnou“ (Starobinski 1971, 187).

kem nebo dělat rukama jiných. Vše je zde shromážděno: pokrok jako možnost zvrhlosti, úpadek ke zlu, který není přirozený a vyplývá ze schopnosti nahrazování umožňující nám být nepřítomnými a jednat v zastoupení, prostřednictvím reprezentace, rukama jiných. Prostřednictvím písma. Toto suplování mělo vždy formu znaku. To, že se znak, obraz nebo reprezentant stali silami a „rozhýbali svět“, je skandál. Je to takový skandál a jeho škody jsou někdy tak nenapravitelné, že se zdá, jako by se svět kroutil naopak (a dále uvidíme, co může znamenat taková *katastrofa* pro Rousseaua): takto se příroda stává suplementem umění společnosti“ (Derrida 1967b, 211–212).

Derridou zmíněný skandál vyvolala skutečnost, že Rousseau se obává destrukce původního smyslu: hlavně nechce, aby se metafyzická konstrukce svrchovaného smyslu destabilizovala, rozložila a analyzovala na úrovni jednotlivých složek. Rousseau je nucen bojovat proti suplementaritě, protože se obává zpochybnění dvou metafyzických požadavků. Lituje, že suplement nectí požadavek ani totální *přítomnosti*, ani *originality* smyslu. Suplement, který uniká této dvojí metafyzické garanci pravdivosti, je hrozbou stejně tak pro morálku valorizující *autentičnost*, jako i pro rozum, který je ve své vlastní instanci principem *identity*. Jak píše Derrida, „suplement je obrazem a reprezentací přírody. Jenomže obraz není ani v přírodě, ani mimo ní. Tudíž suplement je nebezpečný pro rozum, pro přirozené zdraví rozumu. Nebezpečný suplement. To jsou slova, která Rousseau použil ve *Vyznáních*“ (Derrida 1967b, 214).

Starobinského a Derridova čtení Rousseaua se tedy výrazně liší. Podle Starobinského Rousseau vedl marný boj za obnovení lidské komunikace, která je *přirozená*, protože *bezprostřední*¹⁰⁶,

106 Jak říká Starobinski, Rousseau snil o komunikaci prostřednictvím znaků, ale znaky se obrátily proti němu: „Magie znaku se stala neblahou

protože nechtěl připustit, že lidská komunikace je *přirozená*, pouze když je *zprostředkována*. Naopak podle Derridy je Rousseau dvojí filosofický agent, který současně konstruuje i destruuje západní metafyziku prostřednictvím svých textů plných ambivalencí. Zatímco podle Starobinského se Rousseau uzavírá ve *vězení* reprezentace, podle Derridy si uvědomuje i svou komunikační *svobodu*, která mu umožňuje i jeho vlastní praxi reprezentace. Pokud píše, osvobozuje se. A Rousseau píše, píše hodně a vášnivě. Je spisovatelem, filosofem, písčím myslitelem. Jinými slovy, je to muž *písma*. Nicméně z Derridova hlediska nelze říct, že by Rousseau psal, protože touží po suplementárním *vězení* písma. Píše proto, aby se osvobodil. Jeho vězení grafiky *suplementarity* je jednou z nevyhnutelných aporetických podmínek lidské komunikace, samotným zdrojem její *přirozenosti*.

Právě z tohoto důvodu Jacques Derrida akceptuje rousseauovskou filosofickou praxi v její ambivalenci. Na jedné straně poukazuje na nerealizovatelný charakter svého filosofického projektu. Na druhé straně vysvětluje nevyhnutelnost svého aporetického způsobu myšlení. V dekonstruktivistické četbě se, díky své spisovatelské praxi, Rousseau neustále osvobozuje z *vězení*, do kterého se zavřel z důvodu reprezentativní a suplementární funkce písma. Jako každý metafyzický myslitel, vědomý si aporetické povahy své vlastní praxe psaní, Rousseau kolem sebe současně konstruuje a destruuje metafyzické *vězení*. Tato *suplementarita*, která Rousseaua přivádí do rozpaků, je, v očích Derridy, ta nejsilnější sémantická a komunikační nutnost: je to podmínka možnosti diseminace stop prostřednictvím *ontografie*.

magií, která vnucuje definitivní přítomnost stínu a závoje. Kvalitativní převrácení je absolutní: místo toho, aby měl okamžitou moc osvětlení, znak působí okamžitou mocí zatemnění“ (Starobinski 1971, 188).

Aporie podpisu jako iterované *stopy* – pragmatický paradox grafického opakování, které je současně povinná a nerealizovatelná – se odehrává uvnitř metafyziky. Jejím vnějším je totální šilenství, totální absence spravedlnosti. Bez metafyziky by podpis neexistoval. Tím více, že podpis není jakákoliv stopa: je to *stopa stylizované formy*. Právě její *styl* klade otázku autentičnosti podpisu jako garance rozeznání. Co je to však *styl psaní a kreslení, způsob vedení linií*? Jsou manuální stopy dostatečně graficky konstantní, aby mi umožnily být si jistá tím, co rozeznávám? Proč věříme, že lze ztotožnit autora s jeho stylem? Hledání odpovědi na tyto otázky mě přivádí k druhému aspektu derridovské sémantiky, který nazývám *hantologie stylu*.

Připomeňme, že podpis je konvenční stopa, která by měla být příležitostně ručně reprodukována na různých dokumentech, aby zde reprezentovala naši přítomnost. Pokud je to možné, je to proto, že v podpisu je něco, co se *vrací*. Tímto *revenantem*, od nějž očekáváme, že nám umožní rozeznat pisatele, je rukopis, *styl* ručního psaní. Podpisový *revenant* se však nikdy nevrací v té samé formě: pokaždé, když se podepíšeme na určitý dokument, vytvoříme *přízrak* našeho podpisového vzoru. Práce *autoreference* jako reprodukce sebe sama tvoří nové formy sebe sama jako určitý druh „strukturujícího sebe-smazání“ (Marder 2011, 31). Všechny jednotlivé podpisy, v nichž se snažíme rozeznat podpisový vzor, jsou jeho *přízraky*, které přicházejí strašit naše metafyzické jistoty. Právě tato *přízračnost stylu* nám připomíná nerealizovatelný úkol každého podpisu: to, že podpis má být současně konstantní, tedy *opakovatelný*, i autentický, tedy *neopakovatelný*.

Vraťme se ještě jednou k Derridově četbě Rousseaua. Derrida v ní uvádí, že Rousseau se obává násilí *umělého* písma, které se vnucuje na místo *přirozené* řeči. Rousseau se domnívá, že řeč je blízká našemu myšlení, a proto označuje myšlení *přirozené*.

Naopak písmo, které se přidává k řeči jako jeho reprezentace, ji už neoznačuje *přirozeně*. Jelikož se domnívá, že kulturní praxe písma korumpuje lidskou přirozenost, „Rousseau chápe písmo jako nebezpečnou pomůcku, zrádného pomocníka, krizovou odpověď v zoufalé situaci“ (Derrida 1967b, 237–238). Jak uvádí Derrida, pro Rousseaua tato úchylka, která váže bezprostřední řeč k její vizuální reprezentaci, „není pouze ‚divná‘, je nebezpečná. Je to dodaná technika, určitý druh umělé a vyumělkované lsti, jak učinit slovo přítomným, zatímco je ve skutečnosti nepřítomné. Je to násilí páchané na přirozeném určení jazyka“ (Derrida 1967b, 207). Jako takové, písmo je vedeno lstivou snahou nahradit živé a *bezprostřední* slovo. Jelikož Rousseau věří, že písmo nemá právo na tuto *lest*, radí ho udržovat v hierarchicky podřízené a závislé pozici. Jinými slovy, Rousseau si uvědomuje, že osvobození písma ze závislosti na řeči by mohlo ohrozit metafyzicky *přirozený* řád věcí a způsobit jeho rozvrácení.

Veden snahou zachovat a udržet *přirozenou* hierarchii metafyzického řádu věcí a jejich smyslu, Rousseau odhaluje lháře převlečeného za autoritu. Denuncuje ambivalenci písma jako suplementu, který v sobě ukrývá dvě navzájem se ovlivňující role. Znak je vždy *suplementem* dané věci, původního významu věci. Z tohoto pohledu je písmo buď cenným a obohacujícím umocněním, anebo pochybnou a ochuzující náhradou původního významu mluvené řeči. U Rousseaua mají obě role suplementu stejnou funkci: „Ať už se přidává, nebo nahrazuje, suplement je vnější, vzdálený pozitivitě, k níž se dodává“ (Derrida 1967b, 208).

Charakteristika suplementu jako prvku externího a cizího vzhledem k *přirozenému* metafyzickému řádu je pravým zdrojem Rousseauových obav. Rousseau však není jediný, komu tento problém dělá starosti: podle Derridy tento problém straší každého myslitele, pro kterého je *původní* smysl vždy ten správný a dobrý. *Zlo* suplementu je dáno svou exterioritou vůči pravdivému, správnému a dob-

rému smyslu věci. Navíc, jak uvádí Derrida, „Rousseau není jediný, kdo je polapen v grafice suplementarity. Každý smysl, a tedy i každý diskurs, je v ní chycen“ (Derrida 1967, 349). Zevnitř filosofického diskursu se nelze osvobodit od písma, zprostředkovatele smyslu.

Prostřednictvím své subverzivní četby textů západní filosofie se Derrida pokouší ukázat, že věci nejsou sémanticky transparentní: smysl se nedává ani *přirozeně*, ani *bezprostředně*, nýbrž vždy *prostřednictvím* určité mediace. Podle Derridy je reprezentace konstrukcí, která umožňuje komunikaci a současně odkládá význam. V takových podmínkách zřetězení reprezentací není význam individuálních reprezentací ani přítomen, ani nepřítomen. Proto Derrida nemluví o původu smyslu jako o existujícím, ani jako o neexistujícím, nýbrž jako o odloženém. V této perspektivě jsme všichni Rousseauovi spoluvězni ve vězení reprezentace, v němž je smysl věcí konstantně odkládán prostřednictvím grafiky *suplementarity*.

Derridova filosofie se vyznačuje *dvojím gestem*, které zpochybňuje metafyziku v jejích základních operacích, avšak bez toho, aby se uchýlila k destruktivní kritice. Derrida nehledá východisko z metafyziky: jakmile ukáže metafyzická schémata v myšlení v analyzovaných textech, nechá je odhalené fungovat dál, protože si uvědomuje, že každá kritika metafyziky používá metafyzické pojmy, čímž udržuje pohyb kritického myšlení v bludném kruhu. Derrida se snaží subverzivně profitovat z metafyzických principů, které řídí celý filosofický diskurs, aby ukázal, že Rousseau koncipuje utopii přímého přístupu k přirozenému smyslu a kritizuje písmo jako zrádný *suplement*, který nás od něj vzdaluje. Pokud Derrida navrhuje přijmout fakt *suplementarity* jako komunikační nutnost a pokud navrhuje systematicky následovat význam, který uniká v nekonečném sledu *reprezentací reprezentací*, volá po filosofické ostražitosti a mobilizaci proti *totalitárním* výrazům uvnitř samé filosofie. Stopování odloženého významu je pohybem, který dekonstrukci přivádí k okrajům metafyziky západní filosofie.

Úkolem vlastnoručního podpisu je vyjádřit v matérii písma jedinečnou duši pisatele. Aby však došlo k vytvoření stylu, je potřeba, aby se pisatel snažil zopakovat svá vlastní rukopisná gesta, především své *zakládající gesto*, jehož výsledkem je *podpisový vzor*. Taková je aporie podpisu jako *stylu*: jelikož každá stopa je jedinečná a neopakovatelná, prostřednictvím iterace, potřebné na založení jedinečného osobního stylu pisatele, nelze dospět k identitě. *Iterace není opakování*: zatímco opakování likviduje jedinečnost, iterace ji respektuje, čímž ukazuje, že žádná stopa stylu nemůže být současně jedinečná a exaktně opakovatelná. Je-li podpis pokaždé napsán rukou jinak, je to proto, že je pouze jednou z verzí napodobení podpisového vzoru; verzí, která nikdy nebude totožná s ostatními verzemi. Kdykoliv se snažíme graficky se *zreprodukovat* prostřednictvím podpisu, nedaří se nám to nikdy dostatečně: žádný z našich pokusů podepsat se stejně nenavrátil přesnou formu podpisového vzoru. Nevyhnutelný posun oproti původní stopě nás zrazuje a její přízračná forma nás straší pokaždé, když jsme požádáni, abychom se podepsali, či dokonce opakovaně podepsali, abychom se co nejvíce *přiblížili tvaru* zaregistrovaného podpisového vzoru.

Nicméně vlastnoruční podpis není umělecké dílo, nýbrž *suplement* uměleckého díla, který by měl současně garantovat *autentičnost díla*. Bez této aporie opakovatelné stopy by podpis neexistoval. Sémantika podpisu závisí na aporii, která požaduje splnění nesplnitelného úkolu exaktní manuální reprodukovatelnosti. To je past každé performativní teorie, která by chtěla osvobodit událost písma z jejího metafyzického určení: vlastnoruční podpis jako znak neexistuje mimo metafyzické očekávání jednotícího *stylu*, který transverzálně prochází skrz všechny jednotlivé *písemné akty*. Podpis není jakákoliv rukou předvedená neopakovatelná stopa. Podpis musí být nositelem autorského *stylu*, který funguje jako jedna z uznávaných metafyzických ka-

tegorií: bez očekávání autorského *stylu* by neexistovali ani znalci rukopisů a uměleckých děl.

Písmo jako *stopa* vysvětluje nevyhnutelné rozdíly závislé od jedinečných událostí: zabraňuje nám exaktně se zreprodukovat v našich stopách, i když jsou to *stopy stylu*. Rozeznatelný styl se rodí ze snahy o sebe-zopakování a sebe-imitaci. Pouze kontinuální práce sebe-imitace pisateli umožňuje, aby byl rozeznán: systematické opakování předchozích stop dodává *styl* jeho aktuálním stopám. Čím více se pisatel snaží imitovat své předchozí stopy, tím více se sobě „podobá“, tím více se stává svým stylem. Na rozdíl od Peirceovy afirmativní ontologicko-logické metafyziky, Derridova dekonstruovaná metafyzika umožňuje ukázat, že skrze *styl* – vyskládaný z iterace jednotlivých existenciálních *stop* – lze dosáhnout maximálně *podobnosti* či *pravděpodobnosti*, nikoliv *totožnosti* či *pravdy*.

Na základě výše řečeného vidím filosofické přednosti dekonstrukce v tom, že klade sémiotické otázky z etického hlediska. Podpis jako znak nemůže být založen ani na jednom ze dvou tzv. „zakládajících směrů“ moderní sémiotiky, tj. ani na diadickém a arbitrárním pojetí znaku ve strukturalismu, ani na triadickém a ontologicko-logickém pojetí znaku v peirciánství. Sémiotika podpisu, která by nebyla naivní, by měla být založena na dekonstrukci těchto eticky nedostatečných sémiotických směrů. Oproti nim dekonstrukce nabízí *metasémiotiku*: etické volání po permanentní sémantické ostražitosti. V dekonstruované sémiotice se podpis stává parciální *reprezentací reprezentace*; jeho význam se utváří performativně. Derrida se pokouší použít a využít metafyzické principy, které zakládají a organizují každý filosofický diskurs, aby ukázal, že není žádný *přímý přístup* k původnímu významu. Písmo v jeho pojetí není nebezpečná suplementární praxe, která nás zrádně distancuje od původu významu. Naopak tento *suplement* zůstává jedinou možností, jak se mu přiblížit.

Pokud totiž Derrida navrhuje přijmout fakt *suplementarity* jako komunikační nevyhnutelnost, volá po filosofické opatrnosti a po mobilizaci proti *totalitarismu* metafyzického myšlení.

Sám Derrida věnoval tomuto problému několik úvah v různých studiích, žádná z nich se však nevěnovala vlastnoručnímu písmu. Na rozdíl od Derridy, Peggy Kamufová, americká filosofka inspirovaná dekonstrukcí, věnovala centrální pozornost právě dekonstrukci podpisu. V knize *Podepsaná díla* se pokusila otevřít a podrobně prozkoumat tento problém, protože ji trápí, že „téma podpisu bylo z velké části ignorováno, obcházeno, či prostě naplněno předpoklady utvářejícími minulý i současný diskurs o pisateli v/a jeho písmu. Hlavní důvod zanedbání výzkumu této problematiky vidí autorka v tom, že samotný podpis uniká spolehlivé definici: je „posuvným limitem v diferenci mezi pisatelem a prací, „životem“ a „dílem“. Podpis vytváří skloubení jednoho s druhým, jednoho ve druhém“: dělá obojí; spojuje i rozděluje. Právě tato dvojí propojenost podpisů mizí v jakémkoliv diskursu, který klade podstatný vnějšek subjektů proti textům, které podepisují“ (Kamuf 1988, viii). Nicméně každodenní performativní užití tohoto problematického znaku je řízeno legální mediační politikou, „která se snaží zakrýt nezajištěnost obecného chápání tohoto aktu“ (Kamuf 1988, viii) prostřednictvím různých konvencí. Podle Kamufové nám „většinou tyto konvence více či méně spolehlivě umožňují performovat operace identifikace, atestace, verifikace, určení zodpovědnosti atd. Zajisté, mnoho sociálních institucí tím či oním způsobem závisí na spolehlivém fungování podpisů a lze říct, že celé oblasti práva se týkají téměř výlučně práv a povinností garantovaných podpisy (např. smluvní, vlastnické, autorské právo). Legální podpis znamená, že – obvykle v určitém termínu a za určitých formalit – jmenovaný subjekt byl přítomen a svolil, souhlasil, potvrdil určitou domluvu s druhou stranou“ (Kamuf 1988, viii).

Pokud má podpis takto spolehlivě fungovat, musí být stanoveny určité garance jedinečnosti a rozeznatelnosti jednotlivých podpisů. Když se pisatel podepíše, nenapíše pouze své jméno, protože to by mohl udělat kdokoliv na jeho místě: „Uvede své jméno jako zvláštní *značku*. Jenomže jedinečnost autogramu nemůže být absolutní; naopak, verifikace či autentifikace spočívá v jeho reprodukovatelnosti „jmenovaným subjektem“ (Kamuf 1988, ix). Pokud by pisatel pokaždé, když se podepíše svým jménem, udělal záměrně zcela odlišnou značku, pokud by se žádné dva podpisové akty nepodobaly, pak by o jeho podepsání se nebylo možné říct, jestli to byl on, kdo se podepsal. Po čase by mohl pisatel zcela zapomenout, že někdy někde udělal určitou zvláštní značku (Kamuf 1988, ix). Aby se tomu předešlo, s performativním aktem vlastnoručního podpisu se pojí konkrétní *metafyzická očekávání*: „Zakládající předpoklad je ten, že ‚jmenovaný subjekt‘ je nejen identický sám se sebou v momentu podepsání se, ale že dokonce zůstává rozeznatelně identický i v čase. Díky tomuto zdánlivému paradoxu, jedinečnost podpisové značky je závislá na svém omezení rozeznatelnými parametry reprodukovatelnosti či iterability, tedy *zobecnitelnosti*. Tudíž podpis je vždy oddělitelný od jedinečné instance, kterou by měl označovat. Vždy může být – a ve skutečnosti již byl – oddělený od signatáře a vyvlastněný polem obecné substituce. Je potřeba poznamenat, že uvnitř takového pole obecné substituce a výměny, je ‚jmenovaný subjekt‘ nakonec vždy subjektem obecným, klasifikovaným v rozsáhlém, avšak omezeném počtu způsobů. Zezvláštnění tohoto obecného subjektu prostřednictvím podpisu je tedy rovněž pojištěno systémem vzájemně zaměnitelných podobností, systémem stejného, v němž je ale jedinečnost potřebným pojmem“ (Kamuf 1988, ix).

Na základě formulace těchto předpokladů, které se pojí s rolí vlastnoručního podpisu, Kamufová přechází k vlastnímu zkoumání podpisu jakožto *autorského stylu psaní*, který ji dále

zajímá již pouze v souvislosti s literárními díly. Předmětem její analýzy není tedy rukopis ve smyslu vlastnoručního podpisu, nýbrž literárního stylu. Kamufová shrnuje čtyři aporie takto chápaného literárního „podpisu“ následovně: „Zprvce, akt podepsání nemůže autentifikovat sám sebe, protože nevyhnutelně závisí na možnosti své reprodukovatelnosti, a tedy na možnosti neautentického dvojníka: kopie, simulakra, padělků, imitace, chybného rozeznání, zkreslení atd.“ (Kamuf 1988, 119). Podle autorky z toho vyplývá, že podpis se nikdy nevyskytuje „jako čistá událost, bez předlohy a bez kopie. Jeho možnost je podmíněna tímto omezením čisté jedinečnosti“ (Kamuf 1988, 119). Druhou aporií podpisu je to, že podpis rozpouští vztah vlastnictví, který pojmenovává (Kamuf 1988, 119). Třetí aporií podpisu je, že podpis předstírá anonymitu, ačkoliv funguje uvnitř cenzorského režimu vlastnických práv (Kamuf 1988, 119–120). Čtvrtá aporie podpisu spočívá v tom, že ačkoliv podpis přežívá signatáře a uchovává jeho jméno, je diseminován, roztroušen bez možnosti jednotné identifikace (Kamuf 1988, 120).

Hlavní přínos Kamufové dekonstrukce podpisu vidím v tom, že poukázala na skutečnost, že každý pisatel má mnoho svých vlastních *podpisů*, nikoliv svůj jediný vlastní *podpis*. Podpis je diseminovanou multiplicitou. Je zmnožený již od samého „počátku“ psaní, počátku, který nelze dohledat. Podpis je nekonečným diseminováním sebe sama. Nicméně, mé pojetí dekonstrukce podpisu se od dalšího rozboru v knize Peggy Kamufové v jednom podstatném ohledu liší: zatímco autorka zkoumá problém podpisu jako literárního stylu, přičemž neřeší materialitu písmen při práci se slovy, já mluvím o rukopisu ve smyslu výtvarné práce s materiální stránkou slov. Vlastnoruční podpis je pro mě výtvarná, nikoliv literární kompozice.

III. II. Mediální sémiotika vlastnoručního podpisu

Jak jsem již výše naznačila, Derrida není přímo využitelný pro pozitivní určení legální mediační politiky – na takový účel je potřebná sémiotika. Dekonstrukce je pouze důležitým etickým mementem pro sémiotiku, nikoliv nějakým druhem vitálně či vědecky pozitivní analýzy znaků. Jak uvádí Derrida v rozhovoru s Michaellem Sprinkerem, „dekonstrukce je vysvětlení nemožným, zkušenost nemožného“ (Derrida 2011b, 113).

