

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

**Adam Dragun**

**Politika obrazov  
Georgesa Didi-Hubermana**

Bakalárska práca

Praha 2023

## **Prehlásenie**

Prehlasujem, že som prácu vypracoval samostatne. Všetky použité pramene a literatúra sú riadne odcitované. Práca nebola využitá k získaniu iného ani rovnakého titulu.

V Prahe dňa 23.6.2023

Adam Dragun

# Obsah

Abstrakt	4
Úvod	6
1. Hra pohľadu a predstavivosti- Pasoliniho svetlušky	7
1.1 A ja som bohužiaľ taliansky ľud miloval	8
1.2 Vidieť viac než len celok	10
1.3 Pozná Pasolini svoje svetlušky?	12
2. Dejiny, ktoré začínajú vždy odznova- Warburgov nachleben	13
2.1 Dejiny písané odzadu	13
2.2 Triviálny model dejín	14
2.3. Intermezzo: Paralyzujúci smútok	16
2.4. Minulosť neumiera ale prežíva	17
2.5. Prežitok	18
3. Dejiny sa rozkladajú na obrazy, nie na príbehy- Benjaminov obraz	19
3.1. Pôvod Benjaminovho obrazu	20
3.2. Koperníkovská revolúcia histórie	20
3.3. Fenomenológia obrazov	22
4. Myslenie montážou- Godardove podvratné histórie	23
4.1. Benjaminov projekt parížskych pasáží	24
4.2. Formy ktoré myslia	25
4.3. Svedectvo namiesto dôkazu	26
5. Záver	29
Bibliografia	30

## Abstrakt

Cieľom tejto práce je načrtnúť paradoxnú povahu dejinného poznania podľa Georgesa Didi-Hubermana, ktorú v jednom zo svojich textov opisuje ako “dielaktiku pohľadu a predstavivosti”. Jej základné charakteristiky sa pokúsim ponúknuť s ohľadom na texty, ktoré napísal v dobe chápanej ako zlom, v rámci ktorého prechádza od textov venovaných dejinám umenia k textom otvorenejšie zaoberajúcich sa politikou. Práve špecifická koncepcia myslenia dejín bude tým, čo mu umožní zachovať filozofickú koherenciu, napriek obratu v predmete záujmu.

**Kľúčové slová:** Georges Didi-Huberman, obraz, montáž, pohľad

# Abstract

The aim of this work is to outline the paradoxical nature of historical knowledge according to Georges Didi-Huberman, which he describes in one of his texts as a "dialectical game of gaze and imagination". I will try to offer its basic characteristics with regard to the texts he wrote at the time, understood as a turning point, from which he changes his focus from art history to texts more openly concerned with politics. It is the specific conception of the thought of history that will be what allows him to maintain philosophical coherence, despite the turn in the subject of interest.

**Keywords:** Georges Didi-Huberman, montage, image, gaze

# Úvod

Dejiny majú podobu konkrétnych udalostí. Keď však chceme o tejto konkrétnej udalosti niečo konkrétne povedať alebo si niečo konkrétne *myslieť*, musíme ju nevyhnutne *porovnať* s inou udalosťou. V tej chvíli sa stane viditeľným niečo, čo platí o oboch udalostiach, ale čo pri jednotlivom pohľade na ne nebolo zjavné. Odrazu pracujeme s poznaním, ktoré nie je bezprostredne dané- *predstavujeme si*. Túto predstavu následne porovnávame s ďalšími a ďalšími udalosťami ktoré *predstavu* spresňujú, opravujú, menia alebo ju radikálnym spôsobom spochybňujú. To je hra, ktorá sa odohráva medzi *pohľadom* a *predstavivosťou*. Ich dvojaká úloha konštruovania a dekonštruovania významu. Je to následok našej paradoxnej pozície v dejinách, ktorým musíme vždy *nejak* rozumieť (pretože žijeme vo svete konkrétnych významov), zároveň je však tento význam neukončený a otvorený vlastným premenám. Písať históriu z takejto pozície je niečím viac, než len povedať *ako to v skutočnosti bolo*. Vyžaduje to zobrať do úvahy túto dielaktickú hru *pohľadu* a *predstavivosti*, ktorá zakladá naše poznanie.

Podľa Waltera Benjamina by takáto dialektická história mala byť *permanentnou kritikou násilia*. Tým nie je zdôraznené nič iné, než etický a politický rozmer týchto dejín. Benjamin nás stavia pred úlohu chápať, spoznať *utrpenie* tak, že ho umiestnime do osvetľujúceho vzťahu s inými *utrpeniami*. Získame tak *predstavu* utrpenia, pričom paradoxom je, že až táto abstraktná *predstava* nám umožní pochopiť konkrétnemu prejavu *utrpeniu* v jeho *jedinečnosti*. Dejinné poznanie je tak charakterizované neustálym balansovaním medzi dvoma rizikami - medzi *z fetišizovaním predstavy*, ktorá urobí konkrétne utrpenie bezvýznamným a *z fetišizovaním konkrétneho utrpenia*, ktoré ho učiní nepoznateľným. Termín *fetišizácia*, ako úpenlivé zotrvávanie na jednom z týchto dvoch rozmerov dejín, bol frekventovaný vo vyostrenej názorovej výmene Didi-Hubermana a Gerarda Wajcmana, ktorá sa zaoberala *etickým* rozmerom analýzy štyroch fotografií z Auschwitz- Birkenau. Didi-Huberman ho používa, aby nazval také poznávanie dejín, ktoré je reduktívne voči pluralite ich významov. V takomto zmysle by som ho rád v tejto práci použil a to aj pri rozbere textov, v ktorých sa inak nevyskytuje.

O význame minulosti nevieme povedať nikdy nič s konečnou platnosťou- a práve v tejto nemožnosti spočíva jej konštitutívny význam pre súčasnosť. Môžeme tak povedať: ak chceme poznať minulosť, musíme vziať do úvahy jej špecifický rozmer *nepoznateľnosti a otvorenosti*. Na inom mieste svojho diela hovorí Didi-Huberman o nutnosti *myslieť montážou*. To znamená: vytvárať také konštelácie jej reprezentácií (textových, filmových, zvukových etc.) ktoré urobia viditeľnými tie jej významy, ktoré boli až do teraz skryté a umožnia nám tak zahliadnuť niečo, čo sme do teraz nevideli. U Didi-Hubermana sa táto myšlienka neobjavuje len v kontexte umeleckej tvorby (kde hovorí napríklad o Bertoltovi Brechtovi, Sergejovi Ejzenštajnovi či Pierovi Pasolinim). Ide skôr o celkový spôsob organizácie poznania. To mu umožňuje nachádzať motív montáže u širokej škály filozofov, historikov rovnako ako výtvarníkov či filmárov.

Cieľom tejto práce je načrtnúť paradoxnú povahu dejinného poznania podľa Georgesa Didi-Hubermana, ktorú v jednom zo svojich textov opisuje ako *dielaktickú hru pohľadu a predstavivosti*. Jej základné charakteristiky sa pokúsim ponúknuť s ohľadom na texty, ktoré napísal v dobe chápanej ako zlom, v rámci ktorého prechádza od textov venovaných dejinám umenia k textom otvorenejšie zaoberajúcich sa politikou. Práve špecifická koncepcia myslenia dejín bude tým, čo mu umožní zachovať filozofickú koherenciu, napriek obratu v predmete záujmu. V tejto práci by som rád pracoval najmä s dvoma dlhšími textami vydanými pred rokom 2004: *Pred Časom*<sup>1</sup>, *Prežívajúci Obraz*<sup>2</sup> a textom *Obrazy napriek všetkému*<sup>3</sup>, ktorý reprezentuje spomínaný tematický obrat. Pri pomenovaní *hra pohľadu a predstavivosti* vychádzam z jeho textu o Pasolinim *Prežitie Svetlušiek*. Nejedná sa o pomenovanie ktoré by bolo v iných jeho textoch používané často, napriek tomu som však okolo neho zorganizoval celú svoju prácu. Dôvody sú tri: Jednak ho považujem za výstižné pre silnú nejednoznačnosť ktorú sa Didi-Hubermanovo myslenie snaží podržať. Zároveň mi slúži ako pomyselný *oporný bod*, ktorý dokážem čeliť jeho premenlivému slovníku a tak poukázať na niektoré paralely v textoch vychádzajúcich z odlišného terminologického základu. Zároveň som

<sup>1</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pred časom: dejiny umenia a anachronizmus obrazov*. Prel: Radana Šafaříková. Bratislava: Kalligram, 2006.

<sup>2</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*. transl. by Harvey Mendelsohn. Pennsylvani: Pennstate University Press 2016.

<sup>3</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. Transl. Shane B. Lillis Chicago: University Of Chicago Press, 2012.

hľadal také pomenovanie, ktoré nebude explicitne odkazovať na nejakého iného konkrétneho autora či autorku.

**V prvej kapitole** by som rád predstavil *Prežitie Svetlušiek*, rovnako ako Pasoliniho text na ktorý táto esej reaguje. Pasolini v ňom konštatuje historický zánik ľudovej kultúry a tiež možnosti politického odporu, ktorý táto kultúra umožňovala. Túto situáciu následne poeticko-literárne definuje ako “*zánik svetlušiek*”. Didi-Huberman spochybní samotný základ Pasoliniho záverov: taliansky režisér podľa neho nepochopil premenlivý charakter kultúry, prestal byť pozorný voči jej nenápadným a premenlivým prejavom, prijal pesimistickú predstavu katastrofických a teleologických dejín a stal sa tak slepým voči politickému potenciálu, ktorý spočíva v dejinách ako otázke, ktorá je vždy otvorená. Pasolini nepochopil dvojaký charakter dejín, ktoré sa súčasnosti dávajú ako niečo čo je treba pochopiť, avšak zároveň ako niečo čo je potrebné zmeniť. Tento dvojaký rytmus dejín vyžaduje dialektickú hru pohľadu a predstavivosti. Pasolini, ktorého skoršie dielo sa touto schopnosťou vyznačovalo, ju podľa Didi-Hubermana stráca, čo dokazuje práve pesimistický a deklinistický tón jeho neskorých esejí. *Hra pohľadu a predstavivosti* tak bude úzko súvisieť s konkrétnym pochopením dejín ako významovo otvoreného procesu.

**V druhej kapitole** by som sa teda rád venoval problému dejín kultúry, ktorú Didi-Huberman formuluje v prácach *Prežívajúci Obraz* a *Pred Časom* ako problém koncepcie dejín výtvarného umenia. V *Prežívajúcom Obraze* porovnáva koncepcie dejín umenia Giorgia Vasariho a Abyho Warburga. Nás bude zaujímať predovšetkým to, ako sa tieto koncepcie dokážu vyrovnáť s premenlivou povahou vlastného predmetu záujmu. Vasariho dejiny sa s otázkou významu umenia dokážu vyrovnáť len tak, že za svoj ideál označia umenie antiky. Zoči voči jeho faktickej smrti tak bude úloha súčasnosti spočívať predovšetkým v snahe teoreticky tento mŕtvý ideál rekonštruovať a *trúchliť za jeho stratou*. Warburg naproti tomu ponúka predstavu široko poňatej ľudskej kultúry, ktorej význam nespočíva v jej jednotlivých prejavoch, ale v ich vzájomných mnohosmerných vzťahoch a determináciách. Warburgova koncepcia nás tak stavia pred paradoxnú situáciu, kedy poznanie dejín vyžaduje tiež zohľadniť ich významovú neukončenosť a premenlivosť. Dejiny sa tak ukazujú ako dejiny ukončených faktov a zároveň ako ich otvorených významov, voči ktorým je nutné zaujať nejakú pozíciu. Súčasnosť v nich má aktívnu úlohu objavovania ich možných významov. To, čo zohľadňuje tento štrukturálny charakter významu je Warburgov pojem *prežitok* (*nachleben*), ktorý Didi-Huberman originálnym spôsobom rozpracováva.

**Tretia kapitola** sa zaoberá koncepciou dejín Waltera Benjaminá, ktorý za centrálny pojem svojej filozofie určí obraz. Jeho význam ale rozširuje aj za hranice bežne chápanej vizuality. Budem tu vychádzať predovšetkým z textu *Pred Časom* a snáď najznámejšieho Benjaminovho textu o filozofii dejín *Dějinně filozofické teze*. Okrem pojmu *obraz*, ma bude zaujímať jeho špecifická koncepcia *pôvodu*, ktorý postaví do protikladu *vzniku*. Historická práca Benjaminá, rovnako ako u Warburga, spočíva v pozornosti k tomu, čo tradičná historická disciplína zanedbáva. Avšak zatiaľ čo u prvého menovaného šlo predovšetkým o najrôznejšie vizuálne prejavy vymykajúce sa tradične chápanému umeniu, pre Benjaminá tento prístup naberá politický význam v podobe *pozornosti k tým, ktorí sú v dejinách utláčaní*.

**Štvrtá kapitola** nadväzuje na pojem obrazu u Benjaminá a rozpracováva kritickú stratégiu vychádzajúcu z takto pochopených dejín obrazov. Jedná sa o stratégiu montáže, resp. *Myslenia montážou*, ktorú rozoberám na príklade Benjaminovho projektu Parížskych pasáží a filmu *Historie(s) du cinéma* Jeana-Luca Godarda. V závere predstavím odpoveď Georgesá Didi-Hubermana na niekoľko výčitiek, ktoré boli Gérardom Wajcmanom a Claudeom Lanzmannom adresované tomuto konceptu.

## 1. Hra pohľadu a predstavivosti- Pasoliniho svetlušky

## 1.1 A ja som bohužiaľ taliansky ľud miloval<sup>4</sup>

V texte, ktorý vyšiel česky pod názvom *Absence moci aneb Článek o světluškách*<sup>5</sup>, Pier Paolo Pasolini opisuje radikálnu industriálnu zmenu, ktorú pozoroval v talianskej politike a spoločnosti 60. a 70. rokov. Zatiaľ čo dovtedajší politický režim pokladal tento ľavicový intelektuál za “obyčajné pokračovanie fašistického režimu”<sup>6</sup>, režim ktorý nasledoval označuje ako “nepredvídaný fašizmus radikálne nového typu”<sup>7</sup>. Udalosťou v rámci ktorej došlo k tejto zmene opisuje ako *zmiznutie svetlušiek*. Táto udalosť je natoľko závažná, že obdobia ktoré oddeľuje sú podľa Pasoliniho absolútne *nesúmeriteľné*<sup>8</sup>.

Prvé obdobie, teda to ktoré začalo po vojne, bolo obdobím vlády kresťanských demokratov. Tí postavili proti svojmu fašistickému nepriateľovi víziu demokracie, ktorá však podľa Pasoliniho bola čisto *formálna*. I keď hodnoty s ktorými tento režim pracoval, a síce “*cirkev, vlasť, rodina, poslušnosť, kázeň, rád, spořivost, morálnost*”<sup>9</sup> odrážali autentické myslenie miestnych kultúr, povýšením na *národné hodnoty* sa započal ich úpadok a degradácia na *konformizmus vyžadovaný štátom*<sup>10</sup>. Nedorovnateľnosť tohto obdobia s tým, ktoré malo nastať, podľa Pasoliniho dokazuje aj fakt, že ani tí najkritickejší intelektuáli nevytušili prichádzajúcu zmenu. Nikto si nevšimol že “*svetlušky začali mizet*”.