Jelikož můj návrh mediální sémiotiky, které dále představím, je inspirován těmito limity dekonstrukce, pokládám za potřebné uvést určité přednosti sémiotiky před dekonstrukcí. Domnívám se totiž, že sémiotika podpisu by se měla inspirovat Derridovou dekonstrukcí, současně však poukázat na metodologické meze jeho taktiky čtení, která nechce být metodou. Royle v tomto ohledu připomíná, že jelikož dekonstrukce není metoda ani analýza, nelze ji jednoduše „aplikovat“. Dekonstrukce je neaplikovatelná i proto, že požadavek na aplikaci ve skutečnosti posiluje metafyzické násilí hierarchizovaných binárních opozic, které dekonstrukce cíleně znejišťuje. Jak píše Royle, „dekonstrukce se snaží převrátit tuto hierarchii a přepsat či transformovat základnu, na níž opozice především fungovala“ (Royle 2000, 5). Pokud tedy Derridova *hauntologie* není *metodologie*, pro mé vlastní zkoumání podpisu není použitelná bez výhrad, resp. je

použitelná pouze s poukazem na její limity, z nichž minimálně dva jsou pro mou vlastní práci důležité.

Prvním limitem dekonstrukce je mediální homogenizace: Derrida nerozlišuje obraz a písmo. Jelikož pro Derridu nic není mimo text, vše je v textu. Text je všeobsahující. Tato nerozlišenost je homogenizací vlastní dekonstrukci: písmo (v Derridově pojetí zahrnující i obraz) vzniká jako grafický projev, který předchází a anticipuje každý svůj výklad jako interpretační projev hlasu. Na rozdíl od Deleuzovy klasifikace obrazů, Derridova sémantická koncepce neumožňuje mluvit o rozdílech v médiích a v odlišných typech rétoriky, které se vztahují k obrazu a k písmu. Derrida rozpouští binární opozice obraz vs. slovo, aby svým pojmem *pra-písmo* upozornil na nevyhnutelnou metaforičnost jazyka a obraznost *písma*, které může, ale nemusí být fonetické. Z jeho pohledu je otázka „čte se podpis?“ stejně irelevantní jako otázky „čtou se obrazy?“, „čtou se tvary?“, „čtou se barvy?“. Podpis lze přečíst v modu *loga* jako vlastní jméno, současně ho však lze chápat i v modu *grammé*, které je sice materiálním zástupcem jména, ale není spolehlivě čitelné.

Z hlediska mého zkoumání je však důležité obraz a písmo rozlišit, protože vlastnoruční podpis produkuje slova napsaná fonetickým písmem, která mají formu obrazů slov napsaných fonetickým písmem. Vlastnoruční písmo produkuje současně fonetický zápis slov i obrazy fonetického zápisu slov. Na rozdíl od Derridy, který chápe písmo a-historicky, legitimní evropská kulturní historie a paleografie generují vědění, podle kterého v období starověku došlo k progresivnímu kulturnímu vývoji od obrazu k obrázkovému písmu a následně ke „skutečnému písmu“¹⁰⁷, čímž

107 Podle kulturního historika Jeana vzniklo písmo z potřeby archivace obchodních údajů, která přesahovala možnosti lidské paměti. Autor

se zde myslí fonetické písmo. Navíc, jak konstatuje historik Jean, ve třech velkých monoteismech blízkého východu – judaismu, křesťanství, islámu – se právě fonetické písmo chápe jako svatá reprezentace božích slov, díky čemuž „vlastní pojem písma nabývá posvátný význam“ (Jean 1993, 56). Bujné florální a geometrické ornamenty vznikají jako kompenzace dvojího vytěsnění obrazů z písma: zaprvé z nedostatku obrazů po fonetizaci písma, zadruhé z nedostatku obrazů po zákazu obrazové ilustrace svatých textů v judaismu a islámu¹⁰⁸. „Svaté“ fonetické písmo v tomto ohledu zavádí zvláštní represi imaginace, kterou „primitivní“ obrázkové písmo neznalo. Z tohoto historického hlediska jsou egyptské hieroglyfy chápány jako vývojový mezistupeň, protože ještě umožňovaly obojí: jak konvenční zápis zvuků, tak konvenční zápis představ. Tudíž hieroglyfy „jsou obvykle klasifikovány podle toho, jestli reprezentují zvuk, význam, či obojí zvuk a význam“ (McDonald 2016, 15).

Dekonstrukce tuto historickou klasifikaci zcela mívá v důsledku svého splývavého chápání *grammé, písma, textu*. Co je to vlastně *písmo* v dekonstrukci? Je Derridova definice písma kompatibilní s pojetím písma u autorů, které pro jejich „poni-

konstatuje, že v dějinách starověku lze pozorovat progresivní kulturní vývoj od obrazu k písmu: v sociální praxi výměny informací se nakreslené obrázky stále více tvarově zjednodušovaly a konvencionalizovaly, až se z nich postupně stávaly piktogramy. Piktogramické zápisy umožnily přejít od zobrazení *jednotlivých* osob a předmětů k reprezentacím *typů* osob a předmětů, které bylo možné dále seřazovat a kombinovat na způsob slov. Jean uvádí, že další „rozhodující krok spočíval v usilování o to, aby znaky odkazovaly na zvuky slov mluvené řeči, čemuž říkáme *fonetizace*. Zvuk (řecky *foné*) se dříve či později musel zapojit do tvorby každého skutečného písma“ (Jean 1993, 16).

- 108 Jean uvádí, že „islám zakazuje zobrazovat Aláha i Mohameda, proto základním dekorativním prvkem v mešitách a na ostatních monumentech se stalo právě písmo“ (Jean 1993, 58).

žování“ písma kritizuje? Mluví Derrida a jím kritizovaní autoři o tom samém „písmu“? Není Derridova definice širší? Pokud ano, nemluví každý o něčem jiném?

Navrhuji začít hledat odpovědi na tyto otázky tím, že připomenu Derridovo chápání podpisu – nikoliv „signature“ – jako charakteristického sémantického produktu tzv. západní civilizace a jejího metafyzického myšlení. Podpis je z hlediska dekonstrukce *suplementem* pisatele určeným k tomu, aby udržoval pisatele permanentně legitimně „přítomného“ díky zvláštnímu tvaru tohoto znaku, který by měl být simultánně *neopakovatelný* (jedinečný, autentický, zrozený v události) i *opakovatelný* (konstantní, konvenční, rozeznatelný a identifikovatelný). Podpis je jako znak určen občansko-právní povinností zopakovat neopakovatelné. Ve skutečnosti se v něm realizuje aporetická *iterace* jako věčný návrat, který je však návratem nikoliv téhož, nýbrž diferentního. V tomto ohledu vlastnoruční podpis generuje Derridovu *différance*, která úmyslně mívá úplnou identitu i úplnou diferenci. Podpis jako *différance* nemůže být ani pravý, ani nepravý – tato opozice je z pozice dekonstrukce neudržitelná. Jak říká Derrida, *différance* „není nějakou distinkcí, esencí nebo opozicí, nýbrž pohybem rozmisťování (*espacement*)“, „stávání-se-prostorem“, jež je vlastní času, a „stáváním-se-časem“, jež je vlastní prostoru, odkazem k jinakosti, k heterogenitě, která není primárně opoziční. Odtud jistá inskripce stejného, které není identické, jakožto *différance*“ (Derrida, Roudinesco 2003, 38). Stejně jako neografismus *différance*, i vlastnoruční podpis se vyslovuje identicky – jako jméno pisatele – a píše diferentně – jako měnící se obraz jména.

Druhým limitem dekonstrukce je homogenizace lokálních zvláštností: Derrida neuznává ani historické, ani diskursivní meze rozeznávání přítomného významu a kritiky nepřítomného vý-

znamu. Z tohoto důvodu Derrida není využitelný pro diskursivní či smluvní sémiotiku. V tomto ohledu je lépe použitelný Eco, který nabízí teorii mezi „rozumné“ interpretace, než Derrida, který deklarativně takové limity nectí. Pro Derridu je kontext bez hranic, proto nebere v potaz diskurs, který by kladl interpretaci textů smluvní hranice. Jak píše Stuart Sim, „je v povaze dekonstrukce nevidět pouze širší kontext (ony stopy nebo strašidla táhnoucí se v nekonečném zpětném pohybu zpátky do minulosti), ale i proměnlivost, pružnost, onu v konečném důsledku nekontrolovatelnou povahu kontextu“ (Sim 2001, 41). Jediné limity, které dekonstruovaný kontext ohraničují, jsou limity metafyzického myšlení. Všechny ostatní limity jsou pro Derridu irelevantní.

Může být zářející, že právě Derrida, který odmítá „správnou“ interpretaci a otevřeně deklaruje principiální nejednoznačnost své teoretické pozice, bývá kritizován pro dezinterpretaci či „nesprávnou“ interpretaci. Příkladem může být J. Claude Evans, který představil ostrou kritiku Derridovy filosofie v knize *Strategie dekonstrukce*, kde se pokusil ukázat dekonstruktivní četbu jako dezinterpretaci v kontrastu se svou vlastní rigorózní četbou. Potíž je v tom, že Evans se domnívá, že Derrida je kritik, který nečte a neanalyzuje pořádně, a z této pozice ho kárá. V tomto ohledu však Evans dokazuje spíše to, že on sám Derridu nečte „pořádně“. Dekonstrukce totiž nedělá ani kritiku, ani analýzu. Evans si neuvědomuje, že Derrida hledá v textech stopy metafyzického násilí, které dále tvůrčím způsobem domýšlí a proměňuje v nové souvislosti. Pro Derridu interpretace není žádný náležitý či správný výklad. Interpretace je suplementární překlad, proměna: „Interpretace dělá to, co říká, zatímco předstírá, že uvádí, ukazuje a objasňuje; ve skutečnosti produkuje, je již určitým způsobem performativní“ (Derrida 2001, 90). Každý jednotlivý vlastnoruční podpis interpretuje, předvádí – a tím i novým způsobem produkuje – jméno pisatele. Navíc, Derrida

neuvažuje o *fonetickém písmu* v řecké a židovské starozákonné tradici¹⁰⁹, nýbrž o *pra-písmu*, které předchází jak Sokratův hlas, tak Kantovu kritiku.

V této souvislosti lze konstatovat, že dekonstrukce nemůže generovat vědecky pozitivní sémiotiku, protože se pokouší smířit empiricismus s logicismem bez toho, aby je chtěla sjednotit. Jak říká Lawlor, Derrida neredukuje ideální na reálné, ani neabsorbuje reálné do ideálního: „Jelikož Derrida uznává podstatnou solidaritu mezi logikou a vnímáním, Derridova dialektika se neřadí k empiricismu. (...) Jelikož uznává podstatnou distinkci mezi logikou a vnímáním, Derridova dialektika se neřadí k logicismu“ (Lawlor 2002, 48). Místo řazení se k jednomu z těchto pólů, Derridova dialektika „simultánně udržuje distinkci a solidaritu mezi reálným a ideálním“ (Lawlor 2002, 48).

Tato skutečnost způsobuje, že někteří kritičtí čtenáři pokládají dekonstrukci za málo rigorózní, terminologicky vágní a metodologicky rozporuplnou až nepřijatelnou filosofickou práci. Upozorňují na to, že ačkoliv Derrida nemluví o své metodě, nýbrž o taktice či strategii, nelze v tomto pracovním záměru nevidět metafyzickou vědeckou ambici. Jak se pokusil ukázat David Wood, „Derridova základní strategie je jistě tato: infiltrovat *différance* do syntaxe fundacionalistického a generativního myšlení, aby je připravil o jejich atrakci. (...) Pokud si však

109 Evans doslova píše, že „mluvená řeč, která je médiem filosofie a života, který stojí za to žít a která musí být generována vždy znova, předpokládá určitou formu ‚písma‘. Všimněme si kontrast mezi důrazem na řeč v Sokratovské moudrosti a důrazem na písmo v tradici Talmudu. Zde je důraz na tom, co je zapsáno, na psaném, na textu. (...) Tento kontrast – nikoliv mezi řečí a písmem, nýbrž mezi určitým druhem řeči a určitým druhem písma – by mohl vést k zamyšlení nad vážnými a naléhavými problémy v době, která již tolika způsoby ztratila živý kontakt s oběma tradicemi i sílu kritického myšlení, které bylo pro Kanta, i pro Sokrata, samotnou podstatou osvětlení“ (Evans 1991, 183).

uvědomíme, že toto je strategie, je možné se ptát, zdali je tato substitutivní infiltrace přijatelná. Derrida může samozřejmě říct, že není přijatelná – že je to transgrese“ (Wood 1988, 64). Z tohoto důvodu je dekonstrukce rozporuplná: „Derrida buďto používá transcendentální formy argumentů, aby vysvětlil termín *différance*, v tom případě však podmiňuje celý svůj projekt, nebo je nepoužívá, v tom případě se však vypaří síla všeho, co říká o *différance* (a jeho inteligibilitě)“ (Wood 1988, 65). Paradoxně Derridův největší objev spočívá ve zpochybnění smyslu jakékoliv transgrese: „Lekce, kterou si z něj půjčujeme, není *ani tak* o tom, že, jak říká, nemá smysl pracovat bez metafyzických pojmů ve snaze překonat metafyziku, nýbrž o tom, že není vůbec žádná naděje na *eliminaci* metafyzických pojmů a strategií“ (Wood 1988, 68). Výsledkem je radikální melancholie vyplývající z reálné bezmocnosti vůči nevyhnutelnému násilí metafyziky. Jak říká Wood, „filosofie v pohybu je jedinou možnou transgresí metafyziky. Nelze jít nikam jinam“ (Wood 1988, 69).

Abychom se dostali ven z této „negativní teologie“ dekonstrukce, kterou Gregg Lambert tak hezky popsal prostřednictvím Bartlebyho formulace „I'd rather not to“ (Lambert 2012, 134–137), budeme muset (byť částečně) filosoficky rehabilitovat to, co Derrida odmítá: metodu, definici, kritiku. Pokud jde o nový (byť částečný) příklon k sémiotice, který by měl vyvážit zmíněné limity dekonstrukce, je potřeba volit koncepci schopnou sémioticky vysvětlit diskursivní meze významu. Dekonstrukce totiž s diskursem nepracuje. Ani strukturalismus, ani peirciánství nejsou však sémiotiky užitečné pro pochopení diskursivních očekávání od legitimního pojetí podpisu jako znaku. Sémiotiku podpisu inspirovanou dekonstrukcí proto navrhuji založit na Ecovi, který umožňuje doplnit Derridovo myšlení tam, kde z mého hlediska vykazuje jisté limity. Posun od Peirce k Ecovi spočívá v posunu

od garance „původní přítomnosti“ pisatele k smluvním limitům autentičnosti – pozitivní analýza metafyzických očekávání jako „rozumných“ (smluvních neboli encyklopedických) předsudků. Eco je přínosný tím, že se svými „limity interpretace“ odpoutal od obou divergentních direktiv moderní sémiotiky.

Z hlediska mého předmětu zkoumání si lze všimnout určité podobnosti Derridovy dekonstrukce s recepční estetikou raného Umberta Eca. Derridovo i Ecovo sémantické myšlení se začalo formovat v 60. letech 20. století ve strategické opozici vůči francouzskému strukturalismu. Oba autoři uvažují o textu v souvislosti s principiální sémantickou proměnou díla v text otevírající se intertextualitě. Oba autory spojuje i kontinuální filosofický zájem o problematiku znaku a významu na jedné straně a o problematiku textu a intertextuality na druhé straně. V některých ohledech se však jejich myšlení podstatně liší.

Derridova filosofie vychází z kritiky metafyzické koncepce znaku jako reprezentace, kterou si osvojil francouzský strukturalismus. Z hlediska dekonstrukce strukturalismus koncipuje jazyk jako formu zákonodárství. Logická diktatura jazyka je narušována v literárním experimentu: pokud chceme chápat filosofii jako literaturu, musíme přijmout představu dynamické struktury, která se stále mění. Pokud je vše v pohybu, *označující* nemůže zastupovat pojem věci: znak, který se stal *stopou*, již nereprezentuje, nýbrž odkládá přítomnost *označovaného*.

Naopak Eco je vůči fungování takové sémantiky skeptický. Problém dekonstrukce významu vidí především v tom, že „otevívá“ text jakékoliv interpretaci bez toho, aby ho před ní náležitě „ochránila“. Tím, že dekonstrukce dává přednost iniciativě čtenáře, redukuje texty na „mnohoznačný svazek beztvarých možností“, čímž je transformuje „do podoby pouhých stimulů interpretačního driftu“ (Eco 2005, 61). V tomto ohledu Eco vidí příbuznost Derridovy a Rortyho sémantické koncepce v jejich

„pragmatickým“ přístupem k textu a v jejich principiální nedůvěře vůči metafyzickému principu reprezentace.

Domnívám se, že Eco velmi trefně upozornil na slabinu tohoto „pragmatismu“ ve studii *Neomezená semióza a drift: pragmatismus proti „pragmatismu“* (Eco 2005), kde se pokusil koncept *neomezené semiózy* uvolnit z vazby na hermetický drift a kde jej srovnává se sémantickým driftováním u Derridy a Rortyho. Drift dekonstrukce a pragmatismu následně konfrontuje s *hermetickým driftem* období renesance, charakteristickým nekontrolovatelnou schopností přecházet od významu k významu, „spojit cokoli se vším ostatním prostřednictvím labyrintické pavučiny vzájemných odkazů“ (Eco 2005, 34). Eco srovnává renesanční a současné teorie driftu a konstatuje, že na rozdíl od renesančního hermetismu současné teorie driftu postulují neexistenci jednotného transcendentálního významu, co činí jejich drift ještě radikálnějším¹¹⁰. U Derridy si Eco všímá jedné potenciální „brzdy“ neomezeného driftu, kterou je kontext. Upozorňuje však, že tato brzda není plně funkční, protože Derridův kontext se *suplementárně* prodlužuje nepředvídatelným způsobem, a v tomto ohledu je to kontext „bez hranic“.

Eco kritizuje obě tyto pozice. Sám uvádí definici *interpretace*, podle které „interpretovat znamená reagovat na text světa nebo na svět textu produkováním dalších textů“ (Eco 2005, 30). Na první pohled se moc neliší od Derridovy *diseminace*, Eco ji však vzápětí doplňuje tvrzením, že celé dějiny lidství jsou provázeny dvěma protikladnými pojetími interpretace. Zatímco se na jedné straně předpokládá, že interpretovat dílo znamená dostat se až

110 Za zmínku stojí fakt, že sám Derrida v knize *Papier machine* jakoukoliv příbuznost dekonstrukce s „hermetismem“ odmítá, když tvrdí, že v dekonstrukci „věrnost jazyku předpokládá, že ho budeme určitým způsobem zrazovat“ (Derrida 2001c, 339).

k významu, který původně autor zamýšlel, na druhé straně se tvrdí, že žádná interpretace nemůže být „správná“, protože každé dílo lze interpretovat nekonečným množstvím způsobů. Eco se neztotožňuje s názorem ani jedné ze stran, protože ve své čisté podobě „obě tato pojetí představují případy epistemologického fanatismu“ (Eco 2005, 31).

V této souvislosti Eco uvádí příklad Rortyho pragmatismu, který nevěří v existenci něčeho, co by bylo možné izolovat jako privilegovaný význam. Podle Rortyho není nic takové, co by dovolovalo určit kritérium „správnosti“ interpretace. Nejlepšího způsobu mluvení a jednání docílíme paradoxně rozehráváním různých slovníků a kultur proti sobě. Eco však s takto formulovaným pragmatismem sympatizuje jen částečně, o čemž svědčí i jeho polemika s Rortym publikovaná v knize *Interpretace a nadinterpretace* (Brooke-Rose, CH., Culler, J., Eco, U., Rorty, R. 1995). Eco zde trvá na tom, že pokud „zvrácené“ využití myšlenky neomezené semiózy nemá „překroutit“ interpretaci díla v jeho *nadinterpretaci*, je potřeba uhlídat „rozumnou“ míru otevřenosti výkladu. V opačném případě se interpretace stává „paranoidní“: čtenář, který není schopen rozeznat náhodnost výskytu některých prvků v kompozici díla, riskuje ztrátu orientace. „Paranoik“, hnán kompulsivní potřebou vytěžit sémantické maximum z minima a odhalit všechny možné autorské záměry, se nakonec v textu ztrácí. Této Ecově pozici důrazně oponuje Rorty ve svém textu *Putování pragmatisty* (Rorty 1995, 89–137), který nesouhlasí s jakýmkoliv limitováním možností příležitostného užití věcí tvůrčím způsobem, přičemž se přímo odvolává na pasáže v Ecových pracích, jejichž metodologii považuje za neslučitelnou s pragmatistickým přístupem. Eco sepsal svou reakci v textu nazvaném *Odpověď* (Eco 1995, 135–146). V své odpovědi s Rortyho výkladem svých vlastních textů zcela souhlasí. Vzápětí však dodává, že toto konstatování asi Rortyho nepotěší. Jak sám píše,

„doufám, že ho má chvála nepopudí; chci tím říct jen to, že Rorty nečetl textualitu ve všeobecnosti, ale četl *můj* román. Okolnost, že já (a myslím, že i ostatní) poznávám svůj román prostřednictvím jeho interpretace a jí navzdory, nezpůsobuje změnu mého teoretického přístupu, nepochybně však zpochybňuje jeho vlastní přístup“ (Eco 1995, 137). Na tomto příkladu se Eco pokusil ukázat, že Rorty prosazuje pragmatistický přístup k četbě textů, současně však ve své vlastní praxi čtení ctí metafyzicky „pravý“ význam textů. Interpretuje je s respektem k mezím diskursivního konsensu a v rozporu se svým vlastním pragmatistickým záměrem.

Sám Eco se snaží tomuto protiřečivému driftu pragmatismu vyhnout příklonem k diskursivním limitům, které vymezují „rozumně“ formulovaný významu textu. Význam textu určuje relativisticky: význam závisí na „pravdě“ diskursu. Eco chce dosáhnout diskursivně přijatelné interpretace, která rozezná význam na základě „smluvního realismu“¹¹¹, a kterou podle jeho názoru nepřiznaně respektuje i pragmatista Rorty, když provádí svůj „ne-pragmatistický“ výklad Ecových textů. Rorty opakovaně projevuje schopnost v kritickém sporu přesně formulovat význam čtených textů, dokonce tak přesně, že s ním autor souhlasí jako s přijatelnou četbou svých vlastních textů. Tato pozice je v protikladu k tomu, co deklaruje autor pragmatismu, totiž že žádný „náležitý“ význam textu neexistuje, protože s ním v každém „čtení“ pracujeme tak, jak sami chceme. Rorty ve svých precizních četbách textů nevyhnutelně upadá do pragmatického paradoxu.

V kontrastu k této protiřečivé pozici se Ecův výklad významu pohybuje v „mezích“ konsenzu, který mu zaručuje jeho „rozum-

111 Eco hájí tuto pozici ve své rozsáhlejší monografii z pozdního období nazvané *Kant a ptakopysk* (Eco 2011), kde přehodnocuje svou kritiku Peirce formulovanou v rané monografii *Teorie sémiotiky* (Eco 2004), opět však dospívá – v kontrastu k Peirceovi – k potřebě diskursivně vymezit chápání významu a možnosti jeho rozeznání.

nost“. Ecova teorie interpretace chápe textovou strategii jako „systém instrukcí, jenž usiluje o to produkovat možného čtenáře, jehož profil je designovaný textem a uvnitř textu“ (Eco 2005, 61). Na rozdíl od ní, nejen pragmatismus, ale i dekonstrukce dává přednost volné iniciativě čtenáře – podle Eca tak volné, že se v jejich četbě dílo sémanticky „drolí“, ztrácí vnitřní koherenci a rozeznatelný tvar. Intertextualita, významové propojování textů, je u Eca chápáno jako *interpretace*, u Derridy jako *diseminace*. Zatímco u Eca se každý text otevírá interpretaci „smluvně“ určující význam textu, u Derridy text interpretaci neustále uniká, diseminuje svůj význam do jiných textů, které rovněž podléhají diseminaci. Dokonce ani citace není v dekonstrukci schopna odhalit „původní“ význam díla, který by byl sémanticky totožný s daným dílem, protože posouvá vybraný fragment textu do jiného kontextu, prodlužuje a transformuje jej tím, že jej obaluje *suplementy* svého vlastního výkladu. Interpretace je z Derridova hlediska projevem sémantického driftu, který lze ohraničit pouze násilně. Tím však nedospějeme k jeho „pravému“ významu: podle Derridy text nemá jiný význam než *odložený*.

Záměr filosofického projektu, který Derrida nazval dekonstrukcí, je obvykle chápán jako snaha koncipovat novou filosofickou metodologii. Sám Derrida se však vůči takové definici své práce bránil. Tvrdil, že dekonstrukce není metodické či metodologické, nýbrž hravé myšlení: zavádí taktiku dvojí jazykové hry, která umožňuje balancovat v hraniční zóně filosofie, kde lze současně setrvávat v i vystupovat z metafyzických určení významu. Dekonstrukce zkoumá tyto hraniční polohy jazyka prostřednictvím pojmových novotvarů, které se podobají známým a definovatelným pojmům, zároveň však jimi nejsou. Na rozdíl od zavedených filosofických pojmů, význam *neografismů* není nikdy plně přítomen, protože tyto Derridovy *pojmy-nepojmy* nemají v jazyce právoplatné místo. Prostřednictvím těchto „taktických“

úskoků – realizovaných současně v i vůči zákonodárství jazyka – se Derrida pokouší novým způsobem přestavět metafyziku plně přítomnosti významu, jejíž uspořádání chápe jako generátor sémantického násilí. Podle Derridy nás jazyk nutí myslet význam v intencích své vlastní konstrukce, v níž je již zabudována nespravedlnost plynoucí z hierarchického uspořádání binárních opozic pojmů. Dekonstrukce si klade za cíl systematicky převracet jejich hierarchické pozice, aby do něj vnesla spravedlnost, kterou nelze nastolit prostřednictvím jazyka ani práva.

Z mého pohledu je principiální problém takto koncipované „taktiky“ dekonstrukce v tom, že Derrida není pokaždé tak „hravý“, jak avizuje ve svém popisu dekonstrukce. Ve své praxi čtení je Derrida – obzvlášť ve svém raném období – přísný čtenář. Jeho melancholický boj za „spravedlnost“ se projevuje nejen úsilím o preciznost v četbě, ale i velkou odvahou, s níž napadá metafyzicky „násilnou“ povahu metodologií v textech jiných autorů. Z tohoto hlediska Derrida deklaruje a realizuje dva různé, navzájem se vylučující záměry. Na jedné straně vzdoruje metafyzice přítomnosti svou invenční prací s pojmy, na druhé straně potvrzuje metafyziku přítomnosti ve své precizní četbě. Otázka tedy zní: má Derridova taktika ambici dostat se k nějaké jiné než metafyzické „pravdě“? Je vůbec něco takového možné?

Rodolphe Gasché vyjadřuje přesvědčení, že tuto rozporuplnou situaci zachraňuje Derridovo tvrzení, podle kterého se dekonstrukce pokouší o dvojí gesto, které je vzhledem k přítomnému významu vždy současně konstruktivní i destruktivní. Gasché ve svém komentáři k dekonstrukci sepsaném v monografii *Druhá strana zrcadla* (Gasché 1997), pojmenoval tuto dvojakost Derridovy taktiky *kvazi-transcendentalismus*. Nicméně ve své systematické interpretaci Gasché chápe Derridovu dekonstrukci jako transcendentální kritickou filosofii, která nás vede dále než tradiční metafyzická „filosofie reflexe“. Souhlasím v tomto

ohledu s Katesem (Kates 2005, 23), podle kterého Gasché čte Derridu proti Rortymu, který „filosofii reflexe“ kritizoval z pragmatistické pozice ve své knize *Filosofie a zrcadlo přírody* (Rorty 2012). Gaschého četba, zaměřená proti Rortymu, je však na úkor Derridy samotného, který nevytváří žádnou novou systematickou metodologii, a dokonce ani nový druh transcendentální kritiky. Pokud kritické argumenty dekonstrukce vycházejí z transcendentální filosofie, nelze říct, že by dekonstrukce byla druhou stranou metafyziky, jak se domnívá Gasché. Jak píše Kates, „Derrida se zabývá tím, co je ve filosofii nemyšlené, ale to jednoznačně proto, aby pokračoval v tomto myšlení a v jeho zodpovědnosti, nikoliv proto, aby ho opustil“ (Kates 2005, 6).

Je přitom pozoruhodné, že pragmatista Rorty v knize *Dekonstrukce a pragmatismus* tvrdí, že se Gasché ve svém výkladu Derridy mylí, protože Derrida je ve všech svých „transcendentalistických“ návrzích ironický, jelikož je vždy radikálně „pragmatický“ (Rorty 2010, 36–37). Rorty si i v článku *Je Derrida transcendentální filosof?* klade otázku, jak správně interpretovat Derridu: „Jak rozhodnout, jestli se má Derrida číst mým nebo Gaschého způsobem? Jak rozhodnout, jestli je skutečně těžce nepochopeným transcendentálním ‚filosofem reflexe‘, novodobým Hegelem, nebo jestli je skutečně těžce nepochopeným nominalistou, určitým francouzským Wittgensteinem? Nedá se to snadno. Derrida se projevuje oběma způsoby“ (Rorty 1996, 243). Rortymu na jednu stranu vadí, že Derrida používá slovo „rigorózní“, na druhou stranu v rozporu se svou vlastní pragmatistickou koncepcí interpretace sám Rorty nabízí rigorózní četbu a hodnotící interpretaci Derridovy tvorby, když píše: „Sám Derrida měl ve zvyku často používat slova jako ‚rigorózní‘. V jeho raném díle je jich hodně, což ladí s Gaschého interpretací. Když se však posune dál od raných kriticismů Husserla skrz *Glas* k textům, jako je sekce ‚Zásilky‘ v knize *Pohlednice*, tón se změnil. Rád bych to chápal

tak, že se Derrida posunul od akademických způsobů ctících „standardní pravidla filosofie“ ke způsobům více se podobajícím pozdnímu Wittgensteinovi. Rád bych viděl jeho ranou tvorbu jako určitý *nepovedený start*“ (Rorty 1996, 243). Můžeme se všimnout, že se zde opakuje ten samý paradox „náležitě“ interpretujícího pragmatisty Rortyho, na který již poukázal Umberto Eco.

A jak na tyto komentáře reaguje sám Derrida? Opět dvojím způsobem: na jedné straně příležitostně připouští svůj metodický *kvazi-transcendentalismus* navržen Gaschéem i tvůrčí *pragmatismus* navržen Rortym¹¹², na druhé straně se postupně odvrací od filosofie k experimentální literatuře jako k určitému etickému „azylu“ filosoficky rozporuplné diseminace. Ani u samotného Derridy se však nejedná o naprostou rezignaci na prostředky filosofického generování významu. Ostatně, na tuto skutečnost poukazuje i jeho opatrná reakce, kterou odmítá jak Gaschého pokus udělat z dekonstrukce solidní *analytickou metodu*, tak i Rortyho pokus udělat z dekonstrukce tvůrčí *pragmatistický drift*. Derrida v této souvislosti zdůrazňuje, že pokud dekonstrukci charakterizuje určitá rezignace, je to pouze ze sémantických, nikoliv z etických důvodů.

Nicméně pozdní Derrida si uvědomuje, že mimo metafyziku nelze být filosoficky ani přesný, ani nepřesný, a dokonce ani kri-

112 V knize *Dekonstrukce a pragmatismus*, původně vydané v roce 1996, Derrida charakterizuje svou práci takto: „Zcela odmítám diskurs, který by mi připisoval jediný kód, jedinou řečovou hru, jediný kontext, jedinou situaci; a toto právo nepožaduji jen z rozmaru či proto, že by mi to bylo po vůli, nýbrž z etických a politických důvodů. Pokud říkám, že tato kvazi-transcendentalita je současně myšlena ironicky i vážně, jsem upřímný. V tom, co dělám, je nepochybně ironie – a doufám, že je politicky zdůvodnitelná – vzhledem k univerzitní tradici, vážnost filosofické tradice a velkých filosofických postav. Nicméně, ač se mi zdá být ironie potřebnou pro to, co dělám, současně – a to je otázka paměti – беру krajně vážně otázku filosofické zodpovědnosti. Držím se toho, že jsem filosof a že chci zůstat filosofem, a tato filosofická zodpovědnost je tím, co mne vede“ (Derrida 2010a, 159).

tický. Proto rezignuje na charakteristiku dekonstrukce z pozice filosofie¹¹³. Domnívám se, že právě tento postupný odklon od filosofie a příklon k experimentální autobiografické literatuře lze u pozdního Derridy chápat jako určitý pokus o dekonstrukci sebe samého, své vlastní „taktiky“ dekonstrukce. Jak sám uvádí, v monografii *Zvíře, kterým tedy jsem*, že „nic neriskuje, že bude jedovatější než autobiografie, která je jedovatá především pro sebe samého, je auto-infekční pro daného signatáře, který je jí auto-zasažen“ (Derrida 2008b, 47). Toto sebezpytující autobiografické trápení, v němž se sám pro sebe stává revenantem, je pro pozdního Derridu nezbytné, protože právě v něm nachází nevyčerpatelný tematický materiál pro další práci. Jeho psaní přestává být především přísně pronikavým, stává se čím dál více autentickým, jako by se Derrida prostřednictvím svého filosofického psaní nikoliv reprezentativně popisoval, nýbrž „slepě“ podepisoval. V monografii *Vzpomínky slepého*, kde o tom píše, si klade otázku: „Co se děje, když někdo píše bez toho, aby viděl? Ruka slepce sama či odpojeně se odvažuje dál, v bídně omezeném prostoru; cítí svou cestu, šátrá, hladí stejně jako zapisuje, důvěřuje paměti znaků a dodatečnému pohledu. (...) Obraz pohybu těchto písmen, toho, co toto oko prstu zapíše, je tedy načrtnutý uvnitř mně“ (Derrida 1993a, 3). Tímto uměleckým „autoportrétním“ způsobem pozdní Derrida „naslepo“ komponuje a z paměti „zviditelňuje“ svůj filosofický „podpis“, autorský styl psaní, v němž se opakovaně zpřítomňuje – re-prezentuje – jeho minulé přítomnost.

I já jsem se pokusila o dekonstrukci „taktiky“ dekonstrukce, avšak jiným způsobem: takovým, který by dekonstrukci udržel

113 V rozhovoru *Co dnes znamená být francouzským filosofem?* Derrida tvrdí, že již nenavrhne žádnou filosofii: „Dekonstrukce není filosofie“ (Derrida 2001c, 343).

ve filosofii. Podobně jako Umberto Eco ve své teorii *smluvního realismu* a diskursivně daných limitů interpretace, i já zastávám názor, že je možné nejen určit interpretaci schopnou přinést „přijatelný“ způsob čtení, ale i rozeznat přesnost a nepřesnost jiných interpretací. Domnívám se, že to lze dosáhnout v případě, kdy čtenář zdůrazňuje svou vlastní interpretační pozici a současně ji srovnává s jinými odbornými hlasy, čímž umístí svou fragmentární a relativní *reprezentaci* v příslušném diskursu.

Tímto způsobem bych ráda ozřejmila fakt, že Derrida ve své vlastní interpretační praxi postupuje stejně jako autoři, které kritizuje. Ačkoliv to Derrida popírá, jeho dekonstrukce je určitým systematickým postupem ve filosofické práci, určitou metodologií. Navíc jeho neografismy jsou filosofické pojmy, které mají své definice a svá pravidla sebeutváření. Bez nich by totiž neměly smysl. Derrida si například ponechává „staré slovo“ *text* za účelem konceptuálního parazitování, „štěpení“ nového významu do staré reference. Po dekonstruktivním „naštěpení“ původní definice může být *textem* například tělo, instituce, tanec, kniha, architektura, fotografie či podpis. Cílem těchto pojmových novotvarů není nastolit vládu nesmyslu, nýbrž vytvářet situace, ve kterých smysl a nesmysl nelze spolehlivě rozlišit, a tímto způsobem vzdorovat bezpráví zabudovanému v jazyce. Derrida ve jménu spravedlnosti příležitostně převrací hierarchický vztah ponižovaných a ponižujících v binárních opozicích jazyka a systematicky tvoří nové pojmy, čímž obohacuje filosofický jazyk a posouvá jeho hranice. Tím však z metafyziky nevystupuje, celý jeho „boj za práva ponížených“ se odehrává uvnitř metafyziky. Konečně, Derrida nikdy metafyziku neopustil i proto, že budoval své myšlení na polemikách. Tyto polemiky byly založeny na kritice, která nemůže být jiná než metafyzická. V kritických sporech ostře hájil „plnou přítomnost“ významu, jímž si byl jistý – a to nejen ve svých textech, ale i v textech jiných autorů, které četl.

Z mého hlediska je důležité i to, že se Derrida snaží dekonstruovat „sémantickou soudržnost“¹¹⁴ textu, tedy právě to, co se Eco snaží podržet a respektovat jako *intenci* díla. Derrida v praxi tuto koherenci ctí, jinak by nemohl být ve svém výkladu *precizní*. Navíc, musím ji předpokládat i já, pokud chci o něm psát *precizně*. Kdybych nepředpokládala určitou rozeznatelnou a sdělitelnou „intenci“ jeho textů, nemělo by vůbec smysl psát o „Jacquesovi Derridovi“. Právě tato intence dává dílu tu metafyzickou soudržnost, která nám umožňuje rozeznat v jeho textech srozumitelný, inteligibilní význam. Ze všech těchto důvodů se domnívám, že Derrida chápe četbu textu jako určování *kvazi-transcendentálního* a *kvazi-odloženého* významu, který je ve skutečnosti *odložený pouze do diskursu*. V nekonečném interpretačním driftu, který koncipuje Derrida, by totiž zanikly sdělitelné intence všech interpretovaných autorů. Jednotliví filosofové by zanikli *jako filosofické reference*. I Jacques Derrida ztratil *referenční význam* pro své početné – jemu příznivé i nepříznivě nakloněné – komentátory.

Podívejme se nyní na problematiku diskursu, kterou Derrida nezohledňuje a kterou bere v potaz Umberto Eco. Domnívám se, že mi Ecova sémiotika umožní pozitivním způsobem vyřešit problém *smluvní legitimizace* dekonstruovaných metafyzických očekávání od vlastnoručního podpisu. Ecovo myšlení se v mé práci neobjevuje poprvé. Již v první kapitole jsem vysvětlila, proč Peirceova sémiotika není vhodná k řešení problému diskursivních očekávání od podpisu, zatímco sémiotika Umberta Eca k tomu vhodná je. Poté jsem díky Ecově diskursivní sémiotice ukázala

114 Jak upozornila Giovanna Borradoriová, „jestliže se filosofie zabývá idejemi, přesvědčeními a hodnotami, konstruovanými v rámci určitého pojmového schématu, pak to, co je dekonstruováno, je způsob jejich soudržnosti v určitém schématu“ (Borradori 2005, 148–149).

rozdíl mezi diskursivními očekávaními od podpisu v psychologické grafologii (která očekává především přirozenost stylu), v soudním písmoznalectví (které očekává především autentičnost stopy) a v digitální kryptografii (která očekává především totožnost kódu). Následně jsem se ve druhé kapitole zaměřila pouze na vlastnoruční podpis, abych provedla dekonstrukci metafyzických očekávání přirozenosti, autentičnosti a totožnosti, které legitimizují expertní analýzy grafologie a písmoznalectví. Dekonstrukce těchto očekávání byla inspirována dekonstrukcí Peirceových metafyzických kategorií *prvosti*, *druhosti* a *třetosti*. Ačkoliv mi četba Derridy pomohla ukázat tři aporie, které se s těmito metafyzickými očekávaními pojí, jeho melancholické myšlení mi neumožnilo uvažovat o podpisu ve „vědecky“ pozitivním smyslu. Nyní, ve třetí kapitole, se nakonec pokusím o náčrt sémioticky pozitivního pojetí vlastnoručního podpisu prostřednictvím kombinace Derridových aporií metafyzických očekávání a Ecových smluvních mezí diskursivních očekávání.

Na základě nové četby Umberta Eca se nyní pokusím formulovat *aporii* důležitou pro smluvně „realistické“ porozumění médiu vlastnoručního podpisu v grafologii a v písmoznalectví. Oba diskursy o vlastnoručním podpisu organizuje *aporie* aury existenciálního ostatku, který musí – a současně nemůže – být pokaždé ručně reprodukován tak, aby bylo možné *podobnost* vykázat jako *totožnost*. Tato rozporuplná dvojí závaznost problematizuje pozitivní pojetí podpisu jako *znaku identifikace*, proto ji pozitivistické diskursy o vlastnoručním podpisu zahlazují. Domnívám se, že je to proto, že vlastnoruční podpis je v sémiotice stejně obtížně pochopitelný jako ptakopysk v biologii. Nehodí se do žádné disponibilní klasifikace. Ačkoliv vlastnoruční podpis napsaný na papíře (nikoliv na digitálním tabletu) není biometrickou stopou, sémanticky zůstává na půl cesty mezi neopakovatelným autorským dílem a opakovatelnou řemeslnou kopií. Na jedné straně

lze říct, že podpis je řemeslo, avšak na rozdíl od řemesla, podpis lze padělat. Na druhé straně lze říct, že podpis sice není umění, jenomže stejně jako umění, podpis lze padělat. Doufám, že mi tento problém pomůže alespoň zčásti vyřešit Ecova sémiotika smluvního realismu inspirovaná vědeckým sporem o biologickou klasifikaci ptakopyska, jehož existence popřela správnost stávající taxonomie. Říkám „doufám“, protože ve všech svých početných příkladech kulturní praxe opakování a kopírování Eco vůbec nezmiňuje vlastnoruční podpis. Není známo proč. Možná právě proto, že vlastnoruční podpis je protipříkladem i jeho vlastní klasifikace kopií.

Začnu grafologií, jejíž sémiotickou ambici Eco ve svých pracích explicitně nezmiňuje. Nápomocné by však mohlo být to, že v monografiích *Teorie sémiotiky* a *Meze interpretace* přemýšlí o problému smluvních limitů podobnosti mezi *typem* a jeho *projevem*. Opakovaně přitom uvádí, že tyto limity jsou ryze konvenční. Zmiňuje zde různé případy autentických a neautentických kopií; některé z nich uvádí jako příklad falešných či padělaných znaků.

Konkrétně v *Teorii sémiotiky* Eco konstatuje, že v případě „replik“ se typ a projev liší. Typ pouze předepisuje základní vlastnosti, které musí být reprezentovány, aby byla replika uznána za povedenou. Z tohoto důvodu by projevy toho samého typu mohly mít určité individuální charakteristické vlastnosti – za podmínky, že respektují základní vlastnosti přesně stanovené typem. Z hlediska mého zkoumání je zajímavé, že Eco zde ilustruje expertní pojetí vztahu typu a projevu fonologií, která „stanovuje určité fonetické vlastnosti, které projev musí mít, aby byl jako takový rozpoznatelný; všechno další je záležitostí volné variace“ (Eco 2004, 209). Soubor těchto zvukových vlastností lze chápat jako definici „správné“ výslovnosti, jejíž osvojení a kultivace vytváří podstatné omezení rozsahu použitelných zvuků a tvarů slov.

Derrida nazývá toto omezení *monolingvismem*, který nelze zcela potlačit či „odložit“, pokud mluvíme „cizím“ jazykem. Jak píše v monografii *Monolingvismus druhého*, má jen jednu řeč a ta není jeho: „Jsem monolingvální. Můj monolingvismus trvá a já mu říkám mé obydlí a cítím ho jako takový, zůstávám a bydlím v něm. On bydlí ve mně“ (Derrida 1996b, 78). Přízvuku se nelze zbavit, protože „naznačuje těsný vztah s jazykem obecně, vypovídá víc než akcentování. Jeho symptomatologie zahrnuje písmo“ (Derrida 1996b, 78). Derrida zde naznačil, že *monolingvismus*, který platí pro výslovnost slov, platí pro *písmo* obecně, tedy i pro ruční psaní. Fonologie a grafologie v tomto ohledu sdílí ta samá metafyzická očekávání: přízvuk i rukopis jsou prostoupeny podstatným monolingvismem, který způsobuje, že si nikdy zcela neosvojíme jinou výslovnost a jiný zápis slov než je ten, na nějž jsme se již jednou omezili. Obojí se normalizuje díky imitaci vzoru, který však nelze imitovat dokonale.

Nicméně z mého pohledu se vědecké ambice fonologie a grafologie přece jen liší. Na rozdíl od fonologie, která se zaměřuje na variace výslovnosti podle regionálního původu pisatele, grafologie se soustřeďuje na individuální variace pisatelova rukopisu. Zatímco fonologie zkoumá odchylky od „správné“ výslovnosti, grafologie zkoumá odchylky od předepsaných forem *pravopisu*, jakožto legitimně „správného“ způsobu psaní. Toto tvarově „správné psaní“ má svůj vzor, školní písemnou předlohu, kterou se všichni občané povinně učí na základní škole. Obě zmíněné vědy zkoumají typy variací odchylek: díky nim může být mluvčí nebo pisatel typologicky rozeznatelný. Tyto vědy se snaží korigovat fakt, že čím je větší vzdálenost od dané normy, tím je individuální výslovnost méně srozumitelná a ruční písmo méně čitelné. Aby se komunikační praxe občanů přivedla co nejbližší k dané normě, individuální odchylky se vědecky klasifikují. Grafologie a fonologie – obzvlášť její pedagogická odnož logopedie – vyhodnocují

tyto odchylky jako abnormality, které se následně pokoušejí normalizovat. Nicméně žádný jednotlivec není schopen dosáhnout totální soulad s touto normou. Dekonstrukce poukazuje právě na tuto nevyhnutelnost odchylky. Dokonce její marginální pozici podvrací, klade ji na logocentrické místo normy, zabydluje se v ní.