Čo pre talianskeho filmára predstavuje táto zmena, poeticko- literárne definovaná ako *zmiznutie svetlušiek*? V prvom rade: Náhlý zánik, už aj tak zdevalvovaných tradičných hodnôt. Tie ktoré ich nahradili sú hodnotami “...inéno, nového typu civilizácie zcela odlišné od civilizace zemědělské a paleoindustriální”<sup>11</sup>. Pasolini dokonca neváha túto industriálnu premenu označiť za *traumu* a prirovnať ju k situácií spred hitlerovského Nemecka: “*Aj tu boli hodnoty rôznych miestnych kultúr zničené násilnou priemyselnou homogenizáciou, po ktorej nasledoval vznik mäs, ktoré už neboli archaické ( roľnícke a remeselnícke), ale zároveň ešte neboli moderné (buržoázne), a tieto masy vytvorili divoký, vyšinutý a hrozivý základ nacistických vojsk.*”<sup>12</sup>

Jedine na tomto mieste eseje o svetluškách hovorí Pasolini doslovne o *mase*. Ich vznik ako priamy následok zániku posledných zvyškov “autentických” hodnôt, je druhý aspekt, ktorý v sebe metafora svetlušiek zahŕňa. O odstavce ďalej už Pasolini *ľutuje, že taliansky ľud niekedy miloval* a jeho súčasnú podobu označuje za *smiešnu, degenerovanú, beštiálnu a kriminálnu*. Fašizmus Mussoliniho doby síce nútil ľud k istému typu správania, ich svedomie však nechával nedotknuté. Vďaka tomu sa po jeho skončení mohol vrátiť k svojmu pôvodnému spôsobu života. Zmena ktorú zo sebou priniesli 70. roky však infikuje samotné svedomie a hodnoty ľudí. Iná esej venovaná otázke masy dokonca nesie názov *Studie o antropologické revoluci v Itálii*-masová kultúra je v nej opisovaná ako kvalitatívny skok v histórii ľudstva, *neporovnateľný s čímkoľvek*, čo sa udialo dovtedy. “*Masová kultura* kupříkladu nemůže být kulturou církevní, moralistickou a patriotickou; je přímo spjata s konzumem, disponujícím vlastními vnitřními zákony a ideologickou samostatností, a automaticky vytváří moc, která už neví, co si počít s církví, vlastní, rodinou a podobně.”<sup>13</sup>

<sup>5</sup> PASOLINI, Pier Paolo. *Zuřivý vzdor*. Prel. Tomáš Matras. Praha: Fra, 2011. s. 98

<sup>6</sup> *tamtiež* s. 93

<sup>7</sup> *tamtiež* s. 93

<sup>8</sup> “... (Světlušky) dnes jsou součástí dosti bolestné vzpomínky na minulost. A starý člověk s takovou vzpomínkou už v mladých lidech nepoznává sám sebe za mlada, a nemůže jim tudíž teskně vyčítat “to za mých mladých let...” *tamtiež* s. 94

<sup>9</sup> *tamtiež* s. 95

<sup>10</sup> *tamtiež* s. 95

<sup>11</sup> *tamtiež* s. 96

<sup>12</sup> *tamtiež* s. 96

<sup>13</sup> *Tamtiež* s. 48



Nemožnosť návratu, absolútnosť zániku hodnôt a nesúmeriteľnosť doby *pred* a *po* zániku svetlušiek- to všetko zakladá deklinistický tón, ktorý je tretím aspektom metafory umierajúcich svetlušiek. "Dnes jsou (světlušky) součástí dosti bolestné vzpomínky na minulost. A starý člověk s takovou vzpomínkou už v mladých lidech nepoznává sám sebe za mlada, a nemůže jim tudíž vyčítat "to za mých mladých let..."<sup>14</sup>.

Tieto tri aspekty zakladajúce Pasoliniho svedectvo o politickej premene Talianska 70. rokov budú kľúčové, pretože práve od nich sa bude odvíjať kritika, ktorú v texte *Prežitie svetlušiek*<sup>15</sup> ponúka Georges Didi-Huberman.

Pasoliniho politický pesimizmus teda vyplýva z toho, že politická realita talianska 70. rokov zabíja *jednotlivú ľudskú skúsenosť*. Takáto ľudská skúsenosť- singularita narušujúca univerzalizmus celku, preňho predstavovala (slovami Didi-Hubermana) *antropologickú podmienku odporu proti centralizovanej moci*. Ľudská skúsenosť je pre oboch autorov niečím, čo dokážeme rozpoznať, proste preto lebo sa to odlišuje od celku a vďaka tomu si dokážeme uvedomiť že celok nie je skutočne totalitou. To, v čom má teda takáto singulárna ľudská skúsenosť základný politický význam je to, že o sebe *dáva vedieť*. Didi-Huberman vo svojom texte hovorí o *vysielaní znamenia*. Tu sa nachádza neuralgický bod významu diskusie Pasoliniho a Didi-Hubermana- obaja vidia v *singulárnej ľudskej skúsenosti* a v jej schopnosti *vyslať znamenie* či *zanechať po sebe stopu*, základnú podmienku politického odporu. Takáto singularita je tým, čo je s univerzalitou celku v neustálom napätí. *Singulárnu ľudsku skúsenosť* nie je možné zredukovať len na časť univerzálnej histórie. Vždy v nej bude figurovať ako symptóm, ako medzera a nezrovnalosť. Pasoliniho literárna a filmová tvorba sa, podľa slov Didi-Hubermana, ukázala ako mimoriadne citlivá na tieto singulárne ľudské skúsenosti. Dokázala im *načúvať*, a urobiť z nich *zdroj svojej básnickej, filmovej a politickej energie*:

"...Pasolini (sa) vo svojich teoretických esejach snaží ukázať špecifickú silu ľudových kultúr, aby rozpoznal skutočnú schopnosť historického, teda politického odporu, ich antropologickú diela prežitia: "Slang, tetovanie, zákony mlčania, maniere, sociálne štruktúry a celý systém vzťahov s mocou zostávajú nezmenené," hovorí napríklad o neapolskej kultúre. "Dokonca aj revolučná éra konzumu, ktorá radikálne zmenila vzťahy medzi centralizovanou kultúrou patriacou k moci a kultúrou robotníckej triedy, zanechala neapolskú robotnícku kultúru len o niečo izolovanejšiu."<sup>16</sup>

Vo fascinácii konkrétnou ľudskou skúsenosťou vidí Didi-Huberman spriaznenie svojho a Pasoliniho diela. Pre Didi-Hubermana je pozornosť voči nej základom celej jeho filozofie. Keď potom Pasolini v eseji z roku 1974 vyhlási smrť tejto skúsenosti- *svetlušky*, znamená to pre filozofiu Didi-Hubermana výzvu.

Keď teda Pasolini, vo svojej literárno- poetickej téze tvrdí, že ľudskú skúsenosť (*ako singularitu túžob, snov a utrpenia odlišná od homogénnej politickej skutočnosti*) už nemožno vidieť, pretože zanikla, Didi-Huberman odpovedá proti- tvrdením, ktoré by mohlo znieť takto: ľudskú skúsenosť síce nevidno, ale nie pre to že by zanikla. Naopak. Len kvôli tomu, že je ľudská skúsenosť *neviditeľná*, môžeme ju v *totalizujúcom celku skutočnosti* zahliadnuť. K takémuto stretu môže dôjsť pre to, že zatiaľ čo Pasolini chápe *neviditeľnosť* fakticky, pre Didi-Hubermana je táto *neviditeľnosť* fenomenologickým rysom. Ľudská skúsenosť ako taká v dejinách podľa neho zaniknúť nemôže, *znamenia, ktoré o sebe dáva*, môžu ostať nanajvýš nevypočítané. Práve k tomu dochádza, keď Pasolini vo svojom politickom pesimizme prijme perspektívu, ktorú mu vnucuje univerzalistická koncepcia dejín. Avšak: "*Nepozorovateľnosť nevypovedá jen o mezi, (...). Vypovedá také o jeho heuristické hodnotě.*"<sup>17</sup> Pripomína svoju zásadu Didi-Huberman v knihe *Ninfa Moderna*. Pasolini zabudne, že ľudská skúsenosť je najmä tým čo o sebe dáva znamenie, rezignuje na *pozornosť*, *ktoré tieto znamenia vyžadujú* a tak *prehráva v hre pohľadu a predstavivosti*. Pasolini prijme perspektívu toho, voči čomu sa chce vymedziť- v tomto prípade konzumnej kultúry 70. rokov snažiacej sa zahubiť všetky prejavy odporu. Didi-Huberman však pripomína:

<sup>14</sup> tamtiež s. 94

<sup>15</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Survival of the Fireflies*, transl. Lia Swope Mitchell, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018.

<sup>16</sup> tamtiež s. 32

<sup>17</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna: esej o spadlé draperii*. Prel Josef Fulka. Praha: Agite/Fra, 2009.

“Ale jedna vec je poukázat’ na totalitnú mašinériu a druhá tak rýchlo priznať jej úplné a definitívne víťazstvo. Je svet tak úplne zotročený, ako o tom snívajú naši súčasní "zlí radcovia" - ako to plánujú, programujú a snažia sa nás o tom presvedčiť? Postulovať to v skutočnosti znamená dať za pravdu tomu, o čom sa nás mašinéria snaží presvedčiť. Nevidieť nič iné ako čiernu noc alebo oslepujúcu žiaru reflektorov. Správať sa porazene: byť presvedčený, že stroj dokončuje svoju prácu bez odpočinku a odporu.“<sup>18</sup>

To, že pre Didi-Hubermana bude tento politický problém úzko súvisieť s istou netriviálnou koncepciou viditeľnosti a pohľadu, dokazuje hneď nasledujúca veta:

"Vidieť len celok. A tým pádom nevidieť priestor - aj keď môže byť intersticiálny, prerušovaný, nomádsky, nepravdepodobne umiestnený - otvorov, možností, zábleskov, napriek všetkému."<sup>19</sup>

## 1.2 Vidieť viac než len celok

Napriek tomu že sa Georges Didi-Huberman na verejnosti pôvodne predstavil ako historik umenia, v roku 2004 vydáva knihu *Obrazy napriek všetkému*, ktorá je príspevkom do búrlivej verejnej debaty týkajúcej sa vystavenia tzv. Fotografii Sonderkommand- štyroch snímok zachytávajúcich plynové komory v Osvienčime. Zhruba od tohto momentu sa jeho texty stále otvorejšie zaoberajú politikou, čomu odpovedá aj text z roku 2004 s názvom *Prežitie Svetlušiek*<sup>20</sup>. Historik umenia tu komentuje esej Paola Pasoliniho, v ktorej režisér so značne rezignovaným tónom hovorí o *stave svetlušiek* a vyjadruje hlboké znepokojenie zo smerovania Talianska a sveta svojej doby. Ako zdôrazňuje sám Didi-Huberman, táto esej nie je prednáškou, ako skôr *umrtným oznámením pre svetlušky*<sup>21</sup> a predstavuje obrat v myslení režiséra, ktorý bol známy svojím láskavým *zafascinovaním ľuďmi*. Jeho hlavná otázka sa týka toho, ako bol tento zvrät možný, čo v dobovej spoločensko- politickej atmosfére sa na ňom podieľalo a do akej miery je takýto postoj legitímny.

Jazyk , ktorým Didi-Huberman pristupuje k Pasoliniho textu, je pevne zviazaný s obsahom jeho kritiky. Začína *stopovaním* svetlušiek v Pasoliniho diele, aj v širšom , kultúrnom kontexte presahujúcom talianskeho autora. Pripomína opis muchy, podobnej svetluške, ktorej sa venuje Pilnius Starší. Hovorí o Pasoliniho fascinácií Dantom a jeho úvahami o "...ľudskom tieni a božom svetle."<sup>22</sup> Motív svetlušiek nachádza v Pasoliniho raných úvahách o panenstve (talianskym slovom pre *svetlušku- lucciola*, sú slangovo označované prostitutky<sup>23</sup>) aj o priateľstve. "Celá Pasoliniho literárna, filmová a politická tvorba sa zdá byť preniknutá takýmito výnimočnými okamihmi, okamihmi, v ktorých sa ľudské bytosti pred našimi ohromenými očami stávajú svetluškami, tancujúcimi, nevyspytateľnými, prchavými a odolnými."<sup>24</sup> V roku 1975, len pár mesiacov pred svojou smrťou, sa Pasolini k motívu svetlušiek vracia, tentokrát preto aby konštatoval ich nenávratné zmiznutie. Dôvodom je spoločensko- politické usporiadanie, ktoré začalo vyrastať na troskách niekdajšieho fašistického režimu, podľa autora však samo tento fašizmus vo svojich negatívnych rysoch predčilo. Čo nenávratne mizne, ak hovoríme o zániku svetlušiek? V náväznosti na svoj archeologický úvod navrhuje Didi-Huberman túto interpretáciu:

“Svetlušky zmizli, čo znamená, že kultúra, v ktorej Pasolini dovtedy rozpoznával prax odporu - či už ľudová alebo avantgardná -, sa sama stala nástrojom totalitného barbarstva, uzavretého v komodifikovanej, prostitučnej sfére univerzálnej tolerancie(...)”<sup>25</sup>

<sup>18</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Survival of the Fireflies*. transl. Lia Swope Mitchell, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018. s. 18

<sup>19</sup> tamtiež s. 18

<sup>20</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Survival of the Fireflies*. transl. Lia Swope Mitchell, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018.

<sup>21</sup> tamtiež s. 9

<sup>22</sup> tamtiež s. 3

<sup>23</sup> tamtiež s. 5

<sup>24</sup> tamtiež s. 8

<sup>25</sup> tamtiež s. 18

Strata toho všetkého je, rovnako ako zmiznutie svetušiek, absolútna. Tentokrát miznú svetlušky nenávratne, čo zakladá rozdiel medzi fašizmom 30. a 40. rokov a jeho neskorou verziou 70. rokov. Túto odlišnosť Pasolini zdôrazňuje aj v eseji vydanej o dva roky skôr a ktorá nesie názov *Akulturace a akulturace*<sup>26</sup>: “Žádnemu fašistickému centralizmu se nepodařilo to, co centralizmu konzumní společnosti. Fašizmus postavil do popředí reakční ideál, jenž byl však jen prázdným slovem. (...) Naproti tomu dnešní přijetí ideálů vnucovaných centrem je úplné a bezpodmínečné.”<sup>27</sup> Homogenizácia kultúry má v tomto texte podobu, ktorá je negatívna pre proletariát rovnako ako pre buržoáziu: “Na jedné straně se tedy lumpenproletariát poměštanštil, na druhé straně se buržoazie lumpenproletarizovala.”<sup>28</sup> V závere eseje zdôrazňuje unifikačný a nezvratný vplyv tohto *nového fašizmu* ešte raz: “Rád bych zde zopakoval, že fašizmus duši italského národa v zásadě vůbec nepoznamenal, kdežto nový fašizmus, disponující novými komunikačními a informačními prostředky (jako například právě televizí), ji nejen poznamenal, ale poranil, poskvrnil a navždy potupil...”<sup>29</sup>

O konkrétnych podobách krízy toho Pasolini vo svojej eseji mnoho nehovorí. Pre jej lepšiu je nutné siahnuť po iných jeho textoch z tohto obdobia. Tak napríklad v eseji “*Promluva*” *vlasů*<sup>30</sup> Pasolini sleduje to, ako dominantná kultúra absorbuje a neutralizuje prvky kultúry ľavicovej. Na príklade dlhých vlasov, ktoré boli v rokoch 1968 až 1970 znakom opozície, opisuje ich postupnú transformáciu na vyprázdnenú buržoázu módu. V texte *Odvolání “Trilogie života”*<sup>31</sup> zas, zhodne s názvom, berie späť všetko čo povedal svojou filmovou trilógiou. Dôvodom je, že erotika, telesnosť a sexualita zobrazovaná vo filme, ktorá pre Pasoliniho predstavovala moment politického odporu a *práva na sebvýjadrenie*, bola konzumnou kultúrou zdegradovaná na obyčajný široko dostupný produkt. Nejde však len o to, že by film nemal zmysel *pre dnešný kontext*. Súčasný stav považuje Pasolini za dôkaz toho, že táto podoba sexuálnej subverzie bola nezmyselná už v dobe vzniku filmu. “*Dnešní degenerace těl a pohlaví však působí retroaktivně.*”<sup>32</sup> Podvratný význam *nevinných* *tiel s archaickým násilím pohlavných orgánov*<sup>33</sup> bol len klamom. Jedna z viet uzatvárajúcich esej znie “*Milované tváře včerejška začínají žloutnout. Před sebou mám, pomalu už bez alternativ, přítomnost.*”<sup>34</sup> Pasolini tu opisuje proces *akulturácie*- teda akéhosi *odkultúrnenenia prejavov kultúry*, pričom je dôležité mať na pamäti, že keď Pasolini hovorí o *kultúre*, myslí tým zakaždým zároveň nejakú možnosť politického odporu voči hegemonii.

V liste *Italovi Calvinovi*<sup>35</sup> z roku 1974 hovorí o vysvetľuje *akulturáciu* podrobnejšie: “(...) Říkáš, že lidé byli konformisti vždycky (všichni stejní, jeden jako druhý) a že vždy existovali *elity*. Na to ti odpovídám: ano, lidé vždycky byli konformisti a co nejvíce se navzájem podobali, ale jen uvnitř své sociální třídy, tedy v širším rámci třídní rozrůzněnosti a příslušných konkrétních kulturních (regionálních) podmínek. Ale dnes (a to je ona antropologická „mutace“) jsou lidé konformisty, stejní jeden jako druhý, *podle mezitřídního klíče* (student je stejný jako dělník, dělník ze severu je stejný jako dělník z jihu), tedy alespoň potenciálně, v úzkostlivé snaze po ztotožnění.”<sup>36</sup>

Keď teda Pasolini vyhlási v roku 1975 *zánik svetlušiek*, má na mysli zánik autentickej kultúry politického odporu. Táto kultúra má preňho podobu kultúry ľudovej alebo avantgardnej a ako taká bola bezozbytku absorbovaná dominantnou a totalizujúcou kultúrou. Metafora *svetlušiek* v sebe teda špecifickým spôsobom nesie význam kultúrny, historický a politický. Nazýva ňou jednak upadajúcu kultúru ľudových vrstiev a avantgardy, pričom ich politický význam spočíval v tom, že dokázali tvoriť protipól kultúre hegemonnej (či

<sup>26</sup> PASOLINI, Pier Paolo. *Zuřivý vzdor*. Prel. Tomáš Matras. Praha: Fra, 2011.