Z uvedeného vyplývá, že grafologie si je natolik jista diskursivní správností svého vědění, že výsledky svého šetření chápe jako přirozeně se zjevující. Grafolog je přesvědčen o tom, že zná pisatelovy duševní kvality, a to dokonce lépe, než je zná sám pisatel. Expert grafologické disciplíny je držitelem náležitěho „zrcadla“ disciplinárního vědění, v němž se „zrcadlí“ povaha jeho klienta, který nutně hraje roli „outsidera“ tohoto vědění. Pisatel naopak netuší, jaké jsou jeho vlastní duševní vlastnosti a jak se projevují v jeho rukopisu. Ty za něj určí až grafologie v souladu se standardizovanými kategoriemi. Jelikož je pokládán za nedostatečně kompetentního, nesmí odmítnout grafologickou konstrukci svého vlastního „psychologického profilu“, který může vést ke změně pracovního zařazení či k soudnímu rozhodnutí o „falšování“ podpisu. Proti rozhodnutí experta pisatel nemůže „dokázat“ žádnou vlastní – nemetafyzickou a nediskursivní – „pravdu“ o svém vlastním podpisu.

Avšak v případě vlastnoručního podpisu, který nereplikuje „normální“ předepsaný tvar písma, se situace grafologie komplikuje. Každý jednotlivý podpis iteruje jednotlivé a jedinečné výtvarné řešení podpisového vzoru, vytvořeného daným pisatelem: v podpisu nelze imitovat žádný *obecný* podpisový vzor. Ačkoliv podpisový vzor má hodnotu precedentu pro všechny další podpisy daného pisatele, není normou pro nikoho jiného než pro daného pisatele. Vzniká zde aporie, která podrývá klasifikační ambice grafologie. V tomto ohledu je podpis pro „správné“ psaní písmen tím, čím je zpěv pro „správnou“ výslovnost slov: písmo zde hraničí s kresbou, výslovnost hraničí s hudbou. To samé platí

pro vědecké diskursy: zatímco fonologie hraničí s muzikologií, grafologie hraničí s teorií grafického designu. Právě zde leží hraniční zóna mezi lingvistikou a estetikou.

Je však zajímavé pozorovat, že zatímco zpěv je chápán jako předmět specializované umělecké disciplíny, ruční psaní ani podepisování takto umělecky ani profesionálně chápáno není: každý občan je povinen vytvořit si svůj vlastní podpis. Vědní disciplíny zainteresované ve zkoumání podpisů většinou přehlíží jeho kutilskou povahu. Navíc jejich legitimní interpretace jsou rozdílné a navzájem nekompatibilní. Na jedné straně je podpis koncipován jako právní znak občanské identity a zkoumán jako takový soudním písmoznalectvím – metodou rozvíjenou kriminologií a právní vědou. Na druhé straně je podpis koncipován jako zrcadlo konstantní psychické charakteristiky pisatele, která je zřejmá a pochopitelná pouze pro odborníky v grafologii – metodě rozvíjené antropometrickou psychologickou pseudo-vědou, která chce pisatele určit a zařadit do předem stanovených kategorií. Na rozdíl od zpěvu, to, co je v podpisu odborně „rozeznáno“, není umělecké dílo, nýbrž občanská identita nebo psychologický profil.

Domnívám se, že tyto limity by mi mohl pomoci vysvětlit Umberto Eco. Navrhuji se proto vrátit k Ecově sémiotice a podívat se na sémiotické ambice soudního písmoznalectví, které je dnes pokládáno za věrohodnou expertízu vlastnoručních podpisů. Prostřednictvím analýzy „stylu“ něčího rukopisu se soudní písmoznalectví snaží rozlišit „pravé“ a „falešné“ podpisy. Jak bych však nyní ráda ukázala, expertíza má smysl pouze tehdy, když jsou podpisy podezírány z padělání. Vlastnoruční podpis je pokládán za principiálně *autentický znak*, který lze udělat autenticky (daným pisatelem, který doufá ve správnou identifikaci) nebo neautenticky (padělatelem, který doufá v nesprávnou

identifikaci). Podpis lze padělat pouze díky tomu, že je legitimní pokládat podpis za principiálně *autentický znak* pisatele. Díky legitimnímu diskursivnímu očekávání autentičnosti lze podpisy analyzovat podle diskursivně daných kritérií a vyhodnotit je jako diskursivně pravé (dostatečně podobné „stylu“, rozeznáného v jiných provedeních podpisu daného pisatele) či diskursivně falešné (padělané, jejich podobnost se „stylem“ není dostatečná).

Z hlediska mého zkoumání diskursivních očekávání stojí za pozornost, že Eco si všímá v jednotlivých případech kopírování *stupňování autentičnosti*. Na rozdíl od Derridy, Eco nechápe autentické a neautentické kopie jako metafyzicky konstruované *binární opozice*. Nicméně z hlediska diskursu soudního písmoznalectví je tato Ecova koncepce *kopie* problematická. Na jedné straně, pokud by byly diskursivní limity mezi autentickým a neautentickým nastaveny čistě konvenčně, podle pouhé – ve foucaultovském smyslu „arbitrární“ – domluvy expertů, soudní znalecké posouzení pravého a padělaného znaku by nemohlo být ontologicky fundováno. Na druhé straně, pokud by byla „pravost“ podpisu jakožto *kopie* ontologicky fundována a podpis by byl legitimně situován v intervalu mezi dvěma póly binárních opozic „autentické – neautentické“, zpochybnil by forenzní analýzu jako takovou. Forenzní sémiotika je totiž smysluplná pouze pokud rozděluje jsoucna na dvě opoziční strany, protože ctí *binární opozice*, které jsou nevyhnutelné pro následné vynesení rozsudku „vinen“ vs. „nevinen“. V diskursu písmoznalectví nelze vlastnoruční podpis hodnotit podle *míry pravosti*, tj. jako „trocha pravý“ či jako „hodně nepravý“. Z uvedeného vyplývá, že vlastnoruční podpis neodpovídá Ecovu pojetí *kopie*.

Podívejme se nyní, jestli by mohl odpovídat jeho pojetí *duplikátu* či *repliky*. Eco v *Teorii sémiotiky* píše, že žádný výsledek opakování, který nenásleduje všechna pravidla produkce modelového objektu, není jeho duplikátem, ale jeho *částečnou replikou*.

Duplikátem by mohlo být pouze dílo reprodukované mechanicky: „Jestliže vytisknu stejné slovo dvakrát (např.: /pes/... /pes/) mohu říci, že jedno je duplikátem druhého (mikroskopické rozdíly v nánosu inkoustu nebo v tlaku tisku na papír nebudou spíše záležitostí pro metafyzická pochybování o pojmu identity nebo rovnosti)“ (Eco 2004, 207). Ecovo pojetí malby jako částečné repliky v tomto ohledu koresponduje s Benjaminovou koncepcí *aury* chápané jako jedinečnost, neopakovatelnost ručně vytvořeného uměleckého díla. Jelikož ji nelze reprodukovat mechanicky a pravidla její produkce zůstávají neznámá, malba je chápána jako odolná vůči duplikaci. Jakožto částečná replika je charakteristická svou podobností nekonečně se blížící identitě. V moderním diskursu o uměleckém díle je právě z tohoto důvodu identita vyloučena. Pokud je proveden jinou než autorovou rukou, pokus dosáhnout jí je pokládán za pokus o falzifikaci. Jak píše Eco, „duplikovat obraz je téměř nemožné“, protože „jeho pravidla výroby jsou těžko odhalitelná“ (Eco 2004, 209). V tomto „aura-tickém“ ohledu bychom mohli chápat vlastnoruční podpis jako odpovídající Ecovu pojetí *částečné repliky*.

Toto pravidlo však neplatí pro diskurs ruční řemeslné práce, kterou lze chápat jako produkci *duplikátů*. Pravidla řemeslné produkce nejsou čistě individuální a neopakovatelná; jsou známa a tradována jakožto určitý *pracovní postup*. V důsledku těchto diskursivních očekávání řemeslné dílo postrádá „auru“ jedinečnosti uměleckých děl. Jak říká Eco, „poněvadž jsme definovali jako duplikáty objekty, jejichž výrobní pravidla člověk zná, malované obrazy za ně obvykle nebudou považovány. Co bude za ně považováno, jsou řemeslné výrobky, které jsou tradičně duplikovány bez patrných rozdílů, takže nikoho nesvádí považovat duplikát za ikonickou reprodukci originálu; duplikát je stejně tak originálem jako jeho model“ (Eco 2004, 208). To samé se děje v civilizacích, které mají tak striktně standardizovaná pravidla

reprezentace, že to malíři neumožňuje vytvořit žádné autentické, jedinečné „umělecké“ dílo. Například malíř ve starověkém Egyptě nebyl pokládán za umělce v romantickém smyslu „génia“ či v moderním smyslu „autora“, nýbrž za pouhého řemeslníka, který byl schopen podle zadání precizně „zduplikovat“ i celou zeď nástěnné malby.

Abychom určili míru přijatelnosti kopie, v obou případech – v případě umění *částecná replika*; v případě řemesla *duplikát* – je potřeba konvenčně určit mezní stupeň podobnosti, v jehož rozsahu bude kopie chápána jako přijatelná, tedy rozeznatelná a identifikovatelná. Rozhodnutí experta, který tvrdí, že dva podpisy jsou (nebo nejsou) stejné, závisí na možnosti skepticky uvažovat o pojmu identity v daném diskursu: míra přijatelné podobnosti, chápána jako míra, v níž lze mluvit o identitě, je dána konvenčně. Možnost rozlišení pravého od nepravého podpisu závisí na legitimní konvenci v daném diskursu. Pokud se rozhodneme podpis chápat jako umělecké dílo, nemůžeme jej zopakovat rukou: to je tvrzení grafologie, podle kterého se nelze opakovaně podepsat identicky. Naopak, pokud se rozhodneme podpis chápat jako řemeslné dílo, můžeme jej zopakovat rukou: to je tvrzení písmonalectví, podle kterého je legitimní požadavek identifikace pisatele. Opět bych se zde ráda odvolala na Eco, který ukazuje způsob, jak se interpretace podpisu mění v závislosti na *diskursivním očekávání*¹¹⁵ písmonalce či grafologa,

115 Jak píše Eco, „dokážeme samozřejmě porozumět danému technickému řešení jako reprezentaci běžné zkušenosti z volné přírody, protože v sobě máme zformovaný kodifikovaný systém očekávání, který nám umožňuje vstoupit do sémantického světa umělce. Možná ‚ikonické‘ řešení není konvencionální, když je předkládáno, avšak konvencionálním se postupně stane, čím více se s ním jeho adresát obeznámí. V určitém okamžiku se jeví ikonická reprezentace, jakkoliv stylizována, pravdivější než vlastní zkušenost a lidé začínají pohlížet na věci skrze brýle ikonické konvence“ (Eco 2004, 233).

kterí oba věří, že mohou rozeznat jedinečný styl psaní, který nikdo kromě expertů rozeznat nedokáže.

Z výše uvedeného vyplývá dvojí aporie vlastnoručního podpisu: podpis je řemeslo, ale na rozdíl od řemesla, podpis lze falšovat; podpis není umění, ale stejně jako umění, podpis lze falšovat. Z písmoznaleckého hlediska je tedy vlastnoruční podpis pragmaticky paradoxní řemeslo, které lze falšovat. Nicméně, pokládám za důležité zdůraznit, že toto řemeslné falzum není *lhaním* v logickém smyslu. Není to klamání, nýbrž *zklamání*, tj. *nenaplnění* znaleckých očekávání, která jsou součástí legální mediační politiky. Tato očekávání spočívají v chápání podpisu jako přirozeného výrazu duše *pisatele-autora* v autentické stopě *pisatele-občana*, přičemž právě prostupování těchto dvou rolí pisatele umožňuje určit identitu pisatele jakožto *autora* a *občana* současně. Pokud je pisatel chápán jako *autor*, jeho vlastnoruční podpis je výtvarně zcela jedinečná a nikým – ani pisatelem samotným – *neopakovatelná* kresba jeho vlastního jména. Pokud je pisatel chápán jako *občan*, vlastnoruční podpis je pisatelem konstantně *opakovatelná* a právně závazná reprezentace, kterou nikdo jiný než daný pisatel není schopen „identicky“ napodobit. Expertů ověřovaná identita *pisatele* je zde chápána jako totožnost *pisatele-občana* a *pisatele-autora*.

Dosud jsem mluvila o možné využitelnosti Ecovy sémiotiky pro porozumění odlišnosti přístupů grafologie a písmoznalectví k vlastnoručnímu podpisu. Nyní navrhuji zaměřit se na to, co mají tyto expertízy společné, pokud se shodují v předpokladu, že rukopis lze rozeznat jen jako *flexibilní schéma* duše pisatele, která je *abstraktním typem* jednotlivých písemných projevů.

Za tímto účelem navrhuji prozkoumat Ecovo pozdější dílo *Meze interpretace*. Eco se zde vrací k problematice *padělků*, falešné kopie. Ačkoliv ani zde Eco explicitně nemluví o vlastnoručním

podpisu, domnívám se, že i zde lze vidět určitý potenciál pro sémiotiku podpisu. Za inspirativní pokládám především jeho reflexi o sémiotickém statutu *dvojníka*. Pokud připustíme, že každé jednotlivé podepsání se lze chápat jako výraz *rukopisného stylu již obsaženého v podpisovém vzoru*, mohli bychom podpis chápat jako *projev svého abstraktního typu* nesoucího všechny jeho podstatné atributy. Dvojníka, založeného na homologii, Eco definuje jako „fyzický *znak (token)*, jenž obsahuje všechny charakteristické aspekty jiného fyzického *znaku (token)*, přinejmenším z praktického hlediska, pokud oba tyto znaky obsahují všechny esenciální atributy předepsané abstraktním *typem*“ (Eco 2005, 191). Například dvě židle stejného modelu nebo dva archy kancelářského papíru jsou si navzájem dvojníky. Homologie mezi objekty je zde založena referencí k jejich společnému abstraktnímu typu. Dvojník vzniklý vlastnoruční reprodukcí nemá všechny charakteristické atributy originálu. Nicméně, jak uvádí Eco, interpret typického projevu rozezná podstatné vlastnosti typu díky jisté *flexibilitě* svého soudu. Dvojník tedy není identický se svým dvojníkem v tom smyslu, že nelze rozlišit drobné detaily. Oba objekty toho samého typu jsou sice odlišné, přece jsou však chápány jako vzájemně zaměnitelné. To samé by mohlo platit pro dva podpisy toho samého pisatele, jehož duše by zde figurovala jakožto abstraktní typ jednotlivých rukopisných projevů. Písmoznalectví předpokládá právě tuto vzájemnou zaměnitelnost, o které píše Eco: „Dvojník není identický se svým dvojčetem (v tom smyslu, že by je nebylo možné rozeznat), tj. dva předměty stejného typu jsou vzájemně odlišné. Avšak jsou považovány za *zaměnitelné*“ (Eco 2005, 192).

V Ecově perspektivě je pragmatika interpretace kulturně relativní, vztahová, sdílená, smluvní, zcela závislá od diskursivních limitů přijatelnosti daného výkladu: „Rysy rozpoznávané jako podobné jsou určeny typem. Ale kdo *posoudí* kritéria pro

podobnost nebo totožnost? Problém dvojníků se jeví jako problém ontologický, ovšem ve skutečnosti je spíše pragmatický. To uživatel rozhoduje o „popisu“, podle kterého je v závislosti na daném účelu třeba vzít jisté charakteristické prvky v potaz při posuzování, zda dva předměty jsou „objektivně podobné, a tudíž zaměnitelné. (...) Rozpoznání dvojníků je pragmatický problém, protože závisí na kulturních předpokladech“ (Eco 2005, 192). Eco zde formuluje problém limitů diskursivního očekávání, které určuje diskursivní splývání podobnosti a totožnosti, které již zmínil v *Teorii sémiotiky*. Říká, že *míra podobnosti*, kterou už lze v daném kulturním prostředí chápat jako *totožnost*, je stanovena kulturně, smluvně, diskursivně – nikoliv „přirozeně“, jak se domnívá například realista Peirce.

Eco tedy tvrdí, že mechanicky reprodukováné objekty, navzdory všem jejich částečným rozdílům, lze chápat jako dvojníky, protože jsou to projevy toho samého abstraktního typu. Toto by mohlo platit v případě zakoupení židle určitého tvarového typu, jako i v případě písmostnaleckého nebo grafologického posouzení určitého stylu vlastnoručního podpisu – oba případy totiž rozeznávají abstraktní typ v jeho jednotlivém projevu. Nicméně pořád zůstává problematická otázka: je vlastnoruční podpis výrazem konzistentního a rozeznatelného pisatelova stylu, abstraktního typu, generovaného samotnou „duší“ pisatele? Pokud ano, je výsledek opakovatelné řemeslné dílo, anebo neopakovatelné umělecké dílo? Stopa umění je *auratická*, tudíž příliš jedinečná na to, aby mohla mít jakéhokoliv legitimního dvojníka. Slovy Eca, „moderní pojetí uměleckého díla jakožto nereprodukovatelného a jedinečného předmětu připisuje speciální status jak původu díla, tak jeho formální a materiální složitosti, které společně konstituují koncept *autorské autentičnosti*“ (Eco 2005, 194). Jak Eco zdůraznil, každá snaha o exaktní zdvojení autorského uměleckého díla produkuje padělek. Diskurs *aury* vlastnoruč-

ního uměleckého díla nás přesvědčuje o tom, že žádný umělec nemůže opakovaně namalovat ten samý obraz. Pokud se však podíváme na diskursy kurátorství a dějin umění, uvidíme, že experti na umění chápou umění jinak. Není tam žádná adorace jedinečného. Pouze kategorizace a katalogizace uměleckých děl. Experti na umění z hlediska svého diskursu očekávají, že několik maleb od toho samého autora bude navzájem propojených autorovým „stylem“, kontinuální snahou o opakování svých předchozích stop, jejímž výsledkem je rozeznatelná variace umožňující „identifikaci“.

Samotný pojem „stylu“ je však pro Eca problematický, protože ho nelze určit na základě pouhého vnímání a pozorování uměleckých děl. Jak říká Eco, „byli bychom možná v pokušení říci, že poznáváme nějaký „styl“. Avšak kromě obtíží, které bychom pocítili, kdybychom se pokoušeli definovat stylistické schéma (muzikologové by nám dokázali snadno říci, jaké charakteristiky zachycujeme, když poznáváme něco, jako je Bach, a ne Beethoven, ale potíže je v tom, že my během toho poznávání nevíme, co přesně rozpoznáváme), spočívá náš problém v tom, jak odlišit druhou suitu tak, abychom si ji nespletli s první. A tady myslím, že ani muzikolog, jenž se vyzná v analýze melodických, rytmických a harmonických řešení, jež jsou vlastní Bachově hudbě, by neudělal nic jiného, než že by nás odkázal na notovou osnovu: SV2 je jednotlivinou složenou z těch a těch not, a jsou-li ty noty jiné, jde také o jinou skladbu“ (Eco 2011, 207). Lze však to samé říct o podpisu, jehož tvar pokaždé nevyhnutelně variuje, ale současně „opakovaně“ přináší stopy autorova jedinečného způsobu psaní neboli „stylu“? Jak ukázal Eco, aktuální potíže s rozeznáváním uměleckých „stylů“ spočívá v tom, že v současném diskursu o umění nelze na základě pouhé percepce díla určitého autora určit, co přesně nám umožňuje jeho dílo rozeznat, tj. co patří do jeho „stylu“ tvorby, a co nikoliv. To znamená, že současná

věda o umění nepřináší jednoznačnou odpověď na otázku, jestli by umění mělo být chápáno jako autorův neopakovatelný jedinečný čin, nebo spíše jako opakovatelný výraz (projev) autora rozeznatelného stylu (typu). Domnívám se, že to samé platí pro vlastnoruční podpis¹¹⁶, který je protiřečivým držitelem autora stylu. Nelze totiž definovat jedinečný styl jedinečným způsobem: diskursivní očekávání grafologie a písmostnalectví sdílí nejednoznačnou představu vlastnoručního podpisu, která se pohybuje někde mezi jedinečným uměleckým dílem, kutilským řemeslným dílem a biometrickou stopou.

Pokud však naše diskursivní očekávání od podpisu není jednoznačné, proč věříme soudnímu potvrzení „pravosti“ podpisu? Jak lze rozeznat pravý podpis od padělaného? Podle Eca komunita znalců rozhodne o pravosti díla jakožto o identitě předloženého díla a originálu, pokud se většina znalců shodne na tom, že předložené dílo je ve všech pozorovaných ohledech dodatečně podobné originálu. Zmíněný většinový souhlas je výsledkem vyjednávání: to, co u Eca „konstantně podléhá negociaci, je samotný pojem ekvivalence“ (Bianchi, Gieri 2009, 31). Sám Eco píše, že k padělání dojde, pokud je něco přítomného představeno jako originál, zatímco originál je jinde. Tudíž nelze dokázat, že dva různé objekty zabírají dvě různá místa v ten samý moment: „Předmět se nestává padělkem na základě svých vnitřních vlastností, ale na základě *tvrzení o identitě*. Problém

116 O podpisu Eco téměř vůbec nemluví, jedinou výjimkou je jeho zmínka o autorském autogramu v knize, který chápe jako distinktivní znak, jímž se daný výtisk knihy liší od ostatních výtisků té samé knihy. V tomto případě však Eca nezajímá samotný podpis, nýbrž status podepsané knihy, kterou zde chápe jako příklad pseudo-dvojníka na bázi evidentní asociace. Podle jeho názoru „pro sběratele knih má zvláštní význam výtisk, který podepsal autor nebo obsahuje ex libris nějaké známé osoby (samozřejmě že i tyto předměty mohou být padělané)“ (Eco 2005, 193).

padělků je tak především problémem pragmatickým“ (Eco 2005, 196). Nicméně toto Ecovo tvrzení neplatí pro vlastnoruční podpis, který nevyhnutelně existuje v mnoha lehce pozměněných exemplářích na různých místech současně. Posláním každého podpisu jako znaku je právě tato diseminovaná existence v mnohosti. To znamená, že podpis již z definice nelze pokládat za padělek. Právý od nepravého podpisu *nelze rozlišit*, ačkoliv právě touto *rozlišovací schopností* písmoznalectví opravňuje své expertní analýzy.