<sup>27</sup> tamtiež s. 33

<sup>28</sup> tamtiež s. 39

<sup>29</sup> tamtiež s. 36

<sup>30</sup> tamtiež s. 13- 19

<sup>31</sup> tamtiež s.111- 115

<sup>32</sup> tamtiež s. 113

<sup>33</sup> tamtiež s. 113

<sup>34</sup> tamtiež s. 115

<sup>35</sup> tamtiež s. 55- 59

<sup>36</sup> tamtiež s. 58- 59

už to bol fašizmus v 30. a 40. rokoch alebo konzumná kultúra rokov 70.). Ten potom predstavoval potenciál na zmenu chodu dejín smerom k spravodlivejšej spoločnosti. V konštatovaní *zániku svetlušiek* sú potom zahrnuté všetky tieto tri roviny. Didi-Hubermanova kritika nerozporuje ani tak Pasoliniho konkrétne politicko- sociálne postrehy, ako skôr jeho predstavu úpadku, ktorý je nezvratný a celkový. S niečím takým sa Didi-Huberman, mysliteľ nezrovnalostí, škár a zvyškov, nemôže zmieriť.

"Je dôležité uvedomiť si, že nepravdepodobný, ľahký lesk svetlušiek v Pasoliniho očiach - očiach, ktoré dokážu vymodelovať tvár alebo vybrať správny pohyb tiel jeho priateľov a hercov - nie je metaforou ničoho iného ako ľudskosti v jej podstate, ľudskosti redukovanej na najjednoduchšiu z jej schopností: posielat' nám v noci znamenia."<sup>37</sup>

"...Posielat' nám v noci znamenia." To znamená: stáť proti noci. Upozorňovať na to, že noc nie je úplná a totálna. Znamená to tiež *dielaktizovať* tmu. Možnosť predstaviť si niečo *viac* než tmu.

"Otázka svetlušiek je teda predovšetkým politická a historická."<sup>38</sup>, tvrdí vo svojom komentári Didi-Huberman, keď stopuje náznaky tohto motívu vo filme "Sekvencie papierového kvetu" z roku 1968. V tomto by s ním Pasolini nepochybne súhlasil. Otázka však znie: je to skutočne tak že kultúra, ktorú Pasolini chápal ako antropologickú podmienku možnosti politického odporu, stráca svoj význam, je degradovaná a ako taká fakticky *umiera*? Ostáva nám ešte niečo iné než za mŕtvymi svetluškami trúchliť a oddať sa politickému reakcionárstvu ako Pasolini?

### 1.3 Pozná Pasolini svoje svetlušky?

Aby sme pochopili zmysel Didi-Hubermanovej kritickej argumentácie, je nutné si položiť otázku: Čo to sú za dejiny, na pozadí ktorých dokáže Pasolini postulovať tak pesimistický scenár talianskej spoločnosti? Ako prebiehajú a ako im možno porozumieť? Samotné dejiny nie sú nijak zvlášť výraznou témou Pasoliniho neskorých esejí, tzn.: neponúka žiadnu systematickú koncepciu histórie. Môžeme tak hovoriť o praktickom predvedení zásady, ktorú Didi-Huberman formuluje už v niekoľkých skorších prácach: Problémy histórie pre neho predstavujú viac, než len niečo, čo je určené úzko vymedzeným odborníkom, ktorí môžu súčasnosti ponúknuť prinajlepšom objasnenie toho *ako to v skutočnosti bolo*<sup>39</sup>. Ostentatívne to pripomína už citátom Georga Batailla, ktorým začína svoju knihu *Pred Časom*: "Každý problém je v istom zmysle problémom používania času"<sup>40</sup>.

Vráťme sa ešte raz k začiatku Didi-Hubermanovho textu *Prežitie svetlušiek*. Autor v ňom s archeologickým nadšením stopuje každý náznak motívu svetlušiek v Pasoliniho skorších filmoch a textoch. Prvých deväť strán pozorujeme toto Didi-Hubermanovo skúmanie svetlušiek naprieč Pasoliniho dielom bez toho, aby sme sa dozvedeli čo i len vetu zo samotného *Článku o svetluškách*. Didi-Huberman konštatuje že: "Celé Pasoliniho literárne, filmové a politické dielo sa zdá byť preniknuté takýmito výnimočnými okamihmi, okamihmi, v ktorých sa ľudské bytosti pred našimi ohromenými očami stávajú svetluškami, tancujúcimi, nevyspytateľnými, prchavými a odolávajúcimi." Akoby chcel poukazovaním na rôzne zjavenia svetlušiek, svetiel a hmyzu zistiť o tejto metafore niečo, čo netuší ani sám jej autor. Záver znie: *svetlušky zmizli jedine z nášho pohľadu*<sup>41</sup>. Takáto je teda kľúčová výčitka Pasolinimu. Nejde o to že by svetlušky zahynuli ako také, to len Pasolini ich už nedokáže zpozorovať. V tomto duchu pokračuje: "Neboli to totiž svetlušky, ktoré boli zničené, ale niečo, čo bolo ústredným prvkom Pasoliniho túžby vidieť - jeho túžby vo všeobecnosti, a teda aj jeho politickej nádeje."<sup>42</sup>

<sup>37</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Survival of the Fireflies*, transl. Lia Swope Mitchell, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018. s. 12

<sup>38</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Survival of the Fireflies*, transl. Lia Swope Mitchell, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018. s. 8

<sup>39</sup> formulácia "ako to skutočne bolo" odkazuje u Didi-Hubermana i Waltera Benjamina z pravidla na jedného zo zakladateľov modernej histórie Leopolda Von Rankeho

<sup>40</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pred časom: dejiny umenia a anachronizmus obrazov*. Prel: Radana Šafaříková. Bratislava: Kalligram, 2006.

<sup>41</sup> tamtiež s. 22

<sup>42</sup> tamtiež s. 29

Politický význam zanikajúcej kultúry podľa Didi-Hubermana nespočíval v nej samej, ale skôr v pozícií, ktorú zastávala voči fašistickej snahe vnútiť dejinám svoj jednoznačný význam. Lepšie povedané: v tom, že dokázala byť ako takáto proti- pozícia zahliadnutá a tak ukázať význam dneška ako nejednoznačný a premeniteľný. Politický odpor tu nebol otázkou nejakej esencie ľudovej kultúry, ale skôr v tom, že sa v totalizujúcom celku prejavovala ako chyba, nezrovnalosť a nejednoznačnosť. Možnosti politického odporu nie sú nič, čo sa v dejinách rodí a umiera, ale niečo, čo je v nich možné zahliadnuť ako ich podvrtný moment. Kultúra minulosti by tak nebola prostým konštatovateľným faktom, ale aktívnym svedectvom minulosti o možnosti takéhoto politického odporu. To je to, čo Pasolini nedokázal pochopiť - že svetlušky- ako antropologické podmienky možnosti politického odporu- sa zjavujú vždy len ako svedectvo. Prejavia sa ako symptóm, chvíľková nevoľnosť v štruktúre, ktoré treba vypočítať. Je to preto, že význam dejín je vždy otvorený- má tak podobu výzvy alebo otázky a je na súčasnosti ako na ňu zareaguje. Odpor prežíva aj naďalej v drobných pripomienkach toho, že dejiny sú vždy radikálne nejednoznačné a otvorené. Stotožnenie tradičnej neapolskej kultúry a politického odporu ako takého je to, v čom sa Pasolini analýza dopúšťa metodologickej chyby. Didi-Huberman to nazýva *nedialektickým zúfalstvom*<sup>43</sup> pretože súvisí s hlbokým nepochopením dvojitého charakteru minulosti ako niečoho, čo je potrebné *sledovať* a zároveň *pochopiť* v možných premenách. Poznať minulosť vyžaduje uviesť do dialektickej hry pohľad a predstavivosť. Zároveň dodáva to, čo naznačil už svojím archeologickým počínaním v úvode a síce že viac ako o Pasolinio samotného, mu ide o diskurz "...poetický či filozofický, umelecký či polemický..."<sup>44</sup>, ktorý Pasolinio eseje reprezentuje.

"V podstate sa nejedná o nič iné, ako o samotné prehodnotenie nášho vlastného "princípu nádeje," prostredníctvom spôsobu, akým sa minulosť stretáva s prítomnosťou aby vytvorili odlesk, blesk, konšteláciu, v ktorej sa náhle uvoľní nejaká forma našej budúcnosti."<sup>45</sup>

Takýmto pochopením Pasolinioho *svetlušiek* ho Didi-Huberman *zapája* do diskurzu autorov ako je Walter Benjamin, Aby Warburg, Georges Bataille, Carl Einstein Bertolt Brecht či Jean Luc- Godard. Cieľom je otvoriť otázku, ktorá stojí v pozadí Pasolinioho konštatovania *zániku svetlušiek*, zároveň však toto konštatovanie vo svojich dôsledkoch presahuje. Jedná sa o otázku *politického rozmeru myslenia a poznávania dejín*.

## 2. Dejiny, ktoré začínajú vždy odznova- Warburgov *nachleben*

### 2.1 Dejiny písané odzadu

Georges Didi-Hubermana zaujímajú, súdiac podľa autorov a autoriek ktorých myslením sa zaoberá, krízové momenty dejín. Akoby tak chcel učiniť za dost' požiadavke Waltera Benjamina, podľa ktorého zaoberať sa minulosťou znamená "...zmocniť sa vzpomínky, jak se vynořuje v okamžiku nebezpečí."<sup>46</sup> Už na tom sa ukazuje, že otázka dejín má preňho zásadný politický význam. Lepšie povedané: otázka minulosti preňho bude zmysluplná potiaľ, pokiaľ bude zakladať dejiny, ktoré sú významovo otvoreným procesom. Z toho dôvodu sa venuje Walterovi Benjaminovi, ktorý od svojho *materialistického historiografa* žiadal predovšetkým pochopiť minulosť ako výzvu, Bertoltovi Brechtovi, pre ktorého mala história význam v ohľade na triedne uvedomenie utlačaných, Jeanovi Lucovi- Godardovi, ktorý sa snažil usporiadať historické obrazy, aby sa vyjavili skryté možnosti súčasnosti, Pierovi Pasolinimu, ktorý vo svojej tvorbe chápal úzku previazanosť politického odporu a kultúry. Jedným z najdôležitejších mysliteľov, na ktorých Didi-Huberman v tomto ohľade nadväzuje, je Aby Warburg.

<sup>43</sup> "Krásna dialektická vízia na jednej strane: schopnosť rozpoznať odpor v najmenej svetluške, svetlo pre všetky myšlienky. Na druhej strane nedialektické zúfalstvo: neschopnosť vidieť nové svetlušky, keď sa tie prvé - "svetlušky mladosti" - stratia z dohľadu." Tamtiež s. 33

<sup>44</sup> tamtiež s. 29

<sup>45</sup> tamtiež s. 30

<sup>46</sup> BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Prel. Věra Saudková. Praha: Odeon, 1979. s. 10

Primárnym záujmom Abyho Warburga bolo niečo, čo by sme dnes označili za *dejiny vizuálnej kultúry*. Môže sa tak zdať, že problémy, ktorým čelil mali omnoho zanedbateľnejší význam ako tie, ktoré riešili iní spomínaní autori. Napriek tomu je veľká časť Didi-Hubermanových raných aj neskorých textov na Warburgovom myslení závislá. Dôvodom je jednak originalita jeho konceptuálnych riešení paradoxov vyplývajúcich z otázky *zmyslu dejín* a zároveň Didi-Hubermanova schopnosť ich rozšíriť aj na oblasti, ktoré samotnému Warburgovi neboli vlastné.

Voči čomu sa Warburg pomocou týchto koncepcií vymedzuje? Voči triviálnemu chápaniu dejín ako bezproblémovej reprezentácie historických faktov a tiež voči triviálnemu chápaniu času ako niečoho, čo nemá žiaden vzťah k udalostiam, ktoré sa v rámci neho dejú. Obe tieto výčitky vyústia predovšetkým v kritike chronologického, neživého času. Takto chápaný čas je dedičstvom novovekých snáh urobiť z vied o človeku vedeckú disciplínu po vzore prírodných vied. Takéto poňatie času však zmysel minulosti nevyčerpáva, ba dokonca ho redukuje. Obeťou tejto redukcie sa stáva to, čo je pre Didi-Hubermana najdôležitejšie- a pre čo v prácach rôznych autorov nachádza rôzne mená: u Abyho Warburga je to *nachleben*, u Waltera Benjamina je to *pôvod* a u Pasoliniho *svetlušky*. Význam týchto pojmov sa samozrejme nekryje bezo zvyšku, na rôznych miestach svojho diela ich však Didi-Huberman porovnáva, aby ukázal, že sa jedná o pomenovanie pre taký význam dejín, ktorý sa súčasnosti dáva ako *obraz*. Zatiaľ čo Warburga bude prevažne zaujímať obraz vo význame umeleckého diela, Walter Benjamin ho bude chápať v širšom význame- ako akúkoľvek dejinnú reprezentáciu.

## 2.2 Triviálny model dejín

Kniha, v ktorej sa Didi-Huberman zaoberá Aby Warburgom najrozsiahlejšie sa nazýva *Prežívajúci Obraz*. Jedná sa o rozsiahlu prácu detailne popisujúcu Warburgove najdôležitejšie koncepcie, rovnako ako ich historicko- teoretické pozadie. Nás bude, pre účely tejto práce zaujímať predovšetkým spôsob, akým sa mu podarilo prekonať dobové predstavy o histórii umenia (konkrétne sa bude jednať o koncepciu Johana Joachima Winckelmanna) a navrhnúť model zohľadňujúci radikálnu otvorenosť zmyslu umenia.

Hneď v úvode predstavuje Didi-Huberman dobovú situáciu, na ktorú Aby Warburg reagoval. Vtedajšie kunsthistorické prostredie bolo silno poznamenané textami o antike Johanna Joachima Winckelmanna. “V kontexte (...ktorý už nie je kontextom “humanistickej” renesancie, ale skôr...) “neoklasickej” reštaurácie, Winckelmann *vymýšľal dejiny umenia*, čím sa myslia dejiny v modernom zmysle slova “história”.<sup>47</sup> Čo sa tu myslí pod moderným zmyslom histórie?