Pokud srovnáme tuto Ecovu analýzu mezi interpretace *kopíí* a *padělků* s Derridovou aporií *identity výrazu*, všimneme si, že každý podpis je aporetickým padělkem onoho „prvního“ či „původního“ podpisu, jímž je podpisový vzor. Jelikož žádný pisatel nikdy nedosáhne totální konzistence všech svých ručních projevů, podpis toho samého pisatele nikdy nebude *dostatečně* rozeznatelný, tj. nikdy nebude *totálně* identický. V dekonstrukci je podpis založený na aporii nevyhnutelného, a přitom marného snažení o ontologické dosažení identity. Na rozdíl od identifikace vyvozené z empirického pozorování, zakořeněné v západní metafyzice plné přítomnosti významu, dekonstrukce nepokládá podpis za konstantní „výraz“ pisatele či podpisového vzoru: místo konstantního opakování „výrazu“ předchozího podpisu, podpis konstantně mění své tvary. Nicméně, jako takový putuje napříč kontextuálně omezeným textem expertízy a v těchto diskursivních limitech je i interpretován. Z důvodu této nevyhnutelné tvarové proměnlivosti můžeme jen toužit po tom, abychom byli tak konzistentní, jak je to jen možné, a doufat, že budeme pokaždé správně „identifikováni“ v daném diskursu o podpisu. Tato nerozhodnutelnost mezi opakovatelným řemeslným dílem a neopakovatelným uměleckým dílem, právě tak jako konstantní podezření expertů z padělání podpisů a principiální nemožnost

jejich padělání, zakládá metafyzickou aporii interpretace vlastnoručního podpisu jako identifikačního znaku.

Dekonstrukce ukazuje metafyzická očekávání, na nichž stojí česká legální mediační politika vlastnoručního podpisu, jako nevyhnutelné a neřešitelné *aporie* empirického identifikačního znaku. Východisko z tohoto eticky potřebného filosofického skepticismu vidím v nové mediální sémiotice. Pokud jsem v první kapitole z pozice Ecovy sémiotiky popsala diskursivní očekávání a odlišnost vědění o podpisu v mezích expertíz grafologie a písmostnalectví a ve druhé kapitole jsem z pozice Derridovy dekonstrukce popsala metafyzické očekávání a stejnost vědění o podpisu v aporiích grafologie a písmostnalectví, ve třetí kapitole jsem se pokusila o syntézu výše zmíněného grafologického a písmostnalectvého vědění o podpisu v perspektivě kombinující Ecovu sémiotiku a Derridovu dekonstrukci. V případě grafologie vyhledávající přirozené projevy pisatele i v případě písmostnalectví vyhledávajícího autentické projevy pisatele mi Derrida pomohl ukázat *sdílené aporie*, zatímco Eco mi pomohl ukázat *meze sdílení*. Jinými slovy, pokud je rozeznání pisatele určeno dekonstruovatelnými metafyzickými předpoklady expertů obecně, je současně dourčeno diskursivními limity rámujeícími vjemový soud experta dané specializace. Zatímco v grafologii je podpis chápán jako *replika* duše pisatele, v písmostnalectví jeho chápání osciluje mezi uměleckou *částecnou replikou* a řemeslným *duplikátem*. Důvodem této oscilace je fakt, že rukopisný styl je souborem všech jednotlivých projevů pisatele. Veškeré jeho vlastnosti nejsou koncentrovány v žádném z jednotlivých podpisů, ani v jejich výběru, který mívají písmostnalci k dispozici.

Navržená mediální sémiotika vlastnoručního podpisu, počtena současně Ecovým smluvním realismem diskursivních očekávání i Derridovou etikou dekonstrukce metafyzických očekávání, umožňuje skloubit eticky ostražitou melancholii dekon-

struované metafyzické dimenze legální mediační politiky s politicky účinnou smluvní pozitivitou podpisového znaku. Nová četba Eca ukázala „vjemový soud“ jako smluvní způsob, jímž dochází k *rozeznávání a identifikování znaků*. V Ecově koncepci rekognice, částečně inspirované Peirceovým ontologickým realismem a zčásti zase Foucaultovým normativním pojetím diskursu, metafyzické očekávání podobnosti a autentičnosti předchází a podmiňuje metafyzické očekávání identity. Vnímání expertů je již limitováno diskursem, v němž budou formulovat své názory: v perspektivě Ecova smluvního realismu, *každý expert vidí a rozeznává něco jiného*. Ontologicky *neopakovatelná* událost vlastnoručního podpisu se tímto způsobem stává logicky *opakovatelným* identifikačním znakem. Inspirace dekonstrukcí se v této mediální sémiotice promítla tím, že metafyzickou víru expertů proměnila ve *znaky fundované aporiemi*. V této aporetické perspektivě platí, že vlastnoruční podpis je grafickým řemeslem, které však lze padělat stejně jako umění. Ačkoliv pisatelova *auto-reprezentace* prostřednictvím vlastnoručního podpisu generuje různé variace předchozích forem podpisu, je vedena *touhou zůstat tak tvarově konzistentní, jak je to jen možné*: každá jednotlivá stopa, kterou pisatel zanechá, může potvrdit naše očekávání totální konzistence všech jeho stop, totální identitu fragmentu a celku. A přece ačkoliv se tato metafyzická *touha* po identitě, zrozené z přirozenosti a autentičnosti, nikdy zcela nenaplní v rukopisných gestech pisatele, nepřestáváme věřit v její naplnění. Ba co víc, věříme, že se naplňuje každý den, v každém jednotlivém aktu našeho podpisu. Jinak by vlastnoruční podpis *jako znak* neexistoval.

Závěrečný suplement

V této knize jsem popsala *metafyzická a diskursivní očekávání* od podpisu, která určují legitimní rozsah jeho interpretací a opravňují legální mediační politiku podpisu jako znaku občanské identifikace. Mým původním záměrem bylo zrevidovat tato dvojí *očekávání* z pozice dekonstrukce, abych je ukázala jako dva zdroje legitimních *předsudků* ovládajících odbornou analýzu vlastnoručních podpisů. Uvědomila jsem si však, že Derridovo myšlení není stejně využitelné pro reflexi obou druhů očekávání: zatímco je vhodné pro úvahu o *vědě obecně*, není vhodné pro úvahu o *určitém vědeckém diskursu*.

Pro zkoumání *diskursivních očekávání* od podpisu, která závazně určují legální mediační politiku, dekonstrukce není vhodná. Na tuto skutečnost mě upozornilo Derridovo odmítání historiografického i diskursivního přístupu k vědeckým interpretacím dokumentů, který jsem ilustrovala jeho sporem s Michelelem Foucaultem o metafyzických předpokladech historiografie. Nicméně bez určení *diskursivních očekávání* nelze charakterizovat žádnou konkrétní legální mediační politiku. Proto jsem začala zpřehledněním *diskursivních očekávání* ve třech koexistujících diskurzech o podpisu: grafologii, písmostnalectví a kryptografii. Na jejich

základě jsem posléze přistoupila k určení společných *metafyzických očekávání* prostupujících těmito diskursy.

Pro určení *metafyzických očekávání* od podpisu je již dekonstrukce vhodná, protože otřásá metafyzickými jistotami, zakládajícími předsudky o *empirii* ve vědeckých diskurzech obecně. Jelikož všechny diskursy jsou prostoupeny západní metafyzikou plné přítomnosti významu, problematika diskursu nijak nepomáhá metafyziku dekonstruovat. Dekonstrukce ze své marginální pozice otřásá metafyzickými jistotami, ale neodstraňuje je, ani je nechce „opravit“ či „kritizovat“. Dekonstrukce není ani destrukce, ani rekonstrukce těchto „jistot“. Dekonstrukce není žádná revoluce. Motivuje jí opak revoluce: melancholie. Derrida si uvědomuje, že metafyziku nelze ani kritizovat, ani eliminovat, protože právě ona generuje jazyk, kterým o ní mluvíme. Lze ji pouze ukazovat ve formě pragmatických paradoxů neboli *aporii*. Právě na ty jsem se v mém dalším zkoumání soustředila.

Podpis jsem přitom chápala jako znak občanské identifikace, který má v současné mediační politice dvě legitimní podoby: vlastnoruční a elektronickou.

Vlastnoruční podpis – předmět analýzy v grafologii i v písmostnalectví – pojímám jako konvenční obraz vlastního občanského jména pisatele, který byl měl být vlastní rukou pisatele replikován pokaždé, kdy je k tomu pisatel vyzván. Vlastnoruční podpis není ale jakýkoliv obraz jména: je to ruční „autentická kopie“ (Wetzel 2006, 50) preexistující ruční stopy zvané *podpisový vzor*. Jako takový je vlastnoruční podpis vizuální stopou pisatelovy fyzické přítomnosti v daném čase a na daném místě, kde k podpisu došlo. Jelikož je tato *stopa* nutně vlastnoruční, očekává se, že bude mít jedinečným způsobem stylizovaný tvar, charakteristický pouze pro rukopisný *styl* daného pisatele. Na základě empirického pozorování této tvarové homologie se před-

pokládá, že pisatele lze *identifikovat*. Z McLuhanova mediálně-technologického i z Derridova dekonstruktivistického hlediska lze říct, že diskurs grafologie a diskurs písmostnalectví sdílí ty samé metafyzické předpoklady, protože analyzují to samé médium, jímž je vlastnoruční podpis.

Zcela odlišná situace je v případě legitimizace elektronického podpisu ověřovaného digitální kryptografií. Na rozdíl od vlastnoručního podpisu, který není schopen dosáhnout *totožnosti* ve smyslu matematické rovnosti či logické pravdy, elektronický podpis tuto schopnost má. Z metafyzického hlediska je podstatný rozdíl mezi *vírou* v přirozenost výrazu duše a autentičnost ruční stopy, které podmiňují ověření *totožnosti pisatele* v případě vlastnoručního podpisu, a mezi *vírou* v totožnost počítačového kódu, který podmiňuje ověření *totožnosti pisatele* v případě elektronického podpisu. S legitimizací elektronického podpisu nedochází pouze ke změně *diskursivních očekávání* od podpisu, dochází ke změně samotného média podpisu z analogového na digitální. Od *empirického* zkoumání a ověřování vlastnoruční stopy jako výrazu jedinečného rukopisného stylu se přechází k verifikaci prostřednictvím standardizovaného kalkulu. Spolu se změnou média dochází i ke změně *metafyzických očekávání* od podpisu jako znaku.

Na tuto mediální změnu podpisu jsem upozornila již v první kapitole, kde jsem díky mé diskursivně zaměřené četbě grafologických, písmostnaleckých a kryptografických textů určila současné diskursivní očekávání od podpisu, které chápu jako legitimní vědecké předsudky. Ukázala jsem, že v současné české legální mediální politice koexistují tři diskursy o podpisu, s nimiž se pojí tři různá diskursivní očekávání. Četba vybraných odborných textů, reprezentujících dané tři diskursy o podpisu, mi umožnila ukázat, že grafologie očekává, že v podpisu rozezná duševní vlastnosti

pisatele; písmoznalectví očekává, že prostřednictvím podpisu ověří autentickou přítomnost pisatele; kryptografie očekává, že prostřednictvím podpisu potvrdí občanskou identitu pisatele.

Grafologie ve své analýze podpisu hledá podobnost duše pisatele a jeho podpisu, který chápe jako obraz pisatelovy duše. Obsahem tohoto písmového obrazu je vlastní jméno pisatele, formou „obrazu“ je pak výraz duše pisatele vyjádřený daným pisatelem prostřednictvím vlastnoručního fonetického písma. Grafologové věří, že rukou psaná forma písmen v sobě ukrývá podstatné informace o pisatelově sebepojetí a sebevědomí: „Odhaluje ego daného pisatele, tedy jeho obraz sebe sama a jeho představu o své vlastní hodnotě. Rovněž ukazuje pohled, jakým by si přál být viděn jinými“ (Amend, Ruiz 1980, 114).

Podobně jako grafologie, i písmoznalectví se zabývá pozorováním, srovnáváním a klasifikováním rukopisů. Avšak na rozdíl od grafologie, písmoznalectví ve své analýze podpisu zkoumá autentičnost zanechané rukopisné stopy. Z tohoto hlediska se písmoznalectví nesoustřeďuje primárně na duševní kvality pisatele, nýbrž na charakteristický písemný projev duše, který je chápán jako *rukopisní styl*. Písmoznalci věří, že tento *vzorec rukopisu* je pro daného pisatele natolik charakteristický, že ačkoliv jej daný pisatel nevyhnutelně a konstantně opakuje, nikdo jiný jej zopakovat neumí. Každý jiný pisatel totiž nevyhnutelně a konstantně opakuje v padělaném imitovaném podpisu svůj vlastní *vzorec rukopisu*, který nevyhnutelně „prosvítá“ skrz imitaci a činí ji odhalitelnou. Právě předpoklad principiálně nedokonalé imitace vlastnoručního podpisu jiným pisatelem umožňuje rozeznat autentickou stopu od neautentické, pravý podpis od nepravého. V písmoznalectví *pravost* podpisu znamená diskursivně daný *interval* mezi *úplnou totožností* (naznačující padělání mechanickým kopírováním) a *přílišnou odlišností* (naznačující padělání nepovedenou imitací). Nicméně, jak si sami znalci uvědomují, písmoznalecké posouzení

podpisu může ovlivnit nedostatek některých vlastností ručního písma, jimiž jsou především „plynulost a složitost pohybu. Pokud chybí plynulost, atributy podpisu mohou vykazovat příznaky padělku. Pokud chybí složitost, podpis může být příliš snadno duplikován. Složitost se zde chápe jako komplexita pohybu pera neboli podpisového vzorce“ (Huber, Headrick 1999, 53).

Na rozdíl od grafologie a písmoznalectví, digitální kryptografie ve své analýze nezkoumá vlastnoruční podpis, nýbrž elektronický digitální podpis, který „odkazuje k algoritmicky generovanému, počítačem kódovanému „podpisu“. Tento typ „podpisu“ zahrnuje šifrovaný počítačový kód a nijak se svým procesem či produktem nepodobá rukopisnému podpisu napsanému na digitálním tabletu“ (Harralson 2013, 57), který je známý jako digitalizovaný biometrický podpis. Na rozdíl od písmoznalectví, verifikace elektronického digitálního podpisu již neprobíhá na základě znaleckého pozorování empirie, nýbrž počítačovým zpracováním „bezpečnostní matematické formule, která je šifrována tak, aby příjemce dokumentu věděl, že dokument byl zaslán daným odesílatelem“ (Harralson 2013, 57). Jelikož elektronický „podpis“ již není vytvářen rukopisně, ale programově¹¹⁷, s nástupem digitální kryptografie dochází nejen k diskursivní, ale i k mediální

117 Jak uvádějí Liu, Cai a Buse, autoři monografie *Rozeznání rukopisu*, je obtížné vysvětlit počítači nepřesnost lidského rukopisu, který ve svých *přirozených a autentických* projevech neustále variuje, a tím ztěžuje *identifikaci* pisatele jak lidským znalcům, tak i počítačovým programům. Snazší je zavést nové médium plnící funkci podpisu než naprogramovat počítač na rozeznávání rukopisných originálů a padělků. Dosud se povedlo naprogramovat pouze počítačové rozeznání tištěných písmen nebo slov podle fontů, což se chápe jako „jedna z nejúspěšnějších aplikací v počítačovém vidění [180, 194, 201]. Je to automatizovaný proces, který používá vzorce rozeznání strojové učební techniky na *rozeznání* písmen nebo slov podle lexikonu, či dokonce celého slovníku“ (Liu, Cai, Buse 2003, 1).

změně. Toto nové médium eliminuje empirický rozměr rukopisu s jeho předpokládanou *přirozeností* stylu a *autentičností* stopy. Právě díky tomu kryptografie dosahuje matematické *totožnosti* a logické *pravdivosti* svých výsledků, které ani grafologie, ani písmostnalectví principiálně nedosahují.

V současné legální mediační politice mezi těmito diskursy panuje hierarchie z hlediska „kredibility“ jejich vědeckých výsledků. V rámci současné mediační politiky se víra ve „spolehlivost“ jednotlivých analytických diskursů progresivně zvyšuje od grafologie po kryptografii (Harralson 2013, 57).

Jak jsem výše naznačila, zatímco první dva diskursy se zabývají vlastnoručním podpisem, třetí diskurs se zabývá elektronickým podpisem, což jsou dvě různá média. Jelikož se s preferencí různých médií pojí různá metafyzická očekávání, ve druhé kapitole práce jsem se soustředila pouze na společné *metafyzické očekávání*, které sdílí dva rozdílné diskursy o vlastnoručním podpisu: grafologie a písmostnalectví. Oba diskursy organizují současnou českou mediační politiku, založenou na legálním užívání vlastnoručních podpisů v právní a psychologické praxi. Obě disciplíny generují stejné metafyzické násilí *empirie*, které nás nutí vidět v podobném *totožnost* a domnívat se, že ke sjednocení jednotlivého nás vede *přirozený* a *autentický* projev skutečnosti samé. Díky jejich společnému metafyzickému základu obě vědy systematicky proměňují ontologickou *podobnost* a *autentičnost* v logickou *totožnost*: předpokládají, že empiricky pozorované vlastnosti zkoumaných podpisů odpovídají metafyzickým vědeckým kategoriím.

Podívejme se na metafyzické určení obou diskursů ještě jednou. Psychologická grafologie srovnává vlastnosti rukopisu s vlastnostmi pisatelovy „duše“. Její diskursivní očekávání spočívá v předsudku, že *podobnost* variujícího tvaru rukopisu a pisatelovy povahy lze chápat jako *totožnost*, tj. ekvivalence tvarů ruko-

pisu a vlastností pisatelovy povahy. Oproti tomu písmostnalectví srovnává vlastnosti jednoho rukopisu s vlastnostmi druhého rukopisu. Jeho diskursivní očekávání spočívá v předsudku, že *podobnost* variujících tvarů jednoho a druhého lze chápat jako *autentický projev* toho samého vzorce, tudíž jako *totožnost*, tj. totální stálost tvarů obou rukopisů. Ať už oba tyto analytické diskursy srovnávají psychické a grafické kvality (psychologická grafologie) nebo grafické a grafické kvality (soudní písmostnalectví), oba diskursy si podržují stejný set metafyzických očekávání, jimiž jsou víra v *podobnost*, *autentičnost* a z nich vyplývající *totožnost*. V obou diskurzech se jednotlivé grafické kvality rukopisu chápou jako konstantní projev duše pisatele, přičemž se předpokládá, že tuto duši lze odhalit díky metafyzickým kategoriím, k nimž přiřazujeme jednotlivé pozorované tvarové „vlastnosti“ rukopisu. Společné *médium* vlastnoručního podpisu přivádí obě analytické disciplíny ke stejným *metafyzickým aporiím*.

Ve snaze následovat Derridovu úvahu o metafyzice plné přítomnosti významu jsem ve druhé kapitole záměrně opustila úvahu o podpisu z hlediska diskursivně relevantního významu. S pomocí Derridova myšlení jsem ukázala, že ačkoliv grafologie a písmostnalectví vymezují své diskursivní očekávání od vlastnoručního podpisu jiným způsobem, vedou je k tomu stejná metafyzická očekávání, která procházejí skrz oba zmíněné diskursy o vlastnoručním podpisu. Svůj společný předmět analýzy – vlastnoruční podpis – přitom chápou jako mediální znak generující specifická metafyzická očekávání. Podle těchto očekávání vlastnoruční podpis expertům umožňuje: zaprvé rozeznat pisatelovy přirozené vlastnosti; zadruhé garantovat pisatelovu autentickou přítomnost; zatřetí verifikovat pisatelovu občanskou identitu.

Dekonstrukce trojích metafyzických očekávání od podpisu mě vedla ke srovnání mé koncepce mediální sémiotiky s Peirceovou

triadickou metafyzickou sémiotikou, která zavedla kategorie *prvost*, *druhost* a *třetost*. Nicméně Derridova vlastní četba Peirce v *Grammatologii* mi nemohla být dostatečně nápomocná, protože Derrida se tyto kategorie nepokusil dekonstruovat, ani neviděl etickou past v Peirceově metafyzické práci. Mým záměrem bylo ukázat toto trojí dekonstruovatelné metafyzické očekávání jako trojí aporii vztahující se k přirozenosti, autentičnosti a totožnosti.

Aporie přirozené podobnosti spočívá v tom, že styl vlastnoručního písma mizí v mechanické reprodukci, existuje pouze v kreativní imitaci předchozích stop. Rukopis jako takový nedovoluje odhalit *identitu* svého pisatele, ačkoliv se to od něj očekává. Psychologičtí i forenzní experti od vlastnoručního podpisu očekávají, že pisatel se podepíše „přirozeně“, tj. v souladu se svou jedinečnou *duší*. Metafyzické očekávání charakteristického – nikým jiným neopakovatelného – pisatelova rukopisného stylu umožňuje dvě různé věci. Zatímco grafologům dovoluje rozeznat v podpisu duševní vlastnosti pisatele, písmoznalcům dává možnost rozeznat pravou od padělané stopy pisatele. Nicméně v perspektivě dekonstrukce lze chápat binární opozici „přirozený“/„nepřirozený“ výraz duše jako psychologické fantasma grafologie, na němž stojí i písmoznalecké rozdělení podpisů na „autentické“/„neautentické“. Jak jsem se pokusila ukázat prostřednictvím Derridovy četby Benvenista, vlastnoruční podpis je *metaforou* duše pisatele, která nabývá funkci *kopuly*. Díky svému metafyzickému založení, legální mediační politika vědních oborů zkoumajících vlastnoruční podpis systematicky proměňuje *podobnost* v *totožnost*, v ekvivalenci.

Aporie autentické stopy spočívá v očekávání psychologických a forenzních expertů, že jim vlastnoruční podpis umožní ověřit fyzickou přítomnost pisatele na místě a v čase provedení podpisu. Tento předpoklad se opírá o pojetí vlastnoruční stopy jako pozůstatku autentického – nikým a ničím nenahraditel-

ného – fyzického kontaktu pisatelova psacího nástroje s podepsaným dokumentem. Jelikož se každý pisatel může vlastnoručně podepsat pouze „autenticky“, pravý podpis lze rozeznat od padělku. Nicméně z hlediska dekonstrukce lze vidět podpis jako *stopu stylu*, která nedosahuje totožnosti a pravdy, dosahuje pouze podobnosti a pravděpodobnosti. Jak jsem se pokusila ukázat prostřednictvím Derridovy polemiky se Searlem, teorie *performativu* je pro Derridovo pojetí *parazitické iterability písma* využitelná, avšak nikoli v definici podpisu jako *řečového aktu*, nýbrž v definici podpisu jako *písemného aktu*. Být identifikovatelný na základě „autentické“ stopy ručního psaní znamená být tak konzistentní, jak je to jen možné: jednotlivá pisatelova stopa „potvrzuje“ metafyzické očekávání úplné konzistence všech jeho stop, totální identitu fragmentů a celku rukopisu¹¹⁸. Díky svému metafyzickému založení legální mediační politika vědních oborů zkoumajících vlastnoruční podpis systematicky proměňuje *autentičnost v totožnost*.

Aporie totožného zopakování spočívá v očekávání psychologických a forenzních expertů, že jim vlastnoruční podpis umožní verifikovat legální identitu pisatele: pisatel se podepisuje „identicky“ se svým rukopisným stylem, nikoliv identicky s podpisyvým vzorem či s kteroukoliv ze svých předchozích stop. *Identita pisatele* spočívá totiž v *diskursivně přijatelné míře podobnosti*, tj. v intervalu mezi totožností zopakovaných tvarů ručního písma

118 Rozporuplná biometrická představa o „totožnosti“ projevů jednotlivce je zpochybňována i samotnými grafology a písmoznalci, kterým však tato skutečnost značně komplikuje práci a podřívá autoritu jejich vlastního vědeckého snažení. Jak si totiž sami experti na podpisy uvědomují, nikdo není schopen ručně opakovaně psát identické tvary písmen, lze psát pouze tvary v různé míře podobné. Paradoxně pisatel, kterému se povede zreprodukovat ve všech ohledech ten samý tvar písma, je podezírán z padělání.

(chápanou jako mechanický padělek) a jejich přílišnou odlišností (chápanou jako ruční padělek). Jak jsem se pokusila ukázat prostřednictvím Derridovy četby Deleuze, metafyzická kategorie *stylu* predeterminuje manuální práci jako konstantní produkci a reprodukci rozeznatelných znaků: pisatel se nemůže podepsat jinak než „identicky“ se svým *stylem*. Nicméně, tato identita je procesuální. V tomto ohledu lze říct, že podpisový vzor není zakládajícím znakem rukopisu, ale pouze jednou ze stop, které dohromady vytvářejí rukopis. Pouze permanentní – a současně diskursivně přijatelné – variování prvků obsažených v podpisovém vzoru lze pokládat za schopné konstantně *tvořit* a *udržovat* autorský styl.

Ve třetí kapitole jsem načrtla sémiotiku vlastnoručního podpisu inspirovanou dekonstrukcí. Pokládala jsem totiž za vhodné doplnit dekonstrukci mediální sémiotikou. Toto jsem založila na jedné straně na reflexi problému *diskursivních očekávání* inspirované Ecovou smluvní sémiotikou, na druhé straně na reflexi problému aporetických *metafyzických očekávání* inspirované etikou dekonstrukce. Proč vlastně uvádím na scénu sémiotiku ve třetí fázi úvahy? Proč nezůstávám u dekonstrukce? Mým hlavním důvodem je to, že dekonstrukce neumožňuje pozitivní pojetí stopy, exprese, události ani stylu. Na její subverzivní pozici nelze založit jakékoliv pozitivní pojetí podpisu jako znaku určujícího legální mediační politiku. Z pozice dekonstrukce nelze uvažovat o diskursivně privilegovaných interpretacích vlastnoručního podpisu. Jelikož Derrida odmítá jak sémiotiku, tak diskursivní analýzu, lze spolu s ním uvažovat pouze o metafyzických předsudcích.

Od dekonstrukce se mé pojetí vlastnoručního podpisu jako znaku liší i tím, že zavádím mediálně determinovaný pojem *metafyzické očekávání*. Pojem *metafyzické očekávání* chápu jako interpretační nároky spjaté s materiálním založením znaku. Jelikož Derrida neumožňuje uvažovat o specifikách jednotlivých médií,

nelze jeho prostřednictvím ukázat to, co jsem potřebovala ukázat já, totiž že metafyzické očekávání od vlastnoručního podpisu a od elektronického podpisu se podstatně liší. Navíc, jak jsem ukázala, mediální založení podpisu jako znaku generujícího specifické *metafyzické očekávání*, nemusí generovat jednotné *diskursivní očekávání*, čehož příkladem jsou různá diskursivní očekávání od vlastnoručního podpisu v grafologii a v písmoznalectví.

Nová koncepce dekonstruované mediální sémiotiky vlastnoručního podpisu jako znaku občanské identifikace, kterou navrhuji, artikuluje *diskursivní očekávání* a *metafyzické očekávání* od znaku jako dva determinanty legální mediační politiky.

Na jedné straně tato mediální sémiotika teoreticky navazuje na Foucaultovu a Ecovu koncepci mezí diskursivně přijatelné interpretace, aby následně popsala různé *diskursivní očekávání* oborů grafologie a písmoznalectví, jejichž legální koexistence formuje českou legální mediační politiku vztahující se k diskursivní regulaci vlastnoručního podpisu.

Na druhé straně je tato sémiotika inspirovaná dekonstrukcí, která otevírá pro sémiotiku nové perspektivy směrem k eticky zaměřeným filosofickým úvahám o *nevyhnutelném „násilí“* metafyzické dimenze každé mediační politiky. Jelikož toto „násilí“ neumožňuje reflektovat ani strukturalistická, ani Peirceova, ani Ecova sémiotika, doplnění mediální sémiotiky podpisu dekonstrukcí pokládám z etických důvodů za *nevyhnutelné*. Právě četba dekonstrukce umožňuje porozumět společným metafyzickým předsudkům expertů. Jak upozorňuje Derrida, filosofie nemůže opustit metafyziku plné přítomnosti významu, která produkuje *pragmatické paradoxy* a nutí nás na nich budovat definice událostí. Právě proto ukazuje *nevyhnutelnou neuskutečnitelnost* filosofických projektů – generalizovaných performativních *nezdarů*. Z toho pramení melancholie dekonstrukce upozorňující na fakt, že podpis

není pisatel, text *není* autor, mapa *není* území. Žádná událost se nezopakuje ani se nepřiblíží jiné události natolik, abychom mohli mluvit o tvarové kontinuitě stop, či dokonce o jejich identitě. Ať se pisatel snaží sebevíc, nikdy nezopakuje tvar podpisového vzoru *identicky*. Pokaždé generuje *jiné* verze podpisu, které jsou přesto soudními znalci pokládány za nástroje *identifikace*.

Z hlediska dekonstrukce lze všechna tato společná metafyzická očekávání chápat jako logocentrické předsudky, jejichž záměrem je pojmát neustále variující a zcela jedinečné ruční písmo (*grammé*) jako konstantní a typický projev duše pisatele, který je vědecky identifikovatelný, jelikož odpovídá vědecky stanovené typologii duší (*logos*). Takhle kladena dekonstruktivní úvaha nevyhnutelně dospívá k aporii nerealizovatelného vědecko-právního požadavku, týkajícího se stvrzení občanské identity prostřednictvím podpisu. Z pozice dekonstrukce je vlastnoruční podpis aporetickou stopou stylu, sytližovaným „autoportrétem“ pisatele, který neumožňuje tři věci. Zaprvé neumožňuje rozoznání pisatele (protože z metafory nelze vyvodit ani definici, ani pravidlo rekognice; podobné není stejné). Zadruhé neumožňuje důkaz autentičnosti (protože stopa podpisu není auratická, ale suplementární a diseminovaná). Zatřetí neumožňuje občanskou identifikaci (protože opakování podpisu je permanentním variováním předchozích stop, podpisový vzor nikdy nebude *identicky* zopakován). Dekonstruovaná metafyzická očekávání nakonec ukazují vlastnoruční podpis jako *příznak* (právní či psychologické) identity, o které se domníváme, že jí jeho prostřednictvím dosahujeme. Dekonstruovaný vlastnoruční podpis, nahlížený ve své grafické proměnlivosti, znemožňuje jakoukoliv identifikaci. Pokud však přesto v naší kultuře podpis funguje jako přirozený a autentický znak identifikace, vzniká zde neřešitelná metafyzická aporie.

Z této své etické pozice citlivé na metafyzické „násilí“ plné přítomnosti významu v reprezentaci, Derrida nemůže pozitivně rozlišovat zvláštnosti jednotlivých médií a jednotlivých teoretických koncepcí. Z toho samého důvodu nemůže pozitivně formulovat ani teorii významu a stylu. Po dekonstrukci společných metafyzických očekávání *přirozenosti*, *autentičnosti* a *totožnosti*, která ukazuje, že tato očekávání zůstávají v praxi vlastnoručního podpisu nedosažitelná, jsem se proto vrátila k mediální sémiotice, která navrácí „melancholické“ objevy dekonstrukce zpět do metafyziky plné přítomnosti významu. Zde se mediální sémiotika – již poučena etikou dekonstrukce – uchyluje k pozitivnímu, vědecky přijatelnému komplexnímu výkladu vlastnoručního podpisu jako znaku, s nímž se v současné legální mediační politice pojí jak mediálně-metafyzické, tak kontextuálně-diskursivní očekávání. Jak jsem ukázala na příkladu grafologie a písmoznalectví, oba tyto legitimní vědní obory analyzující stejné médium, sdílí stejné *metafyzické očekávání* od daného média.

Tento sémiotický příspěvek pokládám za důležitý pro kompenzaci negativity výše zmíněných aporií podpisu, popsanych z pozice dekonstrukce. Dosažení aporie, hlavního cíle dekonstruktivního čtení, neumožňuje totiž pochopit společnou ambici grafologie a písmoznalectví při práci s tím samým médiem. Obě vědy sdílí očekávání, že jejich analýza vlastnoručního podpisu odhalí „přirozené“ psychologické kvality pisatele, jehož duše je pokládána za jediného pravého původce analyzovaných znaků. Obě vědy očekávají, že pisatel se pokaždé podepíše pro něj charakteristickým „autentickým“ způsobem, protože ze své přirozenosti ani „nemůže jinak“. Očekávají také, že ho pokaždé rozeznají právě díky této „přirozené“ konstantě, již je jeho jedinečná duše. Vlastní ambice těchto věd jsou v tomto ohledu sémiotické, a pokud chceme porozumět jejich pozitivitě, musíme

zčásti ubrat z melancholie dekonstrukce a doplnit ji pozitivitou sémiotického myšlení.

Přesto však dekonstrukci zcela neopouštím ve prospěch sémiotiky. Derridovu strategickou *melancholií* pokládám za filosoficky nezastupitelnou a přínosnou tím, že ji nelze ani „zkorumpovat“, ani „spasit“ návrhem nějaké nové pozitivní metodologie. Zachránit ji může jedině *hravá performativita*, kterou nelze fatálně omezit metafyzickým násilím pojmového a metodologického myšlení. Derridovo zdráhání se označit dekonstrukci za vědeckou metodologii lze právě v tomto ohledu pochopit jako strategii zdůrazňující tvůrčí praxi filosofického psaní a rozvíjející materiální stránku této praxe na úkor rozvoje metafyzicky „čistého“, subverzivní hravosti „nekontaminovaného“ konceptuálního myšlení. Jelikož se dekonstrukce nemůže omezit na pouhou neutralizaci binárních opozic metafyzických pojmů ani k ní přímo přejít, „musí – dvojným gestem, dvojnou vědou, dvojným psaním – převracet klasické opozice a představovat systém jako takový“ (Derrida 1993b, 304). Pouze za této aporetické podmínky si dekonstrukce vytváří „nástroje intervence“ (Derrida 1993b, 303) v poli hierarchizovaných opozic metafyzických pojmů, jimiž jsou i „rukopisné“ binární opozice: originál/padělek, pravý/falešný podpis, přirozený/nepřirozený výraz, autentická/neautentická stopa.

K metafyzické dimenzi legální mediační politiky nelze tedy postoupit bez dekonstrukce, v níž „jsme ponecháni s dvojným významem věci: pravda zákona zůstane navždy nepřístupná, současně však pravda zákona může být pouze anticipována v životě samém, přičemž konec života je ukončením této anticipace. Zákon je produkován a vytvářen pokaždé, když je vyvolán ve své anticipační scéně. Jelikož je ale zákon produkován vždy znova, nakonec se nikdy úplně či definitivně nematerializuje“ (Butler 2013, 129). Nelze tedy pouze říct, že zákon dává proměnlivým

formám života jednotný řád, požadovanou *identitu*. Zákon rovněž parazituje na životě, čerpá z něj svou *materialitu*¹¹⁹. Dekonstrukce, která zkoumá podmínky možnosti konstrukce protikladů, je motivována vyhledáváním těchto aporií; zajímají ji materiální podobnosti, které se kladou jako *sekundární* vůči ideální totožnosti. Jak ukazuje Derridovo myšlení, tato zdánlivě „samozřejmá“ metafyzická hierarchie nemusí být zcela spolehlivá. Pokud ji subverzivně obrátíme, všimneme si, že zatímco bez ideality zákona by podpis nebyl rozeznatelným znakem, bez materiality života by podpis *nebyl vůbec*. Bez grammé by logos zůstal *sám v sobě*; až grammé nabízí logu možnost cesty *ven, k obecnému sdílení*. Jelikož se pravda logu etablují právě *prostřednictvím* pravděpodobnosti grammé, ontologické variování *předchází a umožňuje* logické opakování. Vlastnoruční podpis, aporetický *idiom pisatele*, konstantně „opakuje“ prvky stylu, které lze ručně pouze variovat. Jedinečný rukopisný styl, který je určen *přirozeným* výrazem duše pisatele a materializován formou pisatelovy *autentické* vlastnoruční stopy, není tedy generátorem občanské *identity* pisatele, nýbrž *suplementem* této identity, zrozeným z nerealizovatelného metafyzického požadavku *opakovat neopakovatelné*.

119 Ve své konverzaci s Butlerovou, kde uvažuje o *aporetických politických účincích performativu*, řecká filosofka Athanasiouová uvádí, že politicky chápaný performativ je zasazen v paleonymii vlastnění (ve smyslu přivlastnění i vyvlastnění), která jej autorizuje. Současně však politický performativ umožňuje tuto paleonymii ozřejmit a posunout dál: „Jak naznačil Derrida, moc zákona spočívá v samotné jeho otevřenosti, v nemožnosti jeho materializace. Sám zákon diktuje věčný odklad přístupu subjektu k zákonu: zákon čerpá svou sílu z konstantního odkladu svých implementací, ze své vždy již otevřené brány“ (Athanasiou, Butler 2013, 127–128).

Bibliografie

- AJVAZ, M. (2007): *Znak, sebevědomí a čas. Dvě studie o Derridově filosofii*. Praha: Filosofia.
- ALLIEZ, E. (2004): *The Signature of the World*. London: Continuum.
- AMBROSE, G., HARRIS, P. (2011): *Designové myšlení*. Brno: Computer Press.
- AMEND, K., RUIZ, M. S. (1980): *Handwriting Analysis*. Franklin Lakes: The Career Press.
- APPELBAUM, D. (2009): *Jacques Derrida's Ghost: a Conjuration*. New York: State University of New York.
- ATHANASIOU, A., BUTLER, J. (2013): *Dispossession: The Performative in the Political. Conversations with Atena Athanasiou*. Cambridge: Polity.
- AUSTIN, J. L. (1962): *How To Do Things With Words*. Oxford: Oxford University Press.
- BAKOVÁ, H. (2015a): *Portréty historických osobností. Nejen grafologický pohled*. Praha: Grada.
- BAKOVÁ, H. (2015b): *Psychologie písma. Humanistický přístup v rozpoznávání osobnosti z rukopisu*. Praha: Grada.
- BAUMAN, Z. (2006): *Humanitní vědec v postmoderním světě*. Praha: Moravia Press.

- BEDNÁŘOVÁ, J., ŠMARDOVÁ, V. (2011): *Rozvoj grafomotoriky. Jak rozvíjet kreslení a psaní*. Brno: Computer Press.
- BENJAMIN, W. (2009): *Literárněvědné studie*. Praha: OIKOYMENH.
- BENNINGTON, G. (2016): Métaphore, méta-force. *Rue Descartes* 89–90/2, 13–20.
- BENNINGTON, G., DERRIDA, J. (1999): *Jacques Derrida*. Chicago: University of Chicago Press.
- BENVENISTE, É. (1966): *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.
- BERGSON, H. (1994): *Smích*. Praha: Naše vojsko.
- BERT, J.-F. (2004): Y a-t-il un structuralisme chez Foucault? In: Leclercq, S. (ed.): *Abécédaire de Michel Foucault*. Paris: Vrin, 206–208.
- BIANCHI, C., GIERI, M. (2009): Eco's semiotic theory. In: Bondanella, P. (ed.): *New Essays on Umberto Eco*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BOLTER, J. D., GRUSIN, R. (2000): *Remediation. Understanding New Media*. MIT Press.
- BORRADORI, G. (2005): *Filosofie v době teroru. Rozhovory s Jürgenem Habermasem a Jacquesem Derridou*. Praha: Karolinum.
- BRADÁČ, A., KLEDUS, M., KREJČÍŘ, P., VÉMOLA, A., WEIGL, L. (2010): *Soudní znaleství*. Brno: ÚSI.
- BRODSKÝ, P. (2012): *Krásy českých iluminovaných rukopisů*. Praha: Academia.
- BUDIŠ, P. (2008): *Elektronický podpis a jeho aplikace v praxi*. Olomouc: Anag.
- BURGR, J. (2011): *Podpis, vaše vizitka. Známé osobnosti očima grafologa*. Praha: Lika Klub.

- BUTLEROVÁ, J. (2016): *Závažná těla. O materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“*. Praha: Karolinum.
- CADAVA, E. (1997): *Words of Light*. Princeton: Princeton University Press.
- CALIGIURI, M. P., MOHAMMED, L. A. (2012): *The Neuroscience of Handwriting. Applications for Forensic Document Examination*. New York: CRC Press.
- CAPUTO, J. D. (1997): *Deconstruction in a Nutshell. A Conversation with Jacques Derrida*. New York: Fordham University Press.
- CENKOVÁ, T., ČEŠKOVÁ, D., FISCHEROVÁ, V. (2011): *Grafologie v poradenské a terapeutické praxi. Co lze vyčíst z písma druhých*. Praha: Grada.
- CIXOUS, H. (2009): Jacques Derrida: Co-Responding Voix You. In: Cheah, P., Guerlac, S. (eds.): *Derrida and the Time of the Political*. Durham: Duke University Press.
- COLAPIETRO, V. M. (1988): *Peirce's Approach to the Self: A Semiotic Perspective on Human Subjectivity*. New York: State University of New York Press.
- CRÉPON, M. (2005): *Langues sans demeure*. Paris: Galilée.
- CRITCHLEY, S. (2011): Déconstruction et communication. Quelques remarques sur Derrida et Habermas. In: Ramond, Ch.: *Derrida. La déconstruction*. Paris: PUF.
- DANESI, M. (2014): *Signs of Crime. Introducing Forensic Semiotics*. Berlin: Walter de Gruyter.
- DAYLIGHT, R. (2012): *What if Derrida was wrong about Saussure?* Edinburgh: Edinburgh University Press.

- DEKEYSER, H. (2006): Authenticity in Bits and Bytes. In: Neef, S., van Dijck, J. (eds.): *Sign here! Handwriting in the Age of New Media*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 76–88.
- 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: OIKOYMENH.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (2010): *Tisíc plosin. Kapitalismus a schizofrenie II*. Praha, Hermann a synové.
- DERRIDA, J. (1967a): *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- DERRIDA, J. (1967b): *De la grammatologie*. Paris: Minuit.
- DERRIDA, J. (1972a): *La dissémination*. Paris: Seuil.
- DERRIDA, J. (1972b): *Positions*. Paris: Minuit.
- DERRIDA, J. (1972c): *Marges de la philosophie*. Paris: Minuit.
- DERRIDA, J. (1977): *Limited Inc*. Evanston: Northwestern University Press.
- DERRIDA, J. (1978): *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion.
- DERRIDA, J. (1982): Table ronde sur la traduction. In: Lévesque, C., McDonald, Ch. V. (eds.): *L'oreille de l'autre: otobiographies, transferts, traductions. Texts et débats avec Jacques Derrida*. Montréal: VLB Éditeur.
- DERRIDA, J. (1984): *Signéponge/Signsponge*. New York: Columbia University Press.
- DERRIDA, J. (1985): Préjugés. Devant la loi. In: Derrida, J., Descombes, V., Kertian, G., Lacoue-Labarthe, Ph., Lyotard, J.-F., Nancy J.-L.: *La Faculté de juger*, Paris: Minuit, 87–139.

- DERRIDA, J. (1986): *Glas*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- DERRIDA, J. (1987): *Feu la cendre*. Paris: Des femmes.
- DERRIDA, J. (1988a): Letter to a Japanese Friend. In: Wood, D., Robert Bernasconi, R. (eds.): *Derrida and Différance*. Evanston: Northwestern University Press.
- DERRIDA, J. (1988b): The Original Discussion of Différance. In: Wood, D., Robert Bernasconi, R. (eds.): *Derrida and Différance*. Evanston: Northwestern University Press.
- DERRIDA, J. (1992): *Points de suspension. Entretiens*. Paris: Galilée.
- DERRIDA, J. (1993a): *Memories of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*. Chicago: University of Chicago Press.
- DERRIDA, J. (1993b): *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–72*. Bratislava: Archa.
- DERRIDA, J. (1995): *On the name*. Stanford: Stanford University Press.
- DERRIDA, J. (1996a): *Apories*. Paris: Galilée.
- DERRIDA, J. (1996b): *Le monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée.
- DERRIDA, J. (2001a): Une certaine possibilité impossible de dire l'événement. In: Derrida, J., Gad, S., Nouss, A.: *Dire l'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*. Paris, L'Harmattan.
- DERRIDA, J. (2001b): *Chaque fois unique, la fin du monde*. Paris: Galilée.
- DERRIDA, J. (2001c): *Papier Machine*. Paris: Galilée.
- DERRIDA, J. (2002a): *Síla zákona*. Praha: OIKOYMENH.
- DERRIDA, J. (2002b): *Násílí a metafyzika*. Praha: Filosofia.
- DERRIDA, J. (2003a): *Víra a vědění*. Praha: Mladá fronta.