“V tomto prípade sa dejiny umenia vynárajú z obdobia osvietenstva, ktoré sa čoskoro stane obdobím veľkých systémov - predovšetkým hegelianstva a “pozitívnych” vied, v ktorých Michel Foucault vidí dva paralelné epistemologické princípy analógie a postupnosti. To znamená, že javy sú systémovo uchopované podľa ich homologíí, ktoré sú zasa interpretované ako “pevné formy postupnosti, ktoré postupujú od analógie k analógii.”<sup>48</sup>

Už na tomto mieste sa prejavujú dva Didi-Hubermanove predpoklady o histórii. Po prvé: história nie je nič triviálne, čo by tu bolo samo od seba- je nutné ju *vymyslieť*. Po druhé: históriu ako niečo čo treba vymyslieť, je tiež potrebné postaviť na nejakom konkrétnom epistemologickom základe. Tento epistemologický základ má, ako sa čoskoro ukáže, fatálny význam pre spôsob, akým bude vnímaný chápaný zmysel jej dejinných obsahov. Základ, na ktorom stojí Winckelmannova história odráža “...epistemologické zmeny v rámci myslenia o umení v ére histórie - histórie, ktorá je teraz autentická, ktorá je “vedecká”.<sup>49</sup> Táto zmena je charakteristická tým, že si historik už nevystačí s analýzou jednotlivých diel, ale prechádza: “...od analýzy k

<sup>47</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*. transl. by Harvey Mendelsohn. Pennsylvani: Pennstate University Press 2016. s. 2

<sup>48</sup> tamtiež s. 2

<sup>49</sup> tamtiež s. 2

syntéze" s cieľom "objaviť spoľahlivé charakteristiky", ktoré dávajú každej analógii jej zákonitosť"<sup>50</sup>, pričom sa jedná o zákony ich "...biologického vzniku, teda ich evolúcie."<sup>51</sup> Winckelmann založil svoje dejiny umenia na modeli času ktorý je "...konštruovaný medzi pólmi pokroku a úpadku, zrodenia a dekadencie, života a smrti."<sup>52</sup> Moderné dejiny vznikajú tak, že dávno známe objavy dostávajú podobu systematickej konštrukcie. Táto konštrukcia je postavená na biologicky poňatom čase.<sup>53</sup> Problém, ktorý sa stáva so vznikom moderných dejín umenia evidentným, formuluje Didi-Huberman nasledovne: "...akú koncepciu umenia treba predpokladať, aby sme mohli písať jeho dejiny? A akú koncepciu dejín treba predpokladať, aby sme ju mohli aplikovať na umelecké diela?"<sup>54</sup> Otázka prijatia istej konštrukcie dejín, ktorá má podobu *normy rozprávania*<sup>55</sup>, nie je vecou slobodnej voľby, ktorú je možné podstúpiť či sa jej vyhnúť. Takáto norma je vlastná akejkolvek reprezentácií či popisu. Jej základnou podobou, ktorá zakladá akúkoľvek históriu, je norma vyčleňujúca podstatu jej predmetu. V prípade dejín umenia sledujeme normu dvojakeho charakteru, ktorá jednak odlišuje "predmety umenia" od neumeleckých predmetov, a zároveň vymedzuje tie stránky daného predmetu, ktoré budú pre jeho históriu relevantné. Všetko ostatné ostáva normou odsunuté mimo záujem tejto histórie<sup>56</sup>. Tu sa skrýva kľúčový problém, ktorému Didi-Huberman čelí. V tomto duchu vyjadří o niekoľko rokov neskôr abstraktnejšiu obavu o to, čo nášmu pohľadu uniká, keď sa rozhodneme hovoriť o histórii ako celku: "Vidieť len celok. A teda nevidieť priestor - aj keď môže byť intersticiálny, prerušovaný, nomádsky, nepravdepodobne umiestnený - otvorov, možností, zábleskov, napriek všetkému."<sup>57</sup>

Akú normu pre predmet svojho záujmu Winckelmannove dejiny implikujú? A čo sa tak stáva tým, čo ich pohľadu uniká? Odpoveď na otázku zmyslu umenia, ktorá by mu pomohla presne vymedziť jeho predmet záujmu sa snažil zodpovedať - s ohľadom na dvojité epistemologické pozadie modernej vedy a filozofického idealizmu - výkazanim jeho pôvodu. Winckelmann za tento pôvod, zhodne s dobovou atmosférou, určil antické umenie. To preňho od tejto chvíle predstavovalo jeho ideálnu podobu, ktorá je však ako taká fakticky nenávratne stratená. Úloha súčasnosti potom spočívala v snahe teoreticky sa tomuto ideálu priblížiť - a to jednak prácou historika, ktorý ho vo svojich textoch verne rekonštruuje, a zároveň prácou neoklasicistického umelca, ktorý tento ideál vo svojich dielach napodobňuje. Winckelmannove moderné dejiny umenia, založené na vedeckom chápaní času, tak môžu vzniknúť až v momente, keď pochopia svoj predmet ako *mŕtvy*. Až tak sa môže stať predmetom vedeckého záujmu *živej súčasnosti* a až tak si môže súčasnosť klásť metafyzický nárok na jeho vyčerpávajúce poznanie.<sup>58</sup> To, čo moderná história, v tomto prípade zosobnená Winckelmannovými dejinami umenia zakladá, je *priepasť*: "priepasť oddeľujúca smútok od túžby (Wunsch), priepasť oddeľujúca "originály" (Urbilder) gréckych sôch a ich rímske "kópie" (Kopien)."<sup>59</sup> História umožňujúca skúmať obsahy minulosti takýmto spôsobom, z nich nevyhnutne činí niečo, čo je od súčasnosti a čo sa jej ako také už bytostne netýka. Je dôležité sa tiež pozastaviť nad tým, aké teoretické riešenie pre problém *mŕtveho predmetu umenia* neoklasicistická história umenia navrhuje a čo tak považuje za svoju primárnu úlohu pri vysvetľovaní jeho *zmyslu*. Tento problém sa naplno vyjaví v momente, kedy si uvedomíme že pre Winckelmannu nešlo v žiadnom prípade o abstraktnú filozofickú otázku, ale o praktický problém kladený dobovým diskurzom. Pokiaľ vtedajší historik pracoval so všeobecne prijímanou predstavou umenia, ktoré zažilo svoj vrchol v antike, v dobe stredovekého úpadku zaniklo a neskôr sa *navrátilo* v renesancii, bolo nutné nejak vysvetliť spôsob akým spôsobom o tomto *navrate* uvažovať. Ako uvažovať o zmysle umenia umenia ako o niečom *mŕtvom*, zároveň však teoreticky zaručiť možnosť ho adekvátne

<sup>50</sup> tamtiež s. 3

<sup>51</sup> tamtiež s. 3

<sup>52</sup> tamtiež s. 6.

<sup>53</sup> tamtiež s. 4

<sup>54</sup> tamtiež s. 4

<sup>55</sup> tamtiež s. 7

<sup>56</sup> tamtiež s. 7

<sup>57</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Survival of the Fireflies*, transl. Lia Swope Mitchell, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018. s. 18

<sup>58</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *The Surviving Image*. s. 6 (Podľa Didi-Hubermana tu Winckelmann vznáša nárok na poznanie pravdy umenia v zmysle aristotelskej metafyziky, ktorá je výkazateľná až po smrti toho, čoho pravdu chceme vyslovit.)

<sup>59</sup> tamtiež s. 10

poznávať? Odpoveďou je koncept *imitácie*. Imitácia, ktorá však nie je napodobeninou niekdajšieho ideálneho predmetu, ale skôr ideálu samotného. Táto imitácia má podobu:

“(…) sprostredkovanie mysle pri hľadaní bodu mimo času, ktorý je ideálom. A zatiaľ najpotrebnejšie z týchto sprostredkovaní - textová rekonštrukcia a obnovenie ideálu - sa bude nazývať dejiny umenia. Dejiny umenia chápané ako stojace v službách Idey a prezentované ako rozprávanie o avatároch, o momentoch veľkosti a úpadku vzhľadom na normu umenia: "krásna príroda", "vznešený obrys" a "duchovný archetyp" v kontúrach ženských tiel, elegantná drapéria a tak ďalej.”<sup>60</sup>

A tiež praktického vizuálneho imitovania tohto ideálu:

“Imitovanie antiky, ako ho praktizuje neoklasicistický umelec, má schopnosť oživiť túžbu presahujúcu smútok. Vytvára spojenie medzi originálom a kópiou, ktoré umožňuje myšlienke, "podstate umenia", aby akoby ožila a prešla časom.”<sup>61</sup>

Takýto je teda spôsob, akým môže, podľa Didi-Hubermana, pristupovať k minulosti moderná história umenia. Z jej mŕtveho predmetu neostalo nič viac než jeho ideálna podoba, ktorá môže byť nanajvýš *imitovaná*, a to predovšetkým v textových rekonštrukciách a praktických napodobeninách. V snahe pochopiť zmysel umenia z neho robí moderný historik niečo, čo je ukončené, mŕtve a pre súčasnosť nedosiahnuteľné.

## 2.3. Intermezzo: Paralyzujúci smútok

Paralyzujúci smútok. Tak by sa dal pomenovať jeden z výrazných motívov Didi-Hubermanových textov. Takýto smútok je pripisovaný Johanovi Winckelmanovi ale aj Giorgovi Vasarimu ako dvom kanonickým historikom umenia. Stojí tiež za reakcionárstvom Pasolinioho neskorých esejí a je tým, čo Didi-Huberman vidí za jeho konštatovaním “zmiznutia svetlušiek”. Na analýzach predvedených v *Prežívajúcom Obraze* je možné si najzreteľnejšie uvedomiť, že tento smútok u Didi-Hubermana vždy úzko súvisí s istým chápaním času a dejín. Je nevyhnutným následkom takého chápania dejín, ktorý jej zmysel ztotožní s jej jednotlivým prejavom. Plynutie dejín sa potom stáva trúchlením nad večnou stratou tohto zmyslu. V knihe *Obrazy napriek všetkému*, ktorej vybraným motívom sa bude táto práca venovať neskôr, sa o hraničnej podobe takéhoto ztotožnenia zmyslu dejín s jej jednotlivou reprezentáciou hovorí ako o fetišizácii obrazu. Didi-Huberman ho opisuje ako prístup, ktoré vyžaduje od jednotlivého obrazu príliš mnoho. Ako jeho alternatívu ponúka prístup, ktorý v texte o Pasolinim nazýva *hra pohľadu predstavivosti*. V tejto metafore sa skrýva Didi-Hubermanove preformulovanie samotného problému dejinného poznania a zmyslu kultúry, ktorý odteraz nebude riešený ako otázka jednotlivých predmetov, ale skôr v pohyblivých vzťahoch medzi nimi, ktoré je nutné zakaždým nanovo interpretovať. Takéto bádanie nebude mať len podobu filologickej pozornosti k jednotlivostiam, ale tiež- dialekticky voči tomu- predstavivosti, ktorá umožňuje nahliadnuť nove, hypotetické a nečakané vzťahy medzi nimi. “Abychom otvorili oči, musíme je umieť zavrieť.” Hovorí Didi-Huberman v knihe *Ninfa Moderna* a o pár riadkov ďalej dodáva: “Býť historikom vždy znamená znovu umiestniť predmet z minulosti do niejakého kontextu, neboli do soustavy vlákien (v textilním význame) a fioliací (ve význame genealogickém): jedná sa totiž predovšetkým o obnovení toho, čemu se v angličtině říká *links*, “článků” v historické kauzalitě.”<sup>62</sup>

Perspektíva ktorú zakladá takáto *dialektika* pohľadu a predstavivosti, pravdy a fikcie, viditeľnosti a neviditeľnosti, je tým čo sa Didi-Huberman snaží podržať naprieč svojím textom a čo tvorí základ jeho kritického prístupu. Podobné dialektické napätie nachádza aj v práci historika umenia Abyho Warburga.

<sup>60</sup> tamtiež s. 7

<sup>61</sup> tamtiež s. 10

<sup>62</sup> DIDI-HUBERMAN. Georges, *Ninfa moderna: esej o spadlé draperii*. Prel Josef Fulka. Praha: Agite/Fra, 2009. s. 140



## 2.4. Minulosť neumiera ale prežíva

Koncept mrtveho ideálu umenia, ktoré je možné v súčasnosti rekonštruovať už len ako imitácie je niečo, čo ani zďaleka nezodpovedalo predstave Abyho Warburga.

Warburg bol, podľa Didi-Hubermana, "... nespokojný s teritorializáciou štúdia obrazov, pretože si bol istý minimálne dvoma vecami. Po prvé, nestojíme s obrazom alebo pred obrazom tak ako pred vecou, ktorej presné hranice môžeme sledovať. Súbor určitých súradníc - umelec, dátum, technika, ikonografia atď. je na tento účel zjavne nedostatočný. Obraz, každý obraz, je výsledkom pohybov, ktoré v ňom provizórne sedimentujú alebo kryštalizujú. Tieto pohyby ním prebiehajú skrz naskrz, pričom každý z nich má svoju vlastnú trajektóriu - historickú, antropologickú a psychologickú -, ktorá sa začína z odstupu a pokračuje zaň."<sup>63</sup>

Aby Warburg bol nemecký historik umenia a zakladateľ špecifického prístupu ku kultúrnym štúdiám. V roku 1905 napísal text "Dürer a italský starovek" v ktorom Didi-Huberman vidí dekonštrukciu epistemologického pozadia všetkých dovtedajších modelov dejín umenia<sup>64</sup>. Model založený na prírodovedeckej logike života a smrti tu Warburg nahrádza konceptom kultúrnych dejín, v ktorých sa "...časové úseky už netvorí podľa biomorfných štádií, ale sú vyjadrené vrstvami, hybridnými blokmi, rizómami, špecifickými zložitostami, často neočakávanými návratmi a vždy zmarenými cieľmi."<sup>65</sup>. Winckelmanova predstava ideálneho zmyslu umenia stavia historika do situácie, kedy mu neostáva nič iné, než dávno mrtvé obsahy *imitovať*, pričom imitáciou sa jednoducho myslí snaha historika zrekonštruovať ich vo svojich textoch čo najvernejšie tomu *ako skutočne boli*. Takáto minulosť je totiž dávno preč a tak jeho smútok vyplýva najmä z toho *aké je* "... *tážké spomenúť si na minulosť (grécku) v jej celistvosti(..)*"<sup>66</sup>

Warburg postupuje inak. V prvom rade *prevracia tradičnú oblasť umenia*<sup>67</sup>, to znamená: prekračuje to, čo je zvyčajnou normou pochopené ako umelecké dielo a zahŕňa do svojho historického záujmu účtovníckych kníh, závetí, oznámení o platbe a iných archívne materiály. "... jeho cieľom pri používaní "prečítaných archívnych dokumentov" je "obnoviť tón a farbu tých nepočutých hlasov" (den unhrdbaren Stimmen wieder Klangfarbe zu verleihen) - hlasov zosnulých, ktoré však stále čakajú, akoby navinuté jednoducho v samotnom písme alebo v konkrétnych slovných spojeniach dôverného denníka quattrocenta exhumovaného v archíve.<sup>68</sup> Takáto subverzia voči norme klasickej historiografie v podobe ignorovania jej hierarchie, je prvým znakom Warburgovej metódy. To vyžaduje znásobenie "... pohľadov, prístupov a kompetencií"<sup>69</sup> Efektom je problematizácia jednoznačného *zmyslu*- na miesto toho sme svedkami spektra možných významov, ktorý sa ďalej spresňuje a rekonfiguruje priberaním ďalších predmetov analýzy. Tento proces, vzhľadom na radikálne rozšírenie poľa záujmu nikdy nekončí. Práve to je princíp, ktorý podľa Didi-Hubermana mení charakter Warburgovho skúmania z umelecko- historického na *antropologický*<sup>70</sup>. Warburgovský historik však v rámci tohto procesu nenaráža len na obrovské množstvo súvislostí, ale aj na mnohé miesta kde tieto súvislosti absentujú. V knihe *Ninfa Moderna* Didi-Huberman pripomína: " Uvedomujeme si, nakoľik jsou ona díla, která obdivujeme na čestných místech muzejních sbírek, odříznutá od vazeb, jež druhy činili „živoucími“, společensky i poeticky nutnými?"<sup>71</sup>.

<sup>63</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*. transl. by Harvey Mendelsohn. Pennsylvania: Pennstate University Press 2016. s. 19

<sup>64</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*. transl. by Harvey Mendelsohn. Pennsylvania: Pennstate University Press 2016. s. 12

<sup>65</sup> tamtiež s. 12

<sup>66</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna: esej o spadlé draperii*. Prel Josef Fulka. Praha: Agite/Fra, 2009. s. 141

<sup>67</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*. transl. by Harvey Mendelsohn. Pennsylvania: Pennstate University Press 2016. s. 20

<sup>68</sup> tamtiež s. 20

<sup>69</sup> tamtiež s. 20

<sup>70</sup> "Antropológia tak vytlačá a zahmlieva - takmer by sa dalo povedať, že spochybňuje - dejiny umenia. Nie preto, aby ju rozptýlila do akejsi eklektickej interdisciplinarity bez vlastného hľadiska, ale aby ju otvorila jej vlastným "základným problémom", ktoré zostávajú v rámci historickej disciplíny zväčša nepreskúmané. (...) Ide však aj o to, ponúknuť novú formuláciu špecifikácie týchto vzťahov a formálnej zásluhy, ktorej konštitutívnymi prvkami sú samotné obrazy. Je dosť hlúpe, hoci sa to stáva dosť často, vidieť Warburga ako niekoho, ktorého jediným záujmom bolo objavovanie historických "faktorov" a ikonografických "obsahov", ako takzvaného antiformalistu neschopného rozlíšiť medzi masovo vyrábaným obrazom a jedinečným majstrovským dielom. To, o čo sa snažil, ako jasne dokazuje jeho posledný projekt Atlas Mnemosyne, bolo skôr preformulovať problém štylizácie, tento problém väzieb a formálnej účinnosti, a to tak, že vždy spája filologické štúdium jednotlivého prípadu s antropologickým prístupom k vzťahom, ktoré tieto jednotlivosti robia historicky a kultúrne životaschopnými." tamtiež 22- 23.

<sup>71</sup> (na tom istom mieste, o pár riadkov skôr hovorí Didi-Huberman o vláknach ktoré sú "(...) na jistých miestach čisté prírizená, prípadne rozstřepena, rozložena, prepálená alebo ztracena v neprůhlednosti nějaké nepřístupné, a tedy nesledovatelné geologické vrstvy." DIDI-HUBERMAN. *Ninfa Moderna*, s. 140- 141

Práve tieto absentujúce súvislosti a medzery vo význame sú dôležitým aspektom Warburgovskej histórie. Sú totiž znakom nedostatočnosti zvoleného modelu a vyžadujú jeho dekonštrukciu a následnú rekonfiguráciu. Takáto rekonfigurácia môže následne zviditeľniť nový význam organizovaného materiálu. To čo sa vymyká norme sa tu teda stáva *symptómom*- teda niečím, čo odkazuje k existencii významu, ktorý nie je zjavný. Vo Warburgovskej histórii tak má symptóm *heuristický význam*. Konkrétnou realizáciou tejto vízie je aj Warburgov životný projekt *Atlas Mnemosine*, ktorý má podobu akéhosi albumu na ktorom sú umiestnené foto reprodukcie najrôznejších prejavov vizuálnej kultúry. Tieto reprodukcie nie sú upevnené fixne, čo umožňuje ich neustálu reorganizáciu. To čo sa v takejto organizácii obrazov ukazuje ako podstatné, sú vzťahové súvislosti a podobnosti ktoré medzi obrazmi vyvstávajú. Práve tie, budú stať v centre záujmu Warburgovej vede o kultúre (*Kulturwissenschaft*).