- DERRIDA, J. (2003b): *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*. Paris: Galilée.
- DERRIDA, J. (2005a): *Poétique et politique du témoignage*. Paris: L'Herne.
- DERRIDA, J. (2005b): *Naučiť sa konečne žiť. Rozhovor s Jeanom Birnbaumom*. Bratislava: Albert Marenčin PT.
- DERRIDA, J. (2007): *Psyché. Inventions of the Other*. Stanford: Stanford University Press.
- DERRIDA, J. (2008a): *Mal d'archive*. Paris: Galilée.
- DERRIDA, J. (2008b): *The Animal That Therefore I Am*. New York: Fordham University Press.
- DERRIDA, J. (2010a): Remarques sur la déconstruction et le pragmatisme. In: Critchley, S., Derrida, J., Laclau, E., Mouffe, CH., Rorty, R.: *Déconstruction et pragmatisme*. Basançon: Les solitaires intempestifs.
- DERRIDA, J. (2010b): *Copy, Archive, Signature*. Stanford: Stanford University Press.
- DERRIDA, J. (2010c): *Athens, Still Remains*. New York: Fordham University Press.
- DERRIDA, J. (2011a): *Strašidlá Marxa*. Bratislava: Európa.
- DERRIDA, J. (2011b): *Politique et amitié*. Paris: Galilée.
- DERRIDA, J. (2012a): *Les yeux de la langue. L'abime et le volcan*. Paris: Galilée.
- DERRIDA, J. (2012b): *Histoire du monsonge*. Paris: Galilée.
- DERRIDA, J. (2012c): La déconstruction et l'autre. Entretien avec Richard Kearney. *Les Temps Modernes*, č. 669/670, s. 7–29.

- DERRIDA, J. (2013): *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible 1979–2004*. Paris: Éditions de la Différence.
- DERRIDA, J. (2014): *Trace et archive, image et art*. Paris: INA.
- DERRIDA, J. (2016): *Surtout, pas de journalistes!* Paris: Galilée.
- DERRIDA, J., ROUDINESCO, E. (2003): *Co přinese zítřek?* Praha: Karolinum.
- DÖRFL, L. (2009): *Zákon o znalcích a tlumočnících. Komentář*. Praha: C. H. Beck.
- DOSTÁLEK, L., VOHNOUTOVÁ, M. (2007): *Velký průvodce infrastrukturou PKI a technologií elektronického podpisu*. Brno: Computer Press.
- ĐURANA, M., STRAPÁČ, P. (2014): *Postavenie a zodpovednosť znalca v slovenskom právnom poriadku*. Praha: Wolters Kluwer 2014.
- ECO, U. (1995): Odpoveď. In: Brooke-Rose, CH., Culler, J., Eco, U., Rorty, R.: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava: Archa.
- ECO, U. (2004): *Teorie sémiotiky*. Praha: JAMU.
- ECO, U. (2005): *Meze interpretace*. Praha: Karolinum.
- ECO, U. (2011): *Kant a ptakopysk*. Praha: Argo.
- EVANS, J. C. (1991): *Strategies of Deconstruction. Derrida and the Myth of the Voice*. University of Minnesota Press.
- EVANS, M. (2014): *The Singular Politics of Derrida and Baudrillard*. New York: Palgrave.
- FISCHEROVÁ-KATZEROVÁ, V., ČEŠKOVÁ-LUKÁŠOVÁ, D. (2007): *Grafo-logie pro personalisty a manažery*. Praha: Grada.

- FIŠEROVÁ, M. (2011): Rád reprezentácie. In: Borecký, F., Fišerová, M., Švantner, M., Váša, O.: *Rozum, nerozum a přesvědčivost obrazů*. Praha: Togga, 19–80.
- FIŠEROVÁ, M. (2013a): Derrida a Rousseau: väzenie suplementarity. In: Gáliková, S. – Chabada, M. – Javorská, A. (ed.): *Ludská prirodzenosť: rozum, vôľa, cit*. Nitra: UKF a SFZ, 99–109.
- FIŠEROVÁ, M. (2013b): *Partager le visible. Repenser Foucault*. Paris: L'Harmattan.
- FIŠEROVÁ, M. (2014a): Odložený význam. Derrida o sémantickej konštrukcii a deštrukcii. *Filozofia*, roč. 69, č. 1, 11–21.
- FIŠEROVÁ, M. (2015a): *Digital Signatures: From Tracs to Codes*. In: Fišerová, M., Machek, J. (eds.): *New mediation. New pop-culture?* Praha: Mup Press.
- FIŠEROVÁ, M. (2015b): Drift dekonštrukcie, *Filozofia*, roč. 70, č. 3, 215–228.
- FIŠEROVÁ, M. (2016a): Aporie podpisu: opakování neopakovatelného u Derridy a Deleuze. *Filozofia*, roč. 71, č. 6, s. 450–461.
- FIŠEROVÁ, M. (2016b): Meta-reprezentace. Michel Foucault a sémantické násilí strukturalismu. *Filozofia*, 2016, roč. 71, č. 1, s. 14–24.
- FIŠEROVÁ, M. (2017a): Dekonstrukce „není“ kritika. *Filozofia*, roč. 72, č. 7, s. 515–526.
- FIŠEROVÁ, M. (2017b): Hopes of Derrida's Reading? On Emergence of Peirce's Texts in the Poststructuralist Context. In: Gvoždiak, V., Švantner, M. (eds.): *How to Make Our Signs Clear: C. S. Peirce and Semiotics*. Brill.
- FIŠEROVÁ, M. (2018): Písemný akt. *Filozofia*, roč. 73, č. 1, s. 63–74.

- FLUSSER, V. (1999): *Les gestes*. Cergy: D'Arts.
- FLUSSER, V. (2007): *Písmo. Má písanie budúcnosť?* Bratislava: Ivan Štefánik.
- FOUCAULT, M. (1966): *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- FOUCAULT, M. (2001): Mon corps, ce feu, ce papier. In: Foucault, M.: *Dits et écrits. Tome I. 1954–1975*. Paris: Gallimard.
- FOUCAULT, M. (2011): *Le beau danger. Entretien avec Claude Bonnefoy*. Paris: Editions EHESS.
- FRAENKEL, B. (1992): *La signature. Genèse d'un signe*. Paris: Gallimard.
- FRAENKEL, B. (2008): La signature: du signe à l'acte. In: *Sociétés et représentations*, č. 25.
- FRAENKEL, B., PONTILLE, D. (2006): La signature au temps de l'électronique. *Politix*, roč. 2006/2, č. 74, 103–121.
- FRANK, M. (1995): *Štýl vo filozofii*. Bratislava: Archa.
- FULKA, J. (2007): Derrida a pojem události. In: Sedláčková, M. (ed.): *Vliv díla Jacquesa Derridy na současné myšlení*. Praha: Filosofia.
- FULKA, J. (2016): *Když ruce mluví. Gesto a znakový jazyk v dějinách západního myšlení*. Praha: Filozofická fakulta UK.
- GALTON, F. (1909): *Essays in Eugenics*. London: The Eugenics Education Society.
- GARDNER, B., HELLMAN, A. (2012): *Kniha logotypů*. Brno: Computer Press.
- GASCHÉ, R. (1997): *The Tain of the Mirror*. Cambridge, London: Harvard University Press.

- GASCHÉ, R. (1994): *Inventions of Difference. On Jacques Derrida*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- GASCHÉ, R. (1999): *Of Minimal Things. Studies on the Notion of Relation*. Stanford: Stanford University Press.
- GASCHÉ, R. (2007): *Views and Interviews. On 'Deconstruction' in America*. Aurora: The Davies Group.
- GOLDSCHMIT, M. (2003): *Jacques Derrida, une introduction*. Paris: Pocket.
- GRAFF, G. (1988): Summary of „Reiterating the Differences“. In: Graff, G. (ed.): Derrida, J.: *Limited Inc*. Evanston: Northwestern University Press.
- GROETHUYSEN, B. (1949): *J.-J. Rousseau*. Paris: Gallimard.
- GROS, F. (2002): *La parrhesia chez Foucault*. In: Gros, F. (ed.): *Foucault, le courage de la vérité*. Paris: PUF, 155–166.
- HAHN, S. (2005): *Derrida*. Bratislava: Albert Marenčin PT.
- HARRALSON, H. H. (2013): *Developments in Handwriting and Signature Identification in the Digital Age*. Oxford: Elsevier.
- HILL, L. (2007): *The Cambridge Introduction to Jacques Derrida*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HLOUCH, L. (2011): *Teorie a realita první interpretace*. Plzeň: Aleš Čeněk.
- HLOUCH, L. (2012): *Instituce jako interpret práva v aplikačním diskursu*. In: Gerloch, A., Tryzna, J., Wintr, J. (eds.): *Metodologie interpretace práva a právní jistota*. Plzeň: Aleš Čeněk.
- HUBER, R. A., HEADRICK, A. M. (1999): *Handwriting Identification: Facts and Fundamentals*. New York: RCR Press.

- HROCH, S. (2005): Perspektivy filosofické a hlubinné hermeneutiky (H.-G. Gadamer, C. G. Jung, J. Derrida). *Filozofia*, roč. 60, č. 8, s. 596 až 612.
- CHARVÁT, M. (2016): *Gilles Deleuze. Asignifikantní sémiotika*. Praha: Togga.
- IMPEDOVO, S. (1994): Frontiers in handwriting recognition. In: Impedovo, S. (ed.): *Fundamentals in Handwriting Recognition*. Berlin: Springer.
- JEAN, G. (1993): *Písmo. Pamäť ľudstva*. Bratislava: Slovart.
- JEŘÁBEK, J. (2007): *Grafologie. Více než diagnostika osobnosti*. Praha: Argo.
- KAMHAL, D. (2007): Filozofia jazyka a jej metódy podľa J. R. Searla. In: Searle, J. R.: *Rečové akty*. Bratislava: Kalligram.
- KAMUF, P. (1988): *Signature Pieces. On the Institution of Authorship*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- KAMUF, P. (2016): Composition Displacement. In: Phillips, W. P. (ed.): *Derrida Now. Current Perspectives in Derrida Studies*. Cambridge: Polity Press.
- KANT, I. (2001): *Kritika čistého rozumu*. Praha: OIKOYMENH.
- KARUL, R. (2012): *O bytí bez subjektu. Sproblematizovanie Lévinasovho ponímanie čistého bytia*. Pusté Úľany: Schola philosophica.
- KATES, J. (2005): *Essential History. Jacques Derrida and the Development of Deconstruction*. Evanston: Northwestern University Press.
- KÉKI, B. (1984): *5000 let písma*. Praha: Mladá fronta.
- KOLAŘÍKOVÁ, R. (2010): *Grafologie pro zdraví, sex a vztahy*. Olomouc: Fontána.
- KORÁB, D. (2014): *Písmo ve výtvarné tvorbě*. Praha: Grada.

- KŘÍSTEK, L. (2013): *Znalectví*. Praha: Wolters Kluwer.
- KULKA, T. (2004): *Umění a falzum*. Praha: Academia.
- LAMBERT, G. (2012): *In Search of a New Image of Thought. Gilles Deleuze and Philosophical Expressionism*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- 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.
- LAWLOR, L. (2002): *Derrida and Husserl*. Bloomington: Indiana University Press.
- LEGRAND, P. (2003): The Same and the Different. In: Pierre Legrand, P., Munday, R. (eds.): *Comparative Legal Studies: Traditions and Transitions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LECHNER, T. (2013): *Elektronické dokumenty v právní praxi*. Praha: Leges.
- LENCOVÁ, R. (2007): *Rozhovory o písmu rukopisném*. Praha: Svět.
- LIPNICKÁ, M. (2015): *Rozvoj grafomotoriky a podpora psaní*. Praha: Portál.
- LIU, Z.-Q., CAI, J., BUSE, R. (2003): *Handwriting Recognition. Soft Computing and Probabilistic Approaches*. Berlin: Springer.
- LOMBROSO, C. (2017): *Nejnovější objevy a aplikace psychiatrie a kriminalistické antropologie*. Praha: Academia.
- MAJDANSKI, D. (2000): *La signature et les mentions manuscrites dans les contrats*. Bordeaux: Press universitaires de Bordeaux.
- MANOVICH, L. (2007): *Software Takes Command*. Cambridge: Polity Press.
- MANOVICH, L. (2001): *The Language of New Media*. London: The MIT Press.

- MARDER, M. (2011): *The Event of the Thing. Derrida's Post-Deconstructive Realism*. Toronto: University of Toronto Press.
- MARTIN, J.-C. (1993): *Variations. La philosophie de Gilles Deleuze*. Paris: Éditions Payot.
- MASON, S. (2012): *Electronic Signatures in Law*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MCDONALD, A. (2016): *Write Your Own Egyptian Hieroglyphes*. London: The British Museum.
- McLUHAN, M. (2008): *Člověk, média a elektronická kultura*. Brno: Jota.
- MENGUE, P. (1994): *Gilles Deleuze ou le système du multiple*. Paris: Kimé.
- MERTA, F. (2015): *100 velkých Čechů plus jeden největší. Malováno z podpisů*. Tiskcentrum.
- MICHALOVIČ, P., MINÁR, P. (1997): *Úvod do štrukturalizmu a postštrukturalizmu*. Bratislava: Iris.
- MIHINA, F. (2012): Kant a Peirce. *Filozofia*, č. 3: 181–194.
- MIHINA, F. (2013): Legitimizácia metafyziky alebo Peirceov projekt vedeckej filozofie. *Filozofia*, č. 4: 285–295.
- MLČÁKOVÁ, R. (2009): *Grafomotorika a počátečné psaní*. Praha: Grada.
- MOATI, R. (2009): *Derrida/ Searle. Déconstruction et langage ordinaire*. Paris. PUF.
- MOJDL, L. (2005): *Encyklopedie písem světa I. Písmo Evropy, Kavkazu a helénské oblasti*. Praha: Libri.
- NALWA, V. S.: Automatic On-line Signature Verification. In: Jain, A., Bole, R., Pankanti, S. (eds.): *Biometrics. Personal Identification in Networked Society*. New York: Kluwer Academic Publishing.

- NEEF, S., VAN DIJCK, J. (2006): Sign here! Handwriting in the Age of Technical Reproduction. In: Neef, S., van Dijck, J. (eds.): *Sign here! Handwriting in the Age of New Media*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- NĚMEC, B. a kol. (1959): *Učebnice kriminalistiky. Svazek 1*. Praha: Kriminalistický ústav MV.
- NEUGEBAUER, T. (2008): *Nová pravidla písemné a elektronické komunikace*. Kralice na Hané: Computer Media.
- ORMISTON, G. (1988): The Economy of Duplicity: *Différance*. In: Wood, D., Robert Bernasconi, R. (eds.): *Derrida and Différance*. Evanston: Northwestern University Press.
- OWEN, J. M. (2006): Authenticity and Objectivity in Scientific Communication: Implications of Digital Media. In: Neef, S., van Dijck, J. (eds.): *Sign here! Handwriting in the Age of New Media*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- PATTON, P., PROTEVI, J., (2003): Introduction. In: Patton, P. – Protevi, J. (eds.): *Between Deleuze and Derrida*. London/New York: Continuum, 1–14.
- PEIRCE, CH. S. (1955): *Philosophical Writings of Peirce*. New York: Dover Publications.
- PEIRCE, CH. S. (1992): *The Essential Peirce*. Bloomington: Indiana University Press.
- PERELMAN, CH. (2014): *Právní logika. Nová rétorika*. Bratislava: Kalligram.
- PEREZ-TERAN MAYORGA, R. M. (2009): *From Realism to „Realicism“. The Metaphysics of Charles Senders Peirce*. New York: Lexington Books.
- PETŘÍČEK, M. (2000): *Majestát zákona*. Praha: Herrmann a synové.

- PIRLO, G. (1994): Algorithms for signature verification. In: Impedovo, S. (ed.): *Fundamentals in Handwriting Recognition*. Berlin: Springer.
- PLATÓN (2000): *Faidros*. Praha: OIKOYMENH.
- POCHÉ, F. (2007): *Penser avec Jacques Derrida. Comprendre la déconstruction*. Lyon: Chronique sociale.
- POLČÁK, R. (2009): *Právo a evropská informační společnost*. Brno: Masarykova univerzita.
- PORADA, V. (2007): *Kriminalistika (úvod, technika, taktika)*. Plzeň: Aleš Čeněk.
- POULIN, R. (2012): *Jazyk grafického designu*. Praha: Slovart.
- RAMOND, CH. (2001): *Le vocabulaire de Derrida*. Paris: Ellipses.
- REVEL, J. (2002): La pensée verticale: une éthique de la problématisation. In: Gros, F. (ed.): *Foucault, le courage de la vérité*. Paris: PUF, 63–85.
- REYNOLDS, A. (2002): *Peirce's Scientific Metaphysics*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- ROMANOVÁ, K. G. (2012): *Rukopis, klíč k osobnosti*. Praha: Argo.
- RONELL, A. (2005): *The Test Drive*. Chicago: University of Illinois Press.
- RONELL, A. (2006): *American Philo. Entretiens avec Avital Ronell*. Paris: Stock.
- RORTY, R. (1995): Putování pragmatisty. In: Brooke-Rose, CH., Culler, J., Eco, U., Rorty, R.: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava: Archa, 89–137.
- RORTY, R. (1996): Is Derrida a Transcendental Philosopher? In: Wood, D. (ed.): *Derrida: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell.

- RORTY, R. (2010): Remarques sur la déconstruction et le pragmatisme. In: Critchley, S., Derrida, J., Laclau, E., Mouffe, CH., Rorty, R.: *Déconstruction et pragmatisme*. Basançon: Les solitaires intempestifs.
- RORTY, R. (2012): *Filosofie a zrcadlo přírody*. Praha: Academia.
- ROUSSEAU, J.-J. (2011a): *Esej o původu jazyků*. Praha: Prostor.
- ROUSSEAU, J.-J. (2011b): *Rozprava o vědách a umeniach*. Bratislava: VSSS.
- ROYLE, N. (2003): *Jacques Derrida*. London: Routledge.
- ROYLE, N. (2000): What is Deconstruction? In: Royle, N. (ed.): *Deconstructions. A User's guide*. New York: Palgrave.
- SAMARA, T. (2016): *Grafický design. Základní pravidla a způsoby jejich porušování*. Praha: Slovart.
- de SAUSSURE, F. (2007): *Kurs obecné lingvistiky*. Praha: Academia.
- SHERWIN, R., K. (2011): *Visualizing Law in the Age of Digital Baroque. Arabesques and Entanglements*. London: Routledge.
- SHORT, T. L. (2007): *Peirce's Theory of Signs*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHONFELD, V. (2007): *Učebnice vědecké grafologie*. Praha: Elfa.
- SEARLE, J. R. (1979): *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*. New York: Cambridge University Press.
- SEARLE, J. R. (1977): Reiterating the Differencies. A Reply to Derrida. *Glyph*, č. 1, 198–208.
- SEARLE, J. R. (1980): The Background Of Meaning. In: Searle, J. R., Ferrer K., Bierwisch, M. (eds.): *Speech Act Theory And Pragmatics*. Dordrecht: D. Reidel, 221–232.

- SIM, S. (2001): *Derrida a konec historie*. Praha: Triton.
- SMITH, B. (2003a): John Searle: From Speech Acts to Social Reality. In: Smith, B. (ed.): *John Searle*. New York: Cambridge University Press, 1–33.
- SMITH, D. W. (2003b): Deleuze and Derrida. Immanence and Transcendence. In: Patton, P. – Protevi, J. (eds.): *Between Deleuze and Derrida*. London/New York: Continuum, 46–66.
- STAROBINSKI, J. (1971): *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*. Paris: Gallimard.
- STATEN, H. (1984): *Wittgenstein and Derrida*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- STRAKA, J. (1991): Je podpis vždy dostatečnou právní zárukou? *Československá kriminalistika*, roč. 24, č. 2.
- ŠEVČÍK, P., ULLRICH, L. (2015): *Znalecké právo*. Praha: C. H. Beck.
- ŠČUREK, R. (2008): *Biometrické metody identifikace osob v bezpečnostní praxi*. Ostrava: VŠB TU.
- TEILMANN-LOCK, S. (2016): *The Object of Copyright*. London: Routledge.
- TSELENTIS, J. (2014): *Typografie. O funkci a užití písma*. Praha: Slovart.
- TWEMLOWOVÁ, A. (2008): *K čemu je grafický design?* Praha: Slovart.
- VALEŠKA, J. (1991): K otázce validity psychologie písma. *Československá kriminalistika*, roč. 24, č. 4, 338–341.
- VELÍČKOVÁ, H. (2013): *Grafologie. Nové pohledy*. Kralice na Hané: Computer Media.

- WALDENFELS, B. (2015): For example. In: Lowrie, M., Lüdemann, S. (eds.): *Exemplarity and Singularity. Thinking Through Particulars in Philosophy, Literature, and Law*. London: Routledge.
- WALSHAM, A. (2010): *Remains and Relics*. Oxford: Oxford University Press.
- WETZEL, M. (2006): The Authority of Drawing: Hand, Authenticity, and Authorship. In: Neef, S., van Dijck, J. (eds.): *Sign here! Handwriting in the Age of New Media*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- WILLIAMS, J. (2013): Preface. In: Williams, J. (ed.): *Signature Derrida*. Chicago: University of Chicago Press.
- WILLIAMS, J. (2008): *Gilles Deleuze's Logic of Sense*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- WIRTH, U. (2003): Derrida and Peirce on inderterminacy, iteration, and replication. *Semiotica*, 143–1/4, 35–44.
- WOOD, D. (1988): Différance and the Problem of Strategy. In: Wood, D., Robert Bernasconi, R. (eds.): *Derrida and Différance*. Evanston: Northwestern University Press.
- ZEHFUSS, M. (2007): Derrida's Memory, War and the Politics of Ethics. In: Fagan, M., Glorieux, L., Hašimbegovic, Suetsugu, M. (eds.): *Derrida. Negotiating the Legacy*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- ZIMA, P. (2007): *La déconstruction. Une critique*. Paris: L'Harmattan.
- ZOURABICHVILI, F. (1994): *Deleuze. Une philosophie de l'événement*. Paris: Presses Universitaires de France.

Internetové zdroje

<http://www.hornychova.cz/pismoznalectvi/pojmologie/>

<http://www.pismoznalectvi.com>

Index nominum

- Ajvaz, M. 138, 139
Alliez, E. 214
Ambrose, G. 118
Amend, K. 284
Appelbaum, D. 204
Athanasίου, A. 189, 295
Austin, J. L. 13, 107, 173–175,
178–185, 190–192, 194, 195
Baková, H. 54–57
Bauman, Z. 36
Bednářová, J. 75, 76
Benjamin, W. 13, 46, 47, 120,
123–125, 146, 205, 271
Bennington, G. 162–165, 170
Bergson, H. 119, 206, 220
Bert, J.-F. 30
Bolter, J. D. 7
Borradori, G. 33, 34, 133, 134, 264
Bradáč, A. 68
Brodský, P. 116
Budiš, P. 79, 80
Burg, J. 57, 58, 61
Buse, R. 285
Butlerová, J. 189, 197, 198, 294,
295
Cadava, E. 11, 123, 124, 205
Cai, J. 285
Caligiuri, M. P. 72, 73, 173
Caputo, J. D. 147, 148
Cenková, T. 52, 53
Cixous, H. 35, 177
Colapietro, V. M. 86
Crépon, M. 11, 37
Critchley, S. 153
Češková-Lukášová, D. 52, 53, 58, 59
Danesi, M. 88, 89
Daylight, R. 131, 132
Dekeyser, H. 15, 39, 40, 48, 49, 81,
101, 102
Deleuze, G. 11, 13, 135, 201,
206–210, 214–216, 218–220,
222–224, 248, 290

- Derrida, J. 10–14, 16–18, 23–27,
29–37, 71, 107–111, 113, 118,
126–135, 137–143, 146, 148–
199, 201–207, 209–214, 216,
218, 220, 222–224, 230–241,
243, 244, 247–255, 258–265,
267, 270, 278, 279, 281–283,
287–291, 293–295
- Dörfl, L. 69, 70
- Dostálek, L. 78, 79
- Đurana, M. 69
- Eco, U. 13, 14, 17, 18, 84, 85,
89–95, 127, 135, 251, 253,
254, 256–258, 261, 263–266,
269–280, 290, 291
- Evans, J. C. 251, 252
- Evans, M. 210
- Fischerová-Katzerová, V. 52, 53,
58, 59
- Fišerová, M. 34, 35, 96, 135, 150,
151, 188, 194, 201, 212, 232
- Flusser, V. 107–110, 112
- Foucault, M. 11, 13, 28–37, 94, 113,
151, 174, 175, 214, 280, 281, 291
- Fraenkel, B. 11, 15, 40, 41, 82, 83,
195, 200
- Frank, M. 212
- Fulka, J. 146, 169
- Galton, F. 43
- Gardner, B. 118
- Gasché, R. 13, 124, 138, 188,
259–261
- Goldschmit, M. 11, 231, 232, 234
- Graff, G. 183
- Grusin, R. 7
- Groethuysen, B. 230, 231
- Gros, F. 32, 33
- Guattari, F. 214–216
- Hahn, S. 107, 111
- Harris, P. 118
- Headrick, A. M. 119, 285
- Harralson, H. H. 71, 72, 74, 123,
285, 286
- Hellman, A. 118
- Hill, L. 181, 182, 198
- Hlouch, L. 70, 71
- Huber, R. A. 119, 285
- Hroch, S. 193
- Charvát, M. 224, 225
- Impedovo, S. 74
- Jean, G. 248, 249
- Jeřábek, J. 51, 52, 173
- Kamhal, D. 183
- Kamuf, P. 224, 244–246

- Kant, I. 13, 91, 92, 94, 140, 152,
 161, 163, 165, 252, 257
 Karul, R. 150
 Kates, J. 260
 Kéki, B. 133
 Kledus, M. 68
 Kolaříková, R. 53, 54
 Koráb, D. 121
 Krejčíř, P. 68
 Křístek, L. 67, 68
 Kulka, T. 47
 Lambert, G. 11, 215, 222, 224, 253
 Lawlor, L. 252
 Legrand, P. 191
 Lechner, T. 62, 63, 80, 81
 Lencová, R. 58
 Lipnická, M. 75
 Liu, Z.-Q. 285
 Lombroso, C. 42, 43
 Majdanski, D. 15, 122
 Manovich, L. 96–100
 Marder, M. 239
 Martin, J.-C. 219
 Mason, S. 48, 83, 100
 McDonald, A. 249
 McLuhan, M. 7, 17, 18, 58, 107,
 109–113, 283
 Mengue, P. 210
 Merta, F. 56
 Michalovič, P. 131
 Mihina, F. 139, 140, 142
 Minár, P. 131
 Mlčáková, R. 75
 Moati, R. 174, 178, 183–186
 Mohammed, L. A. 72, 73, 173
 Mojdl, L. 23–25
 Nalwa, V. S. 51
 Neef, S. 101, 123
 Němec, B. 45
 Neugebauer, T. 63, 64
 Ormiston, G. 187
 Owen, J. M. 82
 Patton, P. 207
 Peirce, Ch. S. 85–95, 126, 134–139,
 141–143, 145, 147, 149, 229,
 243, 253, 257, 265, 275, 280,
 287, 288, 291
 Perelman, Ch. 70
 Perez-Teran Mayorga, R. M. 142
 Petříček, M. 141, 174, 175
 Pirlo, G. 74
 Platon 26, 140, 164, 186, 201, 202,
 207, 208, 210, 231, 235
 Poché, F. 206

- Polčák, R. 63
Pontille, D. 82, 83
Porada, V. 64–66, 77
Poulin, R. 117
Protevi, J. 207
Ramond, Ch. 166, 193
Revel, J. 32
Reynolds, A. 136
Romanová, K. G. 60–62
Ronell, A. 11, 144, 188, 189
Rorty, R. 107, 254–257, 260, 261
Roudinesco, E. 167, 250
Rousseau, J.-J. 13, 132, 174, 230–241
Royle, N. 204, 205, 247
Ruiz, M. S. 284
Samara, T. 116, 117
de Saussure, F. 130–132, 138, 139, 174
Sherwin, R. K. 82
Short, T. L. 88
Schonfeld, V. 51, 52
Searle, J. R. 13, 107, 151, 173, 175, 178, 179, 182–185, 195, 289
Sim, S. 251
Smith, B. 182
Smith, D. W. 208–210
Starobinski, J. 236–238
Staten, H. 198
Straka, J. 68, 69
Strapáč, P. 69
Ševčík, P. 67
Šmardová, V. 75, 76
Teilmann-Lock, S. 46, 47
Tselentis, J. 117
Twemlowová, A. 117
Ullrich, L. 67
Valeška, J. 45
Van Dijck, J. 101, 123
Veličková, H. 59, 60
Vémola, A. 68
Vohnoutová, M. 78, 79
Waldenfels, B. 160
Walsham, A. 120, 121
Weigl, L. 68
Wetzel, M. 15, 282
Williams, J. 168, 194, 195, 205, 215, 216
Wirth, U. 137, 138
Wood, D. 252, 253
Zehfuss, M. 223
Zima, P. 154
Zourabichvili, F. 219

Index rerum

- antropometrie 41–43, 54, 62
aura 47, 120, 123–125, 146, 167,
205, 265, 271, 275
autoportrét 18, 51, 52, 149, 214,
215, 217, 292
autentičnost 10, 16, 45–49, 66, 70,
71, 74, 76–79, 82, 83, 87, 95,
96, 99–103, 107, 111, 112, 119,
120, 123–125, 145–147, 167,
173, 191, 193, 195–200, 202,
205, 217, 220, 222, 237, 139,
242, 254, 265, 270, 275, 280,
283, 284, 286–289, 292, 293
binární opozice 31, 33, 81, 99, 100,
130, 186, 194, 202, 210, 211,
247, 248, 259, 263, 270, 288,
294
dekonstrukce 10–14, 16–19, 25,
27, 29, 32–34, 36, 37, 71, 103,
109–111, 113, 126–129, 133,
134, 138, 140, 144, 145, 147,
149–155, 157, 159–166, 169,
173, 174, 176, 177, 179, 185–
188, 190, 193, 194, 197–199,
203–206, 210, 212, 213, 223,
229–231, 234, 235, 241, 243,
244, 246–255, 258–263, 265,
268, 278–282, 287–295
différance 152, 153, 166, 187, 193,
212, 220, 250, 252, 253
diskurs 10, 18, 27–30, 35, 37, 39,
44, 45, 53, 60, 62, 67, 71, 73,
77, 78, 84, 85, 88–90, 92, 93,
95, 100, 103, 107, 108, 112,
113, 126, 127, 143, 156, 161,
166, 168, 176, 189, 190, 195,
196, 200, 235, 241, 243, 244,
251, 253, 257, 261, 263–265,
269–272, 275, 276, 278,
280–283, 286, 287
diskursivní očekávání 10, 21, 23,
27, 28, 37, 38, 53, 54, 57, 59,

- 64, 70, 72, 77, 85, 89, 93, 95,
96, 102, 103, 110, 111, 113, 221,
253, 264, 265, 270–272, 275,
277, 279, 281, 283, 286, 287,
290, 291, 293
- diseminace 129, 151, 152, 166, 179,
181, 183, 186, 192, 199, 201,
203, 234, 235, 238, 255, 258,
261
- dílo 11, 13, 26, 27, 32, 35, 44, 45,
47, 59, 60, 67, 87, 90, 97, 98,
113, 117, 119, 120, 123, 125,
135, 137, 142, 147, 149, 151,
153, 158, 161, 167–169, 171,
172, 178–180, 182, 194, 201,
204, 205, 209, 213, 215, 217,
218, 220, 221, 242, 244, 246,
254–256, 258, 260, 264, 265,
269, 271–273, 275–278
- duše 10, 17, 43–45, 47, 51, 53, 54,
56, 57, 59, 60, 76, 78, 82, 84,
86, 87, 89, 93, 95, 96, 118, 119,
144, 146, 147, 173, 196, 197,
242, 273–275, 279, 283, 284,
286–288, 292, 293, 295
- elektronický podpis 15, 19, 38,
47–49, 78–83, 85, 96, 98–103,
107, 112, 124, 282, 283, 285,
286, 291
- eugenika 42, 43
- forenzní analýza 13, 40, 67, 73, 76,
84, 88, 95, 211, 270
- grafologie 9, 13, 16, 28, 38, 40–45,
48, 50–55, 58–62, 64, 67,
76–78, 82, 84, 85, 88–90,
94–96, 102, 103, 107, 112,
117, 122, 141, 143, 173, 196,
265–269, 272, 273, 277, 279,
281–288, 291, 293
- identifikace 15, 37, 39, 40, 57,
64–66, 79, 80, 83, 85, 87, 88,
103, 112, 120, 122, 123, 171,
172, 175, 176, 178, 190, 191,
193, 199, 200, 217, 220–222,
225, 244, 246, 265, 269, 270,
272, 276, 278, 281, 282, 285,
291, 292
- interpretace 8–10, 12, 17, 19, 36,
37, 39, 44, 54, 55, 70, 71, 77,
82, 84, 90, 91, 93–95, 102, 109,
122, 125, 129, 133–135, 151,
154, 173, 176, 184, 203, 204,
231, 236, 251, 254–260, 263,

- 266, 269, 272–274, 278, 279,
281, 290, 291
- jméno 7, 8, 14, 24, 40, 49, 61, 63,
64, 68, 75, 80, 82–84, 87, 100,
113, 115, 116, 118, 121, 125, 126,
133, 143–145, 148, 149, 155,
163, 170–173, 176, 178, 187,
190, 191, 193, 196, 205, 208,
211–213, 216, 217, 219, 220,
223, 224, 229, 230, 234, 235,
245, 246, 248, 250, 251, 263,
273, 282, 284
- kategorie 50, 53, 67, 86, 87, 90,
93, 94, 99, 143, 149, 171, 182,
200, 208, 265, 268, 269,
286–288, 290
- kriminalistika 45, 64, 211
- kritika 11, 12, 31, 32, 34, 35, 127,
129, 131, 132, 134, 150–152,
154, 156, 157, 160–163, 165,
188, 192, 205, 207, 208, 210,
223, 241, 250–254, 257, 260
- kopie 17, 46, 47, 71, 84, 95, 120,
123, 124, 147, 196, 205, 207,
208, 210, 217, 218, 220, 221,
246, 265, 266, 270, 272, 273,
278, 282
- kopula 152, 153, 157–160, 288
- kryptografie 38, 51, 78–80, 83–85,
103, 265, 281, 283–286
- melancholie 14, 153, 212, 218, 253,
279, 282, 291, 294
- metafora 17, 53, 95, 138, 139, 145,
153, 155, 157, 158, 161–165,
200, 211, 231, 288, 292
- metafyzické očekávání 9, 10, 16,
27, 28, 77, 94–96, 103, 105,
107, 111, 112, 122, 123, 125,
126, 143–149, 160, 167, 172,
175, 191, 193, 195, 196, 200,
205, 206, 218, 229, 230, 242,
245, 254, 264, 265, 279–283,
286–293
- metafyzika 10, 18, 24–26, 31,
34, 35, 93, 94, 99–102, 107,
126–131, 133, 135, 137, 139,
140, 149, 150, 152–154, 156,
157, 160, 161, 165, 168, 169,
171, 175, 187, 188, 190, 193,
194, 197, 200, 203, 205, 210,
218, 220, 234, 235, 238, 239,
241, 243, 253, 259–261, 263,
282, 291, 293

- násilí 31, 32, 35, 88, 129, 135–137,
140, 141, 149, 151, 163, 164,
195, 205, 220, 239, 240, 247,
251, 253, 259, 286, 291, 293,
294
- nová média 18, 27, 97–101, 109,
285, 286
- obraz 7, 8, 13, 17, 25, 49–58, 61,
77, 82, 84, 87, 94, 98, 108–110,
113–116, 118, 121, 123, 125,
126, 130, 132, 139, 143–145,
148, 149, 154, 161, 173, 207,
211–214, 216, 217, 219, 220,
229, 237, 248–250, 262, 271,
276, 282, 284
- odklad 12, 73, 127, 128, 130, 151,
152, 154, 188, 201, 203, 205,
234, 295
- občan 14, 18, 41, 69, 80, 96, 121,
122, 148, 178, 205, 234, 267,
269, 273
- ontologie 13, 135, 138, 156, 158,
160, 165, 166, 186, 189, 207,
208, 210, 230, 234, 235
- opakování 10, 11, 88, 93, 99, 114,
118, 121, 138, 140, 149, 167,
175, 176, 180–183, 185–187,
191, 197–199, 201, 203, 205,
206, 208, 209, 211, 212,
214–218, 222, 225, 239, 242,
243, 266, 270, 276, 278, 292,
295
- padělek 17, 76, 120, 123, 124, 190,
198, 200, 220, 246, 273, 275,
277, 278, 285, 289, 290, 294
- performativita 96, 172, 175,
179–182, 192, 194, 195, 197,
294
- písmo 7, 12–14, 18, 23–29, 32–34,
40–45, 52–62, 64–66, 68, 69,
72, 74, 75, 77, 78, 81, 82, 85,
96, 108–111, 115–119, 126,
130–133, 138, 139, 143–145,
148, 150, 154, 157, 163, 164,
166, 167, 170–174, 176, 178,
180, 181, 183, 185, 187, 190,
192–194, 196, 197, 199, 201–
203, 206, 207, 214, 216, 217,
220–222, 230–233, 235–244,
246, 248–250, 252, 267, 268,
284, 285, 288, 289, 292
- písmový obraz 51, 52, 57, 77, 82,
173, 284

- písmoznalectví 10, 16, 28, 38, 45,
48, 50, 51, 62, 64, 65, 67–74,
76–78, 81, 82, 84, 85, 88–90,
95, 96, 102, 103, 107, 112,
122, 141, 142, 173, 196, 265,
269, 270, 272–274, 277–279,
281–287, 291, 293
- podobnost 8, 9, 15, 17, 28, 44, 46,
49, 57, 76, 81, 82, 84, 85, 95,
99, 114, 117–119, 137, 144, 145,
149, 158, 167, 168, 171, 172,
176, 178, 190, 193, 197, 200,
211, 215, 222, 225, 243, 245,
254, 265, 266, 270–272, 275,
280, 284, 286–289, 295
- podpisový vzor 8, 9, 15, 46, 81, 82,
113–115, 121, 141, 145, 147–149,
175, 178, 190, 200, 201, 203,
205, 206, 217, 218, 220–222,
225, 234, 239, 242, 268, 274,
278, 282, 289, 290, 292
- právo 10, 15, 18, 28, 42, 67, 70, 71,
80, 140, 149, 176, 189, 206, 207,
211, 240, 244, 259, 261, 263
- předsudek 17, 27, 35, 107, 126, 151,
155, 254, 279, 281–283, 286,
287, 290–292
- přirozenost 10, 31, 49, 82, 83, 94,
96, 99, 103, 107, 111, 112, 136,
144, 193, 197, 231, 234, 238,
240, 265, 280, 283, 286, 288,
293
- realismus 14, 17, 85, 94, 142, 163,
257, 263, 266, 279, 280
- reprezentace 12–14, 23, 25, 27–32,
35, 50, 97, 99, 110, 120, 127,
128, 130, 131, 133, 137, 138,
151, 166, 202–204, 206, 207,
209, 210, 216, 222, 224, 231,
233–235, 237, 238, 240, 241,
243, 249, 254, 255, 263, 272,
273, 280, 293
- ruka 14, 15, 18, 40, 46, 49, 59, 63,
64, 73, 74, 79, 81, 88, 97, 98,
100, 101, 103, 113, 114, 119, 121,
122, 142, 145, 167, 171, 172,
191, 198, 199, 203, 214, 218,
221, 225, 229, 237, 242, 262,
271, 272, 282, 284
- rukopis 7, 13, 14, 40–42, 44, 45,
47, 53–62, 65, 66, 68, 71–74,
76–78, 89, 93, 95, 96, 101, 114,
116–118, 121, 123, 125, 145,
170, 196, 197, 199, 200, 211,

- 214, 220, 239, 246, 267–269, 273, 284–290
- rozeznání 17, 40, 82, 89, 92–94, 129, 137, 167, 175, 201, 239, 246, 257, 279, 285, 292
- řemeslo 266, 272, 273, 280
- sémiotika 11, 12, 14, 17, 18, 84, 86–90, 93–95, 110, 127, 134–136, 139, 152, 154, 157, 197, 201, 218, 219, 229, 243, 247, 251–254, 257, 264, 266, 270, 273–275, 279, 287, 288, 290, 291, 293, 294
- spravedlnost 71, 140–142, 149, 150, 157, 176, 206, 207, 230, 239, 259, 263
- stopa 10, 17, 40, 45–48, 62, 73, 76, 78, 79, 81–84, 87, 89, 93, 95–101, 103, 112, 114, 120–122, 129, 133, 134, 143–147, 150–152, 154, 166–173, 175, 176, 178, 186, 191, 193, 195–204, 210–214, 217, 219–223, 225, 234, 235, 238, 239, 241–243, 251, 254, 265, 273, 275–277, 280, 282–284, 286, 288–290, 292, 294, 295
- styl 10, 17, 24, 46, 61, 62, 66, 77–79, 81, 83, 85, 90, 93, 99, 100, 103, 115, 117, 118, 121, 144, 145, 167, 168, 171–173, 175, 190, 195–201, 203, 209–225, 235, 239, 242, 243, 245, 246, 262, 265, 269, 270, 272–277, 279, 282–284, 286, 288–290, 292, 293, 295
- suplement 7, 26, 129, 130, 133, 152, 157–160, 162, 166, 167, 169, 171, 181, 187, 195, 196, 204, 206, 230–237, 240–243, 250, 258, 281, 295
- technologie 7, 49, 69, 73, 74, 78, 80, 81, 101, 103, 108, 109, 114
- totožnost 8, 10, 17, 26, 44, 79, 82, 84, 85, 107, 118, 119, 125, 143, 148, 149, 158, 160, 171, 175, 176, 182, 191, 197, 198, 208, 210, 211, 218, 222, 243, 265, 273, 275, 283, 284, 286–289, 293, 295
- umění 25, 40, 47, 51, 55, 115, 121, 125, 136, 140, 163, 172, 213, 215, 217, 232, 237, 266, 272, 273, 275–277, 280

- variabilita 44, 74, 99, 209
- vlastnoruční podpis 7, 9, 10, 14–17,
 19, 38–40, 47–49, 51, 62–64,
 68–74, 77, 79, 81–86, 89, 90,
 93, 96, 98–100, 102, 103, 105,
 107, 108, 111–113, 115–126,
 143–149, 166, 167, 170–174,
 190, 195, 200, 201, 205, 211,
 213, 218–221, 225, 227, 229,
 234, 242, 245–248, 250, 251,
 264–266, 268–271, 273, 275,
 277–293, 295
- zákon 46, 47, 63, 69, 70, 79, 82,
 86, 88, 136, 140–142, 149, 150,
 155, 157, 158, 175–178, 189,
 191, 194, 198–200, 205–207,
 211, 213, 229–231, 294, 295
- znak 7, 9, 14, 15, 17, 18, 24, 26, 27,
 31, 34, 37, 39, 40, 47, 52, 54,
 56–58, 61, 66, 71, 77, 85–91, 93,
 99, 100, 102, 103, 110–113, 118,
 120–122, 124–127, 130, 131, 133–
 135, 137–139, 147, 156, 166, 170,
 177, 182, 186, 195, 200, 203,
 205, 206, 209, 210, 212–215,
 217, 219, 220, 223, 229, 232,
 234–238, 240, 242–244, 247,
 249, 250, 253, 254, 262, 265,
 266, 269, 270, 274, 277–283,
 287, 290–293, 295

Abstract

The monograph *Deconstructing Signature. Jacques Derrida and Repeating the Unrepeatable* focuses on handwritten signature as a frequently used medium, but still a neglected topic in philosophy, semiotics and media studies. The goal of the research presented in this book is to characterize the specific semantic „message“ generated by signature, a medium that can be defined as a picture of the author's name drawn manually by the author himself, which is supposed to represent the author's civil identity. The book compares three different discursive expectations from signature in psychological graphology, forensic analysis and digital cryptography. The hierarchized knowledge of these three disciplines founds contemporary Czech legal mediation politics. By means of Derrida's deconstruction, the book proposes to rethink three aporias corresponding to the three metaphysical expectations from handwritten signature, which are shared in graphology and forensic analysis. The first metaphysical expectation from signature is the ability to let us recognize the writer: signature is understood as a „natural“ picture of the author's name, which has the same qualities as the author himself. The second metaphysical expectation from

signature is the ability to guarantee „authenticity“: signature is taken as a proof of physical contact between the signed document and the writing instrument held by the author's hand. The third metaphysical expectation from signature is the capability of eternal and perpetual manual reproduction: handwritten signature is considered to be a personal logo, a graphical convention, which guarantees the author's legal „identity“. By analyzing the mentioned metaphysical expectations and aporias generated by them, the book proposes a media semiotics of signature inspired by both Derrida's deconstruction and Eco's semiotics of conventional realism. The book brings a complex philosophical research of discursive and metaphysical conditions of possibility of the handwritten signature's interpretation.

Michaela Fišerová

**Dekonstrukce podpisu. Jacques Derrida a opakování
neopakovatelného**

Vydalo vydavatelství Togga, spol. s r. o., Radlická 48, Praha 5,
ve spolupráci s Metropolitní univerzitou Praha,
jako 14. svazek edice **polemos**

© Michaela Fišerová, 2016

Jazyková korektura: Barbora Janoušková

Obálka, typografie a sazba z písma Comenia: Dušan Neumahr

Vyrobila: Togga, spol. s r. o., Radlická 48, Praha 5

Vydání první, Praha 2016

© Togga, 2016