“Kunstgeschichte nám napríklad hovorí, že žáner umenia zvaný "portrét" vznikol v renesancii vďaka humanistickému triumfu jednotlivca a pokroku v mimetických technikách; Warburgov *kulturwissenschaft* však rozpráva iný príbeh, ktorý zahŕňa oveľa zložitejší časový prienik - prelínanie, naddetermináciu - antickej a pohanskej mágie (prežitky rímskeho obrazu) a stredovekej a kresťanskej liturgie (prax en echo v podobe podobizní), ako aj špecifické okolnosti umeleckej a intelektuálnej činnosti v quattrocente. Výsledkom je, že portrét sa pred našimi očami transformuje a stáva sa antropologickým podkladom "mýtopoetickej sily", ktorú vasariánska verzia dejín umenia nedokázala vysvetliť."<sup>72</sup>

Čo tento historický model hovorí o dejinách? V prvom rade to, že ich poznávanie musí vziať do úvahy dialektiku konštrukcie a dekonštrukcie zmyslu. Ako nazvať tento zmysel ktorý sa na chvíľu stane viditeľným len preto, aby sa následne premenil? Aby Warburg ho terminologicky vymedzil ako *prežitok* (*nachleben*).

## 2.5. Prežitok

Warburg tak presunul pozornosť svojho výskumu z jednotlivých umeleckých predmetov na vzťahy ktoré ich pojili so širším kultúrnym a sociálnym kontextom, následkom ktorých až mohli byť tieto predmety vnímané ako *zmysluplné*. Stredobodom záujmu tak prestalo byť normatívne vymedzené umenie, ale kultúra ako štruktúra vzťahov. To, čo ho na tejto štruktúre zaujímalo, bol pohyb kultúrnych významov, ktorý v takejto situácii nebol daný fixne nehybne, ale skôr ako neustála výmena a pohyb. To, čo sa v rámci takýchto kultúrnych vzťahov vymieňa a hýbe, a čo sa tak stalo centrom jeho záujmu, nazval *prežitok* (*nachleben*).

*Prežitok* je štrukturálny koncept.<sup>73</sup> V tom spočíva jeho originalita oproti konceptom warburgových predchodcov, ktorí hľadali formálnu účinnosť v predmete samotnom. Napriek nezpochybniteľnej originalite s akou Warburg s týmto pojmom pracoval, bola takáto koncepcia logickým plodom svojej doby. Podobným problémom ako Warburg čelili mnohí humanitne orientovaní intelektuáli 19. storočia. Otázka, ktorá vtedy naberala na dôležitosť, znela takto: Ako uvažovať o histórii tých sfér ľudskej aktivity, ktorých primárny cieľ nie je jasne určený, zároveň sa však preukázateľne vyvíjajú v čase? V rámci záujmu o rôzne partikulárne disciplíny naberali riešenia rôzne podoby. Wilhelm Dilthey si napríklad, zoči voči dejinám prírodných vied, kládol otázku ako písať dejiny humanitného vedenia. V snahe posktnúť model, ktorým by tieto dejiny vymedzil pozitivistickým prístupom, vytvoril koncepciu duchovied (*eisteswissenschaften*). Edward B. Tylor sa zas, verný oboru antropológie, zaoberal tým, ako zachytiť pohyb kultúrneho života. Snažil sa pri tom vyhnúť riešeniam, ktoré by ho redukovali na obyčajný reťazec *faktov*, rovnako ako tým, ktoré by ho chceli povýšiť na nejakú vedome vyvíjajúcu sa entitu, rozumom obdareného ducha. Odpoveďou mala byť koncepcia kultúri, ktorej pohyb má podobu neustalého konvergovania. Jacob Burckhardt sa zas snažil metodicky vystihnúť a zreflektovať dialektické napätie panujúce medzi jednotlivými udalosťami a celkom dejín.

Čo to znamená, keď hovoríme o prežitku ako koncepte ktorý je *štrukturálny*? V prvom rade: je to niečo, čo sa nerodí a neumiera, ale niečo, čo sa *ukazuje*. Je to pomenovanie pre vizuálnu súvislosť, ktorá sa stáva

<sup>72</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*. transl. by Harvey Mendelsohn. Pennsylvani: Pennstate University Press 2016. s. 25-26

viditeľnou, mimo logiku chronologického času. To je jeden z paradoxov, ktorý sa môže prejaviť napríklad tak že: “Vzniká tak paradoxná situácia: tie najstaršie veci niekedy nasledujú po tých menej starých. Tak sa indický typ astrológie - najstarší, aký existuje - začal v Taliansku znovu používať v 15. storočí po tom, čo ho grécka, arabská a stredoveká astrológia vytlačila a urobila zastaraným. Tento jediný príklad, ktorý Warburg podrobne rozpracoval, ukazuje, ako prežívanie narúša dejiny, a odhaľuje, ako je každé obdobie pretkané vlastným uzlom starobylosti, anachronizmami, súčasnosťou a tendenciami budúcnosti.”<sup>74</sup> V tom spočíva jeho komplikovaná časovosť. Nie je vysvetliteľný z perspektívy biologického času života a smrti, pretože sám má anachronizujúce účinky. Prežitok je totiž hneď dvojako dehierarchizujúci- jednak zrovnoprávňuje všetky prejavy kultúry, ignorujúc delenia ktoré boli charakteristické pre dejiny umenia, zároveň však narušuje logiku chronologicky chápaných dejín, keď nachádza vizuálnu podobnosť medzi prejavmi, ktoré po sebe bezprostredne nenasledujú.

Na jednom mieste hovorí Didi-Huberman doslova o *kultúrnom charaktere časovosti*<sup>75</sup>. Táto paradoxná časovosť je to, čo každého historika kultúry prenasleduje ako nevyhnutne *anachronický aspekt* toho čo skúma- ako dielaktecké napätie inherentne prítomné v každom prejave kultúry. Ako sa toto napätie plynúce z *kultúrneho charakteru časovosti* prejavuje? Didi-Huberman hovorí o *nečistom čase*. Tým zatiaľ nie je povedané nič iné než to, že *význam času* nie je jednoducho redukovateľný na jeho chronológiu. Warburg sa v tomto ohľade snažil nájsť také gnozeologické a metodologické fundovanie disciplíny dejín, ktoré bude presahovať tradičné *kunstgeschichte* a jej čisto estetické kategórie. Oporu našla v práve rozvíjajúcich sa vedách o psychike. Zhodne s tým mala byť kultúra modelom psychickým. História kultúry by tak bola “psycho- históriou”. Tomu odpovedajúci typ historika už nie je “zhromažďovačom” historických faktov, ktoré vedľa seba nezmyselne umiestňuje do prázdneho času, aby tak konštruoval objektívnu históriu. Rovnako tak ale nie je ani “triedičom” faktov, ovládaným vopred určenou predstavou o zmysle, či cielei dejín, ktorý v mene tejto predstavy “zahladzuje” všetky jej faktické napätia a protirečenia. Zmysel je pre tohto historika niečím úplne iným než apriornou fixnou teleológiou či opísaním dekontextualizovaných povrchových vlastností.

### 3. Dejiny sa rozkladajú na obrazy, nie na príbehy- Benjaminov obraz

S časom a dejinami to teda vôbec nie je tak jednoduché. Nestojíme pred nimi len ako pred sumou faktov, ktoré je treba pochopiť *tak ako sa udiali*. Stojíme pred nimi ako pred niečím čo má význam a tento význam sa nedá vysvetliť len výpočtom ich *faktických okolností výroby*. Warburg čelil tomuto problému pri snahe analyzovať *význam* obrazov vizuálnej kultúry.

Zistil, že poznávať vizuálny obraz znamená niečo iné než vedieť ako vznikol (teda poznať “Súbor určitých súradníc - umelec, dátum, technika, ikonografia atď.”<sup>76</sup>). Zároveň dokázal, že poznávať obraz znamená vždy porovnávať ho s inými obrazmi. Zmysel obrazu teda nikdy nie je singulárnou záležitosťou ale skôr pluralitou možných zmyslov. To zmysluplné tak “nie je v základe ničím iným než medzerou”<sup>77</sup>.

To je dôvod, prečo *obraz* určil za centrálny pojem svojej filozofie dejín Walter Benjamin. Jeho význam však rozšíril z bežne chápanej vizuality na akúkoľvek dejinnú reprezentáciu. Keď uvažujeme o nejakej dejinnej udalosti, tak sa pýtame na jej *zmysel*. To znamená, že nás nezaujíma len jej kauzálny pôvod v prírodovedeckom zmysle, ale aj to, čo znamená táto udalosť v kontexte dejín. Benjamin v tomto duchu dekonštruje zvyčajný význam slova *pôvod*, keď ho odmieta ztožniť s jednoduchým *vznikom*.

<sup>74</sup> Tamtiež s. 48

<sup>75</sup> “...Wind naznačuje, že prežitok predstavuje harmonické pôsobenie celého súboru operácií vrátane zabúdania, transformácie pamäti, vybavovania a neočakávaného znovuoživenia. Tento druh komplexnosti by nám mal pripomenúť kultúrnu, neprirodzenú povahu časovosti, o ktorú tu ide...” tamtiež s. 52

<sup>76</sup> tamtiež s., 19

<sup>77</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. Transl. Shane B. Lillis Chicago: University Of Chicago Press, 2012. s. 38

### 3.1. Pôvod Benjaminovho obrazu

Za najdôležitejší Benjaminov text o filozofii dejín je považovaných dvadsať téz, ktoré vyšli pod názvom *Dějinně filozofické teze*<sup>78</sup>. Jedná sa o jeho posledný text, napísaný len pár mesiacov pred jeho tragickou smrťou na francúzsko španielskych hraniciach. Ne terminologickej i konceptuálnej úrovni sa v ňom stretáva niekoľko výrazných intelektuálnych tradícií- jeho raný záujem o židovskú mystiku (pre ktoré bolo charakteristické dlhoročné priateľstvo s Gershomom Scholemom), literatúru a estetiku (ktorou sa zaoberal vo svojej neúspešnej habilitačnej práci *O pôvodu nemecké truchlohry*) aj revolučný marxizmus (inšpirovaný prácou Györga Lukácsa alebo Bertolta Brechta). Tento eklecticismus sa odrazil aj na nejednoznačnej recepcii tohto diela, ktoré bolo vydané až po jeho smrti<sup>79</sup>. V knihe *Pred Časom* skúma Didi-Huberman Benjaminove myslenie predovšetkým vo vzťahu k prácam Abyho Warbuga. "Rovnako ako Warburg, i Benjamin umiestnil obraz (*Bild*) do neuralgického centra „historického života“. Rovnako ako on pochopil, že podobné hľadisko vyžaduje vypracovanie nových časových modelov: obraz nie je v dejinách ako bod na priamke. (...) Obsahuje, respektíve produkuje- časovosť s dvoma tvármi ..."<sup>80</sup> Vziať túto dvojitú časovosť do úvahy znamená akceptovať to, že jeho poznateľnosť je determinovaná jeho premenlivosťou a vice versa. Sám Benjamin napríklad pojem *obraz* vymedzuje voči pojmu *príbeh*, keď hovorí o tom, že: "... dejiny sa rozkladajú na obrazy, nie na príbehy." Príbeh by v tomto prípade znamenal vymenovanie kazuálnych príčin vzniku. Keď sa však pýtame na pôvod obrazu, očakávame, že sa dozvieme niečo o jeho zmysle. O tom, čím je iným obrazom podobný a čím sa od nich odlišuje. Ďalší príklad ponúka samotný spôsobom akým v *Dějinně filozofických teziach* Benjamin pracuje s jazykom. Jeho vlastný text sa v ňom strieda s veľkým množstvom úryvkov z prác cudzích autorov. Benjamin hovorí o nutnosti *citovať bez zátvoriek*- aby zdôraznil, že pre význam jednotlivých viet je najdôležitejší kontext. Model citácie je v tomto ohľade podobný mechanizmu obrazov. Jej význam sa nerodí z nej samej ale skôr zo špecifickej pozície, ktorú zaujíma voči ostatnému textu. (Viac o stratégií literárnej montáže v kapitole **4.1. Benjaminov projekt Parížskych pasáží**).

Minulé udalosti sa nám dávajú ako obraz. Obraz je však čitateľný až v rámci konštelácie s inými obrazmi. "Hodnota poznania nemôže byť vlastná len jednému obrazu, rovnako ako predstavivosť nemôže byť pasívne vložená do jediného obrazu..."<sup>81</sup>. Podobne tak Warburg, dokázal o umeleckých dielach povedať niečo konkrétne až vo chvíli, keď ich videl vedľa nespočtu iných diel. Podobnosť významov, ktorú pozoroval, nazval *prežitok* (*nachleben*). Podobnosť významov, ktorú bude Benjamin pozorovať v dejinných udalostiach, nazve *pôvod*. Výnimočne zrozumiteľné vysvetlenie tohto paradoxného *pôvodu* ako protikladu *vzniku* ponúka vo svojej diplomovej práci Marek Kettner:

"Snad si lze k přiblížení původu vypomoci zcela prozaickou analogií: odpovídá-li člověk na otázku, odkud pochází, kde má svůj původ, jmenuje zpravidla určitou zemi, krajinu, či město, nikoliv událost porodu. Původ neoznačuje proces, jímž fenomény „přišly na svět“, nýbrž určité „území“, na něž jsou vázány. V této vazbě pak lze očividně rozlišit, který člen je nutně prvotní: vlast předchází konkrétnímu jedinci, idea coby původ co do bytí přesahuje historické dění; avšak zároveň nelze jeden pojem vysvětlit z druhého a vice versa."<sup>82</sup>

### 3.2. Koperníkovská revolúcia histórie

<sup>78</sup>BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Prel. Věra Saudková. Praha: Odeon, 1979. s 9- 16

<sup>79</sup> "V desaťročiach nasledujúcich po jeho predčasnej smrti sa Benjaminovho intelektuálneho odkazu chopili jeho priatelia a komentátori, čo viedlo k rozdeleniu tohto odkazu na niekoľko konkurenčných čítaní jeho diela. Najvýraznejšie z nich sú mysticko-teologický Benjamin prezentovaný Scholemom, radikálny marxistický Benjamin ovplyvnený jeho stretnutím s Brechtom a čítanie Benjaminu ako kultúrneho kritika, ktoré Adorno variabilne prezentuje ako tragického modernistu alebo Hannah Arendtová ako apolitického učenca. Stačí povedať, že každé z týchto čítaní je neúplné, pretože uprednostňuje jeden aspekt Benjaminovho rôznorodého diela pred inými a v priebehu rokov splodilo ešte viac jednostranných komentárov." MARKS, Gregory. *Reading Walter Benjamin's Theses on the Concept of History* (Contents), <https://thewastedworld.com/2023/02/10/reading-benjamins-theses-p/>

<sup>80</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pred časom: dejiny umenia a anachronizmus obrazov*. Prel. Radana Šafaříková. Bratislava: Kalligram, 2006., s. 100

<sup>81</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. Transl. Shane B. Lillis Chicago: University Of Chicago Press, 2012. I s. 120

<sup>82</sup> KETTNER, Marek. *Pojem dějin u Theodora W. Adorna a Waltera Benjaminu*, (magisterská práce, Univerzita Karlova v Praze, 2020). s. 73

Nejde len o to, že takéto chápanie dejín odoberá minulosti jej niekdajší *fixný a singulárny význam*, respektíve odoberá samotnému významu jeho *fixný a signulárny charakter*. Odoberá zároveň súčasnosti jej niekdajší status *nezúčastneného pozorovateľa toho ako veci skutočne boli*. Didi-Huberman v knihe *Pred Časom* cituje víziu Waltera Benjamina (ku ktorej sa sám prihlási) o dejinách, ktoré “(...) už nebudú fixným bodom, ale prinajmenšom postupnosťou pohybov, pre ktoré sa historik javí byť skôr príjemcom a subjektom než pánom”<sup>83</sup> Čo to znamená byť *príjemcom a subjektom* dejín? Znamená to pochopiť ich ako niečo, čo nám neumožňuje zotrvať v pozícii distancovaného pozorovateľa. Udalosti minulosti prestávajú byť *fixným bodom*, ktoré môže historik poznať *ako také*. To by totiž vyžadovalo nejaké *univerzálne hľadisko* nachádzajúce sa mimo samotné dejiny. Historik, rovnako ako každý človek je ale súčasťou dejín, a to tak že sa nachádza na tom ich mieste, ktoré nazývame *tu a teraz*.

“V tejto operácii sa konečne završí zničenie historického pozitivizmu: “fakty” minulosti (*die fakten*) už viac nebudú nečinnými vecami, ktoré treba zodvihnúť, izolovať a vložiť do kauzálneho príbehu, čo je podľa Benjamina epistemologickým mýtom. Stanú sa dialektickými vecami, vecami v pohybe: niečím, čo k nám prichádza z minulosti a “zaráža nás” ako “vec rozpačatania” (*die Sache der Erinnerung*)” .

Poznávať minulosť a jej možné významy, tak nevyhnutne znamená interpretovať dejiny- tzn. *Nejakým spôsobom si ich predstavovať a túto predstavu d'aleh meniť*. Takýmto spôsobom je minulosť s prítomnosťou neustálo pregnantom vzťah. To sa sa na úplne bazálnej úrovni prejavuje tak, že historik svojou, hoc aj nereflektovanou voľbou udalostí, ktoré do histórie začlení v tomto akte vlastne volí istú konkrétnu koncepciu prítomnosti. Aby Benjamin zdôraznil že objavovanie tohto skrytého zmyslu dejín znamená tiež radikálne prekonávať predstavy, ktoré sme o nich mali skôr hovorí doslova o “vyberaní” epoch z predmetnej kontinuity dejín, čím dochádza tiež k *prelomeniu jednoznačného významu súčasnosti*.<sup>84</sup> Schopnosť upriamiť pozornosť skryté možnosti súčasnosti, za pomoci akcentovania momentov, ktoré do nej “akoby” nepatria je tým čo Didi-Huberman nachádza v skorších prácach Pierra Pasoliniho. Fakt že Pasoliniho terminológia je na míle vzdialená od oficiálnej historickej disciplíny je pre neho v tomto ohľade bezvýznamný. Práve preto Pasolini dokáže pracovať s tými aspektami minulosti, ktoré sa jazyku tradičnej histórie vymykajú, v ktorých však spočíva potenciál pre narušenie jej jednoznačného významu a otvorenie možnosti politickej zmeny. “Jazyk ľudí, ich gestá, ich tváre: to všetko história so svojimi jednoduchými termínmi vývoja alebo zastarania nedokáže vysvetliť.”<sup>85</sup> Benjamin analogicky naznačuje, že takéto významy, stojace väčšinou mimo pozornosť histórie i tradičného revolučného marxizmu, majú v skutočnosti pre politický potenciál histórie najväčší význam:

“Třídní boj, který má na mysli historik vyškolený na Marxovi, je bojem o hodnoty drsné a materiální, bez nichž není vznešených a duchovních. Vzdor tomu jsou tyto druhé v třídním boji zastoupeny jinak než jako představa kořisti, která připadne vítězi. Jsou v tomto boji živý jako důvěra, jako odvaha, jako humor, jako lest, jako tvrdošíjnost, a mají zpětný účinek na budoucnost.”<sup>86</sup>

Toto sú tie ťažko uchopiteľné, napriek tomu však v dejinách prítomné významy. Ako také sú vždy vytáčané a zneviditeľňované dominantnou dejinnou, kultúrnou a politickou náráciou. Preto bude pre Benjamina, Warburga i Didi-Hubermana tak podozrivá história, ktorá rozdeľuje predmety minulosti na tie, ktoré stoja za jej záujem a na tie ktoré môže vo svojej histórii upozadiť. Otvorenosť niečomu nečakanému- niečomu čo ju prinúti redefinovať vlastné teoretické východiská, totiž považujú za jej základný heuristický princíp. “(...) dejiny umenia musia neustále preformulovávať svoje epistemologické rozšírenie.”<sup>87</sup> To znamená venovať pozornosť tomu, čo sa môže zdať zanedbateľné, čo však práve vďaka tomu dokážu dominantný zmysel zdekonštruovať a dať súčasnosti nový význam. *Medzery vo významoch*, ktoré u Warburga predstavovali výzvy k rekonfigurácii doterajšej predstavy o dejinách, získava v texte *Dějinně filozofické teze* otvorene politický význam v podobe *pozornosti k utláčaným*.

<sup>83</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pred časom: dejiny umenia a anachronizmus obrazov*. Prel: Radana Šafaříková. Bratislava: Kalligram, 2006. s. 109

<sup>84</sup> BENJAMIN, Dilo a jeho zdroj. s. 15 “V této struktuře rozpoznává znak mesiášského zastavení děje, jinak řečeno, revoluční šanci v boji za zotročenou minulost. Postřehne ji a z homogenního příběhu dějin vyjímá jednu určitou epochu”

<sup>85</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Survival of the Fireflies*, transl. Lia Swope Mitchell, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018. s. 35

<sup>86</sup> BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Prel: Věra Saudková. Praha: Odeon, 1979. s. 81

<sup>87</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*, transl. by Harvey Mendelsohn. Pennsylvania: Pennstate University Press 2016.

### 3.3. Fenomenológia obrazov

Georges Didi-Huberman od nás teda vyžaduje brať obraz vážne, a to vrátane tých jeho aspektov, ktoré sa nám dávajú ako neviditeľné (a ktoré sa v ňom prejavujú ako medzera či symptóm). Obraz je tak vždy nedokonalou reprezentáciou skutočnosti. Znamená to teda rezignovať na jeho výpovednú hodnotu? Takýto záver by predstavoval jeho hlboké nepochopenie. Dôvod prečo je obraz ako reprezentácia historickej skutočnosti vždy nedokončený a otvorený, je ten, že možné konštelácie do ktorých ho môžeme umiestniť sú nekonečné. Samotná historická analýza je otvorený proces, pretože je vždy zakorenená v súčasnosti. To je dôvod, prečo bude Didi-Huberman hľadať takú stratégiu analýzy historických obrazov, ktorý bude túto jej neukončenosť brať do úvahy. Čo to znamená v praxi? Navrhnuť taký model analýzy obrazov, ktorý z jej neukončenosti urobí svoju epistemologickú prednosť. Takýto model analýzy rezignuje na snahu pochopiť to ako veci skutočne boli, akoby nám bola daná nejaké nadhistorická univerzálna perspektíva schopná rozsúdiť minulé udalosti raz a navždy, a namiesto toho sa bude pýtať na to, čo môže minulosť vyjaviť dnešku. Takéto je Didi-Hubermanove naplnenie Benjaminových slov:

“Pravdivý obraz minulosti se kmitá kolem nás. Minulost lze zadržet jen jako obraz, který se v okamžiku, kdy jej poznáváme, jen kmitne a víc ho nikdo nespátří. (...) Neboť tu hrozí, že nenávratný obraz minulosti pokaždé přítomnosti beznadějně unikne, jakmile tato přítomnost nepochopila, že se v něm míní ona.”<sup>88</sup>

V tom teda spočíva koperníkovský obraz v histórii, o ktorom sa hovorí v knihe *Pred Časom*. Východným bodom analýzy historických obrazov už nie je nejaké abstraktné univerzálne stanovisko, ale konkrétna prítomnosť. Obsahy minulosti už nie sú prostými historickými faktami bez vzťahu k prítomnosti. Naopak, práve ten aspekt obrazov minulosti ktorý je špecifickým spôsobom nie úplne viditeľný a premenlivý sa ukazuje ako ten, od ktorého je potrebné začať analýzu. Takáto analýza bude mať podobu špecifickej fenomenológie obrazu.

“Sú to teda zbytočné obrazy? To zďaleka nie. Sú pre nás dnes nekonečne cenné. Sú tiež náročné, pretože vyžadujú archeologickú prácu.”<sup>89</sup>

Fenomenológiu obrazu stavia proti klasickým reduktívnym historickým prístupom, ktoré sme opísali vyššie. V analýze štyroch fotografií *Sonderkommand*a, ktorými sa mnohí teoretici odmietli zaoberať práve z dôvodu ich zlej viditeľnosti opisuje následovne:

“Táto práca si vyžaduje dvojitý rytmus, dvojitý rozmer. Musíme sprísniť svoj pohľad na obrazy a nevynechať nič z celej "zobrazovacej" substancie, dokonca ideme tak ďaleko, že spochybňujeme formálnu funkciu zóny, v ktorej "nič nie je vidieť", ako nesprávne hovoríme, keď sa stretávame s niečím, čo zdanlivo nemá žiadnu formatívnu hodnotu - napríklad tmavá plocha na okraji obrazu. Symetricky musíme rozšíriť uhol pohľadu, aby sme obrazom vrátili antropologický prvok, ktorý ich robí funkčnými.”<sup>90</sup>

Hlavným cieľom Didi-Hubermanovej fenomenológie je tak “(...)rozšíriť uhol pohľadu, aby sme obrazom vrátili antropologický prvok, ktorý ich činí funkčnými.” To je filozofický prístup, o ktorom hovorí v kontexte Pasoliniho svetlušiek, nepovšimnutej časti *Fra Angelicovho* obrazu v knihe *Pred Časom* aj v rozbere fotografií *Sonderkommand*a v knihe *Obrazy napriek všetkému*. Správny prístup k dejinám, ktorý neignoruje ich antropologický rozmer, tak znamená konfrontáciu s ich špecifickou neviditeľnosťou. Aby vymedzil svoj spôsob analýzy obrazu, hovorí Didi-Huberman o dvoch reduktívnych spôsoboch čítania jeho fenomenológie. Prvým je snaha uvidieť v obrazoch všetko. Z jednej zo spomínaných fotografií tak boli v mene tejto snahy

<sup>88</sup> BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Prel. Věra Saudková. Praha: Odeon, 1979. s. 10

<sup>89</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. Transl. Shane B. Lillis Chicago: University Of Chicago Press, 2012. s. 47

<sup>90</sup>tamtiež s. 41

odstránené rozsiahle nečitateľné plochy. Didi-Huberman tu hovorí o všemožných technických úpravách ako zväčšovaní, orezávaní a retušovaní. "Tieto absurdné doktorské zásahy - neviem, kto ich urobil, ani aký mohol byť dobrý úmysel ich vykonávateľa - odhaľujú naliehavú snahu dať tvár tomu, čo v samotnom obraze nie je ničím iným ako pohybom, rozmazaním a udalosťou.<sup>91</sup> Pokiaľ sme adekvátne dejinné poznanie vymedzili ako hru pohľadu a predstavivosti, mohli by sme v tomto prípade hovoriť o fetišizácii pohľadu a snahu zredukovať fotografie na to, čo v nich je viditeľné. Takáto snaha preukázať fotografie ako jednoznačne viditeľný dôkaz však podľa Didi-Hubermana môže splodiť len sklamanie: "obrazy sú len ukradnuté črepiny, kúsky filmu. Preto sú nedostatočné: to, čo vidíme (štyri obrazy nehybné a nemé, obmedzený počet mŕtvol, členov Sonderkommando a žien odsúdených na smrť), je stále málo v porovnaní s tým, čo poznáme (milióny mŕtvych, rev pecí, žiara rozžeravených ohňov, obete trpiace "krajným nešťastím")."<sup>92</sup>

Protikladným prístupom, ktorý však rovnako tak nezohľadňuje fenomenologickú (ne)viditeľnosť fotografií, je neochota vidieť v nich viac než to, čo je prístupné v rámci triviálnej vizuality. Didi-Huberman tu hovorí o odsunutí fotografií do sféry dokumentov, neochota im uznať schopnosť vyjaviť niečo o skutočnom význame hrôz holokaustu. Ak sa chceme udržať v terminologickej dichotómii pohľadu a predstavivosti, mohli by sme hovoriť o fetišizácii predstavy, resp. Fetišizácii *zmyslu*, ktorý by bol v nedokonalnej fotografii pošpinený, umenšený a vulgarizovaný. V oboch prípadoch je však paradoxne výsledok rovnaký: "... historik bude aj naďalej pocit, že "systém koncentračných táborov sa nedá zobrazit"; že "obrazy, nech už sú akejkoľvek povahy, nemôžu vypovedať o tom, čo sa stalo."<sup>93</sup> Obe redukcie sú pre Didi-Hubermana neprípustné. To čo nám nečitateľné plochy fotografie vyjavujú, je ich *špecifická nečitateľnosť*: "Táto čierna hmota nám poskytuje samotnú situáciu, priestor možností, podmienky existencie samotných fotografií."<sup>94</sup>

Didi-Huberman vyžaduje taký spôsob analýzy týchto obrazov, ktorý pochopí ich *neviditeľnosť* ako heuristickú možnosť. V predchádzajúcich kapitolách sme dokázali že každý obraz je významovo otvorený a teda špecifickým spôsobom nedokonalý. Zároveň je však takýto obraz sám spôsobom ako prekonať túto nedokonalosť. "(...) Samotný pojem obrazu - v jeho histórii aj v antropológii - sa prelína s neustálou snahou ukázať to, čo nevidíme. Nemôžeme "vidieť túžbu" ako takú, a predsa sa maliari hrali s karmínovými tónmi, aby ju ukázali; nemôžeme "vidieť smrť", a predsa sa sochárom podarilo vymodelovať priestor ako vchod do hrobky, ktorý "na nás hľadá"(...) Celé dejiny obrazu tak možno vyrozprávať ako snahu o vizuálne prekročenie triviálnych kontrastov medzi viditeľným a neviditeľným."<sup>95</sup> Neignorovať neviditeľnosť obrazu ako čiastočnej reprezentácie dejín, ale pochopiť ju ako heuristickú možnosť - to bude vyžadovať také poňatie dejinného poznania, v ktorom sa dialekticky stretáva *pohľad a predstavivosť*. Obe tieto rysy voči sebe stoja v dialektickom napätí v rámci konceptu *montáže*.

## 4. Myslenie montážou- Godardove podvratné histórie

Hra pohľadu a predstavivosti- to je prístup, ktorý je pozorný voči napätiu, s ktorým sa súčasnosti dáva jej minulosť. Je to jednak minulosť, ktorá sa už raz stala a už sa *neodstane*. Zároveň je však *otázkou* toho aký význam získa v kontexte súčasnosti. Táto dvojakosť minulosti vyplýva z priamo z dvojakého charakteru času, ktorý je jednak faktický a zároveň *kultúrny*. Toto dialektické napätie samotného času je nerozdeliteľné a pokiaľ chceme hovoriť o jeho adekvátnom *poznávaní*, spôsobuje nám nevyhnutne problémy. Tento problém má podobu paradoxu, ktorý spochybňuje mnohé tradičné dichotómie. Ukazuje, že neexistuje realita bez fikcie, pohľad bez predstavivosti a že nie je možné otvoriť oči bez toho, aby sme ich zavreli. "Citovať minulosť má len pramalý význam – jiný než antikvární či nostalgický –, pokiaľ pritom nedostojíme snahe

<sup>91</sup>tamtiež s. 34

<sup>92</sup> tamtiež s. 33

<sup>93</sup> tamtiež s. 33

<sup>94</sup> tamtiež s. 35

<sup>95</sup> tamtiež s. 133

*předvolat tuto minulost před soud, nechat ji vystupovat jako svědka při vždy otevřeném procesu našich současných dějin.*<sup>96</sup> Pred dejinami stojíme jednak ako pred udalosťami ktoré sa už raz udiali, zároveň sme však neustále nútený voči ním zaujímať pozíciu. To je pre Didi-Hubermana paradox, vychádzajúci z faktu že sme samy súčasťou dejín a to znamená že na nich *nadväzujeme*. Ich význam je teda radikálne *otvorený a neukončený*. Zohľadniť tento paradox bude vyžadovať istý špecifický prístup. Na niekoľkých miestach svojho diela ho opisuje Didi-Huberman ako *myslenie montážou*.

Montáž ako špecifická organizácia obrazov minulosti provokuje také poznávanie, ktoré v sebe zahŕňa pohľad aj predstavivosť. V knihe venovanej Godardovi, Didi-Huberman poukazuje na tento hlboký paradox skrývajúci sa v každej konfrontácii s minulosťou, poukazom na dve body Godardovho manifestu. Jedná sa o manifest s názvom “*Čo robiť?*” z roku 1970 a spomínané dialektické napätie v ňom odráža v potrebe dejiny *vysvetliť* a zároveň *aktívne premieniť*.<sup>97</sup> “V godardovskom slovníku, ktorý sestavil Jean-Luc Douin, je slovo *montáž* („umění vytvářet formu, jež myslí, umění dávat obrazu dialektický smysl“<sup>98</sup>. Montáž je teda heuristická metóda, ktorá upresňuje určitý význam pomocou toho, že ho robí nejednoznačným. Neznamená to nič viac, než že poukazuje na podobnosti a zároveň poukazuje na rozdiely týchto obrazov. Činí dejinám za dosť tým, že ich podrobuje kritike, pretože “Každá dôsledná kritika sa snaží zachovať existenciu svojho objektu”<sup>99</sup>. Montáž tvorí význam, a zároveň poukazuje na kompozitný- teda dočasný charakter tohto významu. Je tak konkrétnym naplnením Benjaminovej požiadavky *urobiť z minulosti niečo, čo už nebude fixným bodom* a to tak že do jej analýzy angažuje *pohľad aj predstavivosť*.

Myslieť montážou teda znamená myslieť dejiny ako niečo, čo je významovo otvorené. V politickom kontexte, ktorý sa pre Didi-Hubermana stáva od roku 2004 stále viac dôležitým, predstavuje toto myslenie akt odporu voči totalizujúcim tendenciám. Niet divu, že si v tomto kontexte privoláva na pomoc práve autorov, ktorí boli nútení sa s takýmito totalizujúcimi tendenciami vyrovnávať v tom najbrutálnejšom význame. Reč je o Brechtovi a Benjaminovi čeliacim nástupu fašizmu, Pasolinim ktorý čelil nástupu konzumnej spoločnosti a Godardovi, ktorý sám seba chápal ako súčasť revolučného hnutia konca 60. rokov. Brániť v takýchto situáciách dejiny, ktoré sú *otvorené*, je politickým aktom odporu. Na filozofickej úrovni sa však jedná o podobný prístup, aký nachádza u Abyho Warburga a jeho *kulturwischenchaft*, ktorý v otázke významu umenia a kultúry trval na aktívnej úlohe súčasnosti. Súčasnosť ako niečo, v čom sú dejiny vždy otvorené, skrz čo sa minulosť javí byť viac otázkou a výzvou na interpretáciu, než fixným faktom. V tomto zmysle je súčasnosť vždy dekonštruktívnym momentom dejín. Myslenie montážou tento dekonštruktívny moment udržiava tým, že vytvára také kompozície histórie, ktoré v prvom rade nezakrývajú svoj kompozitný charakter. V práci Waltera Benjaminu sa tento prístup odráža v jeho požiadavke *česať proti smeru príliš lesklú srst'* dejín. V princípe to znamená vziať v myslení minulosti do úvahy aktívnu úlohu súčasnosti, ktorá je tým, čo jej dáva jej kultúrno- sociálny význam. Tento význam tak nie je ničím fixným, je potrebné ho vždy konštruovať. O praktické predvedenie montáže sa pokúsil vo svojom najslávnejšom a nedokončenom projekte Parížskych pasáží.

## 4.1. Benjaminov projekt parížskych pasáží

Walter Benjamin pracoval na projekte *Parížske Pasáže* od roku 1927 až do svojej smrti v roku 1940. Išlo o projekt sponzorovaný Inštitútom pre sociálny výskum (Institut für Sozialforschung, IFS) a autor sa v ňom, podľa slov Rolfa Tiedemana, snažil “... spojiť teóriu a materiál, citáty a interpretáciu v novej konštelácii v porovnaní so súčasnými metódami reprezentácie. Citácie a materiály mali niest' plnú váhu projektu; teória a

<sup>96</sup> DIDI-HUBERMAN, George., *Passés cités par JLG : l'œil de l'histoire* 5. 2015. Paris : Ed. de Minuit, citovano podľa rukopisného prekladu Josefa Fulka.

<sup>97</sup> tamtiež

<sup>98</sup> tamtiež

<sup>99</sup>DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. Transl. Shane B. Lillis Chicago: University Of Chicago Press, 2012. s. 70



interpretácia sa mala asketicky stiahnuť. Benjamin vymedzil "ústredný problém historického materializmu", o ktorom si myslel, že by ho mohol vyriešiť práve v Passagell-Werk..."<sup>100</sup> O aký materiál a citácie išlo? V prípade Pasáží šlo o úryvky textov najrôznejších kritikov, komentátorov a historikov, zoradených do 28 častí-tzv. Konvolutov. Georga L. Dillon opisuje túto formu ako "...súbor poznámkových lístkov pre dejiny, ktoré sa ešte len majú napísať."<sup>101</sup> Tento opis je zaujímavý a korešponduje jednak s poznámkou Tiedemana o projekte dejín, v ktorom sa má *teória a interpretácia asketicky stiahnuť*, ale tiež Didi-Hubermanovým opisom princípu montáže u Godarda: Vyjadřovat se takto znamená chtít zdůraznit heuristickou plodnost, potenciální kypivost jakékoli montáže.<sup>102</sup> To čo nazýva Didi-Huberman *heuristickou plodnosťou*, nazýva Tiedeman na inom mieste *pluralizmom*, ktorý je podľa neho priamym dôsledkom usporiadania vzpierajúceho sa jednoduchej čitateľnosti. Heuristický rozmer montáže Parížskych pasáží teda nejak súvisí s prekážkami, ktoré pred čitateľa kladie. "Benjamin vo svojej metóde kládol veľký dôraz na diskontinuitu a dekontextualizáciu, a to jednak preto, aby denaturalizoval konkrétne sledované črty, jednak preto, aby zabránil ich opätovnému zaradeniu do konvenčných, nekritických obrazov sveta."<sup>103</sup>

Paradox poznania a nezrozumiteľnosti vysvetľuje Dillon termínom *juxtapozícia*. "O dvoch veciach hovoríme, že sú juxtaponované, keď sú umiestnené vedľa seba alebo jedna za druhou bez spojovacej látky alebo pokračujúcej nitky či spoločnej témy. Nejaká nevýslovná súvislosť sa však predsa len naznačuje, inak by sme mali jednoducho hromadu náhradných častí -disiecta membra -, ktoré ani nemusia byť časťami tej istej veci alebo podobnými vecami. Juxtapozícia teda môže byť otázkou stupňa."<sup>104</sup> Význam tu nie je podmienený časovou kazualitou, ale skôr dialektickým napätím, ktoré spočíva v netriviálnej podobnosti dvoch vecí. Pokiaľ takýmto spôsobom organizujeme dejiny, môže sa súčasnosť rozpoznať v minulosti a tak objaviť taký svoj význam, ktorý jej bol doteraz skrytý. Hovoríme tu teda o *význame*, ktorý je vecou štruktúry, podobne ako vysvetľoval význam kultúry Warburg keď ho určil za hru *prežitkov*, ktorá sa odohráva vo vzťahoch. Je to význam, ktorý vzniká tak, že je rozpoznatý. Je to význam, ktorý je jedným z možných. Toto je komplexný heuristický model, o ktorý sa projekt pasáží snaží. "Vždycky je třeba vidět dvakrát" cituje Didi-Huberman Godarda<sup>105</sup>. Poznať niečo- rozpoznat' význam- znamená mať to s čím porovnať. Porovnávať niečo nečakaným spôsobom- tvoriť juxtapozície- potom znamená rozpoznat' význam ktorý je nečakaný.

## 4.2. Formy ktoré myslia

Pre Jeana Luca- Godarda predstavovala montáž základný vyjadrovací prostriedok filmu. Preto si podľa Didi-Hubermana "...zaslouží byť zařazen do historického kontextu oněch typů kinematografie – ale také literatury, výtvarného umění a filosofického myšlení –, které chtěly prostřednictvím svých montáží „předvolat před soud“ jistý historický stav nebo „vznést žalobu“ proti jisté politické situaci."<sup>106</sup> Vrcholným predvedením tohto prístupu predstavuje *Histoire(s) du cinéma*- osemdielna video esej na ktorej pracoval medzi rokmi 1989 a 1998 je považovaná za režisérovo opus magnum. Osem epizód trvajúcich dokopy zhruba 266 minút je poskladaných takmer výlučne zo zvukových a obrazových citácií iných filmov. Godardovi zabrala tvorba tohto diela 30 rokov. Didi-Huberman vo svojej knihe venovanej Godardovi pripomína definíciu montáže z godardovského slovníka Jeana- Luc Douina, a síce "umění vytvářet formu, jež myslí..."<sup>107</sup>. O formách ktoré myslia hovoril aj sám Godard a americký teoretik a kritik James S. Williams sa vyjadril o *Historie(s) du cinéma* ako o dôkaze, že takéto mysliace formy "...môžu pomôcť položiť základ pre nové formy bytia"<sup>108</sup>

<sup>100</sup> BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*. transl. Howard Eiland a Kevin McLaughlin. Cambridge: Harvard University Press, 1999. s. 931

<sup>101</sup> DILLION, George L. "Montage/ Critique: Another Way of Writing Social History", *Postmodern Culture*, University of Washington: 2004.

<sup>102</sup> DIDI-HUBERMAN, George., *Passés cités par JLG : l'œil de l'histoire 5*. 2015. Paris : Ed. de Minuit, citováno podľa rukopisného prekladu Josefa Fulka.

<sup>103</sup> DILLION, George L. "Montage/ Critique: Another Way of Writing Social History", *Postmodern Culture*, University of Washington: 2004.

<sup>104</sup> tamtiež

<sup>105</sup> DIDI-HUBERMAN, George., *Passés cités par JLG : l'œil de l'histoire 5*. 2015. Paris : Ed. de Minuit, citováno podľa rukopisného prekladu Josefa Fulka.

<sup>106</sup> tamtiež

<sup>107</sup> DIDI-HUBERMAN, George., *Passés cités par JLG : l'œil de l'histoire 5*. 2015. Paris : Ed. de Minuit, citováno podľa rukopisného prekladu Josefa Fulka.

<sup>108</sup> NEER, Richard. *Godard Counts. "Histoire(s) du cinéma and Historical Evidence"*, *Critical Inquiry*, The University of Chicago Press, Vol. 34 (2007): 135-73.

Čo si však pod takýmito myšliacimi formami pokladajúcimi základ nových foriem bytia predstaviť Francesco Zucconi vo svojom texte s príznačným názvom *Spojit' veci, ktoré sa nezdali byť predurčené na to, aby sa tak stalo*<sup>109</sup> obhajuje následovný argument: “podľa Godardovho *Histoire(s) du cinéma* by sa montáž mala chápať ako tvorivý, experimentálny spôsob zabezpečenia a udržania politickej angažovanosti, mimo slepých uličiek a napriek politickým porážkam posledných desaťročí, chránený pred akýmkoľvek formami nihilizmu a cynizmu, ktoré ovplyvňujú súčasnosť.”<sup>110</sup>

Takéto tvrdenie nemá ďaleko od Benjaminovho zmocnenia sa spomienky, tak ako sa zbleskla v okamihu nebezpečenstva<sup>111</sup> *Histoire(s) du cinéma* vytvára juxtapozície z citácií filmov 20. storočia s cieľom zahliadnuť nie ako dokument ale ako pamiatku, v čom vidí Zucconi charakteristickú črtu Godardovej práce archívom<sup>112</sup>. S podobným poňatím archívu ako niečoho čo sa nedá redukovat' len na jednoduchú predstavu dôkazov, pracuje aj Didi-Huberman v *Images despite of all*: “Archív však v žiadnom prípade nie je čistým a jednoduchým "odrazom" udalosti, ani jej čistým a jednoduchým "dôkazom". Musí sa totiž vždy rozvíjať opakovanou krížovou kontrolou a montážou s inými archívmi. Nesmieme preceňovať "bezprostredný" charakter archívu ani ho podceňovať ako jednoduchú náhodu historického poznania.”<sup>113</sup> S odkazom na Arlette Farge potom prízvukuje charakter archívu ako *svedka*. Zucconi tému Godardovho prístupu k archívom rozvíja následovne:

“Napätie, ktoré vzniká medzi obrazmi, zvukmi a literárnym textom, posúva imaginatívny proces ďaleko za hranice rozpoznania jednotlivých postáv, ktoré tvoria pôvodné archívne pramene.”<sup>114</sup> Cieľom práce s archívom- zaradenia jeho materiálu do filmovej montáže- teda umožňuje Godardovi povedať viac než hovorí tento materiál sám za seba. Dosahuje to práve tým, čo Didi-Huberman nazval krížovou kontrolou a síce jeho usúvzt'ážnením s materiálmi iných archívov. Divák tak sleduje: “... audiovizuálny strih, ktorý väčšinou akoby historicky odkazoval na násilie páchané v Bosne a Hercegovine na začiatku 90. rokov, ale na konci sekvencie je vyzvaný, aby si uvedomil anachronickú montáž veľmi odlišných udalostí. Medzi obrazmi je niekoľko odkazov na Goyu, Velazqueza, Uccella, Fuseliho, Rosselliniho a obrazy z Balkánu, pričom Godardovo čítanie pozostáva z citácie literárneho textu *Pour la Serbie*, ktorý napísal Victor Hugo v roku 1876 ...”<sup>115</sup>

Kritika takejto metódy môže vyvierať z obavy, že konkrétne utrpenie zobrazované v jednotlivých obrazoch zostane *rozpustené* v akejsi abstraktnej predstave utrpenia bez príslušného subjektu alebo ostane naopak iba súborom čiastkových informácií neschopných postihnúť celistvejší kontext. To je jeden z hlavných problémov, na ktorý sa *Image in spite of all* snaží odpovedať. Zaujímavé je, že tento problém Didi-Huberman formuluje okrem iného aj na porovnaní Godardovho *Histoire(s) du cinéma* a filmu *Šoa* Claude Lanzmana.

### 4.3. Svedectvo namiesto dôkazu

“Dnes máme k dispozícii prinejmenším dva filmové spôsoby, jak tuto strašidelnou vzpomínku na vyhlazování evropských Židů ztvárnit”<sup>116</sup> Didi-Huberman tu naráža práve na Godardov *Histoire(s) du cinéma* a Lanzmanov *Šoa*. To čo ich spája, je extrémna pozornosť venovaná práci s obrazom. Tá vyviera z filozofických a etických problémov zobrazovania holokaustu. “Godard i Lanzmann se domnívají, že šoa

<sup>109</sup> bring together

<sup>110</sup>ZUCCONI, Francesco. 'Bring together things that did not seem predisposed to be so', Jean-Luc Godard and the critical potential of montage, in: Cristina Baldacci, Marco Bertozzi (ed.), *MONTAGES Assembling as a Form and Symptom in Contemporary Arts*, Mimesis International: 2018.

<sup>111</sup> BENJAMIN, Walter. *Dilo a jeho zdroj*. Prel. Věra Saudková. Praha: Odeon, 1979. s. 10

<sup>112</sup> “Prierezovou črtou *Histoire(s) du cinéma* je jeho schopnosť pohybovať sa v archívoch západnej kultúry s plným vedomím potreby zaoberať sa každým *dokumentom* minulosti ako s *pamiatkou*.”<sup>15</sup>  
ZUCCONI, Francesco. 'Bring together things that did not seem predisposed to be so', Jean-Luc Godard and the critical potential of montage, in: Cristina Baldacci, Marco Bertozzi (ed.), *MONTAGES Assembling as a Form and Symptom in Contemporary Arts*, Mimesis International: 2018. s. 223.

<sup>113</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*. transl. by Harvey Mendelsohn. Pennsylvani: Pennstate University Press 2016. s. 99

<sup>114</sup> ZUCCONI, Francesco. 'Bring together things that did not seem predisposed to be so', Jean-Luc Godard and the critical potential of montage, in: Cristina Baldacci, Marco Bertozzi (ed.), *MONTAGES Assembling as a Form and Symptom in Contemporary Arts*, Mimesis International: 2018. s. 234

<sup>115</sup> ZUCCONI, Francesco. 'Bring together things that did not seem predisposed to be so', Jean-Luc Godard and the critical potential of montage, in: Cristina Baldacci, Marco Bertozzi (ed.), *MONTAGES Assembling as a Form and Symptom in Contemporary Arts*, Mimesis International: 2018. s. 230

<sup>116</sup>DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. Transl. Shane B. Lillis Chicago: University Of Chicago Press, 2012. s. 125

vyžaduje, aby som zcelu prehodnotili svôj vzťah k obrazu, a majú zcelu pravdu.”<sup>117</sup>. Obaja však dospievajú k radikálne iným riešeniam. Jean Luc- Godard vo svojom *Historie(s) du cinéma* tvorí montáž starých filmov, titulkov, fotografií, obrazov a hudby v snahe ponúknuť hraničnú podobu audio- vizuálneho svedectva o 20. storočí. Výsledok opisuje americký filmový teoretik Richard Nee ako “oslbnivý a zároveň zmätený”.<sup>118</sup> Samotný Didi-Huberman vidí tento film ako: “(...) druh montáže, ktorá necháva dokumentárne filmy, citáty a filmové klipy víriť smerom k priestoru, ktorý nikdy nie je pokrytý: odstredivá montáž, elegia rýchlosti. Je to ako veľká fuga, ktorá sa tiahne celými štyrmi a pol hodinami filmu.” Godard chápe svoj filmový spôsob vytvárania konštruovania významu ako skrz- naskrz dejinný "Povedal by som, že vo filmoch sa odohráva predstavenie dejín, takmer živých dejín, naozaj, to je to, čo robí kinematografia, je to živý obraz vývoja dejín a tempa dejín.”<sup>119</sup>

Šoa ponúka odlišný prístup, "Claude Lanzmann vytvoril vo filme Šoa typ montáže, ktorá privádza tváre, svedectvá a dokonca aj krajiny do stredu, ktorý nie je nikdy dosiahnutý: centripetálna montáž, elegia pomalosti. Je to akési basso continuo, ktoré skraca deväť a pol hodinovú dĺžku filmu.”<sup>120</sup> Filmový opus Claude Lanzmana, viac ako deväť hodinový dokumentárny vznikol bez použitia akéhokoľvek záberov z obdobia vojny či doby po nej. Namiesto toho ponúka rozhovory s preživšími, pričom zábery sú obmedzené na zachytávanie hovoriacich a súčasnej podoby miest ktoré sa v ich výpovediach objavujú. Gérard Wajcman, francúzsky psychoanalytik, tento prístup chápe takto: “*Určite sú veci, ktoré nevidíme. A čo nemožno vidieť, musí byť ukázané.*”<sup>121</sup> Šoa preňho v tomto pohľade predstavuje ultimátny akt ukázania tejto neexistencie odpovedajúcich obrazov. Obrazy v podobe fotografií a filmových materiálov zachytávajúcej konkrétne nacistické zverstvá sú samozrejme na faktickej rovine k dispozícii. Avšak pre Wajcmana rovnako ako pre Lanzmana, nedokáže žiaden jednotlivý obraz zobrazíť hrôzu, ktorú predstavuje Šoa. "Gérard Wajcman sa domnieva, že táto konkrétnosť - či už vizuálna alebo fotografická - neučí nič, čo by sme už nevedeli, a čo je horšie, že zvädza diváka k omylu, fantazme, ilúzii, dôverčivosti, voyerizmu, fetišizmu atď. Dokonca aj k "opovrhnutiahodnej predstave"<sup>122</sup>Za týmito prístupmi sa schováva odlišné porozumenie vzťahu histórie a obrazu po holokauste. "Godard si myslí, že odteraz nám všetky obrazy budú "hovoriť" len o tejto histórii (...), a preto neúnavne prehodnocuje celú našu vizuálnu kultúru vo svetle tejto otázky.”<sup>123</sup>

Obe vyššie spomenuté prístupy považuje Didi-Huberman za legitímne a formálne funkčné. Avšak to, čo kritizuje, je Wajcmanova predstava absolútnej *nezobraziteľnosti* holokaustu. Wajcman podľa neho odmieta *obraz*, pretože od neho očakáva príliš veľa. Avšak viditeľnosť obrazu, tak ako ho chápe Didi-Huberman, je konštituovaná jeho špecifickou *neviditeľnosťou*. Jeho neúplnosťou a čiastočnosťou. "Celú históriu obrazov tak možno vyrozprávať ako snahu o vizuálne prekonanie triviálnych kontrastov medzi viditeľným a neviditeľným.”<sup>124</sup> Obraz, ako sme spomenuli vyššie, nie je *dokumentom*, ale *svedkom*. A jeho svedectvo je nutné vystaviť *krížovému výsluchu*.

Keď Lanzman hovorí o tom, že archívy sprostredkujú len čiastkové informácie, exaktné údaje, avšak nikdy nie pravdu<sup>125</sup>, je nutné poznamenať, že s podobným predpokladom pracuje aj samotný Godard. Jeho stratégia montáže sa snaží práve o prekonanie tohto charakteru jednotlivého exaktného údaju, pomocou jeho konfrontácie s inými archívnymi materiálmi. Očakáva, že poznanie, ktoré ponúka takáto montáž, bude niečím iným, než prostým súčtom poznania, ktoré ponúkajú jej jednotlivé časti. Wajcmanova téza, voči ktorej sa Didi-Huberman vymedzuje znie: "Všetci (tí, ktorí sponchyňujú tvrdenie o "zakázanom filme") sa

<sup>117</sup> tamtiež s. 126

<sup>118</sup> NNEER, Richard. *Godard Counts*. "Histoire(s) du cinéma and Historical Evidence", Critical Inquiry, The University of Chicago Press, Vol. 34 (2007): 135-73.

<sup>119</sup> WILLIAMS, James S., TEMPE, Michael. "Big Rhythm and the Power of Metamorphosis", in: *The Cinema Alone: The Cinema Alone: Essays on the Works of Jean-Luc Godard 1985-2000*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001. s. 40

<sup>120</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. Transl. Shane B. Lillis Chicago: University Of Chicago Press, 2012.

<sup>121</sup> Tamtiež s. 133

<sup>122</sup> tamtiež s. 57

<sup>123</sup> tamtiež s. 126

<sup>124</sup> tamtiež s. 133

<sup>125</sup>, "Archív," hovorí, "neprináša nič iné ako fragmentárne informácie: ako 'obraz bez fantázie' neoslovuje emócie ani pamäť a nakoniec neprináša nič viac ako presné údaje, nikdy nie pravdu." Tamtiež s. 96

hlásia k svetu dôkazov.”<sup>126</sup> Didi-Hubermanova obhajoba Godarda by potom mohla znieť tak, že Godard sa v žiadnom prípade nehlási len k svetu dôkazov a práve preto sa v potenciálnych väzbách medzi nimi snaží zahliadnuť poznanie, ktoré ich presahuje. To má Didi-Huberman na mysli keď hovorí: “Montáž dáva obrazom status neúplnosti...”<sup>127</sup> Druhá Didi-Hubermanova výčitka však ide ešte ďalej a napadá samotnú predstavu Lanzmanovho Šoa, ako filmu *bez obrazu*. “Šoa je film: deväť a pol hodiny obrazov - s rýchlosťou dvadsaťštyri fotografií za sekundu - a zvukov, tvári a hovorených slov.”<sup>128</sup> Konštatuje ironicky Didi-Huberman v reakcii na diskurz o filme *bez obrazov*. Samozrejme sa jedná o hyperbolu, kritika však pokračuje. Jej cieľom nie je dokázať, že prístup, ktorý volí Lanzman je neopodstanený, sám Didi-Huberman Lanzmana uznáva ako veľkého názorového novinára a režiséra. Problém však nastáva, keď sa z formálnych stratégií filmu stáva etický imperatív: “...urobil z voľby niečo imperatívne, teda voľbu, ktorá zovšeobecňuje, a preto je nesprávna, ktorá bola legitímna len v rámci jeho pôvodného pravidla.”<sup>129</sup> To čo Didi-Huberman kritizuje, je predstava filmu, ktorý je bez obrazu, respektíve ktorý je len jedným jediným obrazom bezozvyšku odpovedajúcim nezobraziteľnosti Šoa. Takýto singulárny *obraz-* pomník má potom stáť v opozícii proti tomu, čo Lanzman nazýva *kultom archívnych obrazov*<sup>130</sup>. Dichotómiu *pomníku* (ako mementa nezobraziteľnej hrôzy) a *archívu* ako niečoho čo prináša útržkovité informácie, ktoré samotnú hrôzu vlastne skôr neprístupne zakrývajú a redukovujú tu prichádza od zo samotného Lanzmana. “A prečo by sa vybudovanie "pamätníka", ako Lanzmann nazýva svoje vlastné dielo, malo rovnat' diskvalifikácii "dokumentov", bez ktorých by bol pamätník postavený v prázdnote? Nevyplyvajú Lanzmannove otázky vo filme Šoa viac než často z hlbokého poznania histórie, ktoré vyplýva zo samotných dokumentov?”<sup>131</sup> Didi-Huberman prijíma silu Lanzmannovho filmu založenú na surových svedectvách preživších. To s čím nesúhlasí je stavenie tohto prístupu do nezmieriteľnej teoretickej opozície voči Godardovej montáži. Dejinné poznanie totiž podľa neho spočíva zakaždým v nadobúdaní istej celistvej predstavy vychádzajúcej viacerých nedokonalých a “nespoľahlivých” zdrojov. Pripomeňme že práve táto “nespoľahlivosť” zakladá *zmysel*, ktorý je vždy otvorený vlastným rekonfiguráciám a posunom. A práve z toho vyplýva snáď najzásadnejšia eticko- politická výčitka smerovaná Godardovi i Didi-Hubermanovi zo strany obhájcov *nezobraziteľnosti* Šoa. Týka sa zdanlivej relativity takto nadobudnutého poznania. Pokiaľ nedokonalý dokument zakladá otvorený zmysel dejín, čo zaručuje, že význam hrôz Šoa nebudú prekrútené a že z obetí sa nestanú kati? Tak znela jedna z výčítok Gérarda Wajcmana smerom k Didi-Hubermanovi. Je to zásadná otázka: Pokiaľ je montáž- a analogicky k nej dejinné poznanie, porovnávanie všetkého so všetkým, na základe čoho má povstať *zmysel*, avšak len preto aby ostala zas rovnakým spôsobom dekonštruovaný, čo nám zaručí že sa konkrétne ľudské utrpenie nerozpustí v hre nejednoznačných predstáv? Nebude efektom montáže v *Historie(s) du cinéma* to že obrazy prestanú byť jeden od druhého rozlíšiteľné? Na tomto mieste je dôležité si pripomenúť isté špecifiká, ktoré sme načrtli už v podkapitole o *fenomenológii obrazov*. Porovnávanie obrazov nezviditeľňuje iba ich podobnosť, ale predovšetkým ich rozdielnosť. Obe tieto roviny sú na fenomenologickej úrovni neoddeliteľné. Aby sme mohli medzi obrazmi súvislosť, ktorá ich samotné presahuje, musíme uvažovať o ich rozdieloch rovnako ako o podobnostiach. Ba čo viac- podobnosť je základný predpoklad pre pochopenie rozdielnosti. Na výčitku o zámene katov a obeti tak DidiHuberman reaguje následovne:

“Otázkou zostáva, či je to tak, že jeden človek sa stáva katom iného človeka [en tant que semblable]. Tiger sa nikdy nestane katom človeka práve preto, že je radikálne iný, a človek ako taký môže byť celkom nevinne jeho korisťou a potravou. Vzťah medzi katom a jeho obeťou je založený na ich spoločnom "ľudskom druhu"; a práve tu je zakotvený etický problém rasovej nenávisti, humiliárnosti, krutosti vo všeobecnosti a nacistického totalitarizmu zvlášť.”<sup>132</sup>

V tom nakoniec spočíva paradox dejinného poznania a jemu odpovedajúcej dialektiky pohľadu a predstavivosti. Nikdy neexistuje ako myslenie v *singuláry*, vždy musí byť myslením niečoho voči *niečomu*.

<sup>126</sup> tamtiež s. 96

<sup>127</sup> tamtiež s. 136

<sup>128</sup> tamtiež s. 91

<sup>129</sup> tamtiež s. 92

<sup>130</sup> tamtiež s. 93

<sup>131</sup> tamtiež s. 94

<sup>132</sup> tamtiež s. 154

Až tak sa kryštalizuje predstava v rámci ktorej je možné porozumieť jednotlivosti. Obe situácie z ktorých sa Lanzman i Wajcman snažili obviniť Didi Hubermanovu koncepciu — fetišizácia jednotlivého obrazu aj nechopnosť ho rozlíšiť v absolútnom zrovnoprávnení s inými obrazmi- sú s týmto konceptom v priamom rozpore. Poznanie má totiž zmysel len v rámci dialektického bilancovania medzi týmyto jeho hraničnými pólmi. Analogicky k tomu montáž odhaľuje významy "...len vtedy, keď sa neponáhľa s ponúknutím riešenia alebo uzavretím: je cenná vtedy, keď otvára naše chápanie histórie a robí ju komplexnejšou, nie keď ju falošne schematizuje; keď nám umožňuje prístup k jednotlivostiam času, a teda k jeho podstatnej mnohorakosti."<sup>133</sup>

## 5. Záver

Obviňovať Georgesa Didi-Hubermana a Jeana Luca- Godarda z fetišistického vzťahu k obrazom je chybné, nakoľko ich nezujíma ani tak *obraz* ale *obrazy*. Práve z konštelácie dvoch a viacerých obrazov môže vyplynúť poznanie, ktoré nielen že jednotlivé obrazy presahuje, ale ich aj zásadným spôsobom dekonštruuje. To je to, o čo Godardovi ide v rámci techniky montáže a čo najradikálnejším spôsobom predviedol v *Historie(s) du cinéma*. Tento dekonštruktívna rovina, dialekticky pôbiacia spolu s rovinou konštruktívnou, je v montáži neustále prítomná a zakladá jej večnú *neukončenosť*. Po každom obraze totiž nasleduje ďalší. Poznanie montážou tak nie je nikdy ukončené. Je to podobné ako pri Benjaminových Pasážach, ktoré Georgovi L. Dillonovi pripomínali poznámky k histórii, ktorá ešte len má vzniknúť. Táto história vzniká aby hneď na to zanikla v možnostiach vlastnej *rekonfigurácie*. Uvedomiť si, že akékoľvek uvažovanie o dejinách je umožnené len týmto paradoxným napätím- to znamená *myslieť montážou*. Je to odpoveď na paradox, ktorý pred nás stavia samotná história, keď pre svoje porozumenie vyžaduje, aby sa *pohl'ad a predstavivosť* stretli v dielactickej hre. Keď Claude Lanzman uverí svojej režínej stratégií ako dogme<sup>134</sup>- a rozhodne sa odoprieť *pohl'adu na jednotlivosť* jeho zásluhu na pochopení hrôz minulosti, nevyhnutne sa tým vystavuje aporii, kedy nie je ochotný vidieť nič okrem absolútneho poznania alebo absolútneho klamu. Keď naopak Piere Paolo Pasolini rezignuje na aktívnu úlohu predstavivosti na pochopení politického potenciálu súčasnosti, neostáva mu nič iné než prepoadnúť pesimizmu plynúcemu z neutešenej situácie talianska 70. rokov. Didi-Huberman naopak pripomína že: "Medzi "vieme všetko" a "nie je;" sa otvára široké spektrum možností."<sup>135</sup>. A práve do tohto dialektického priestoru situuje poznávajúci subjekt. Len tak je totiž schopný *vidieť* dejiny ako radikálne neukončené a politickú zmenu ako zakaždým *predstaviteľnú*.

---

<sup>133</sup> tamtiež s. 121

<sup>134</sup> Formálna voľba filmu Šoa Clauda Lanzmanna tak poslúžila ako alibi pre celý diskurz (morálny aj estetický) o nereprezentovateľnom, nezobraziteľnom, neviditeľnom, nepredstaviteľnom atď." Tamtiež s. 26

<sup>135</sup> tamtiež s. 122

## Bibliografia

BENJAMIN, Walter, *The Arcades Project*, transl. by Howard Eiland a Kevin McLaughlin, Cambridge: Harvard University Press, 1999.

BENJAMIN, Walter, *Dílo a jeho zdroj*, Přeložil Věra Saudková, Praha: Odeon, 1979.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art*, transl. by Harvey Mendelsohn, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*, Chicago: University Of Chicago Press, 2012, Shane B. Lillis.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Pred časom: dejiny umenia a anachronizmus obrazov*, Bratislava: Kalligram, 2006, Anthropolos (Kalligram).

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Passés cités par JLG : l'œil de l'histoire 5*. 2015. Paris : Ed. de Minuit, citováno podle rukopisného překladu Josefa Fulka.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Survival of the Fireflies*, transl. by Lia Swope Mitchell, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ninfa moderna: esej o spadlé draperii*, Praha: Agite/Fra, 2009, Vizuální teorie.

DILLION, George L., "Montage/ Critique: Another Way of Writing Social History", *Postmodern Culture*, University of Washington: 2004.

KETTNER, Marek, *Pojem dějin u Theodora W. Adorna a Waltera Benjamina*, (magisterská práce, Univerzita Karlova v Praze, 2020).

MARKS, Gregory, *Reading Walter Benjamin's Theses on the Concept of History*, navštívené 22.6.2023, <https://thewastedworld.com/2023/02/10/reading-benjamins-theses-p0/>

NEER, Richard, *Godard Counts: "Histoire(s) du cinéma and Historical Evidence"*, Critical Inquiry, The University of Chicago Press, Vol. 34 (2007): 135–73.

PASOLINI, Pier Paolo, *Zuřivý vzdor*, Praha: Fra, 2011, Eseje (Fra).

WILLIAMS, James S., "Histoire(s) Du Cinéma", *Film Quarterly*, Vol. 61, No. 3 (Spring 2008): 10-16

ZUCCONI, Francesco, 'Bring together things that did not seem predisposed to be so', Jean-Luc Godard and the critical potential of montage, in: Cristina Baldacci, Marco Bertozzi (ed.), *MONTAGES Assembling as a Form and Symptom in Contemporary Arts*, Mimesis International: 2018.

WILLIAMS, James S., TEMPE, Michael. "Big Rhythm and the Power of Metamorphosis", in: *The Cinema Alone: The Cinema Alone: Essays on the Works of Jean-Luc Goddard 1985-2000*. Amsterdam: msterdam University Press, 2001. s. 40