

Skrze ambiguitu zachránit celek

Jan Bierhanzl, *Estetika ambiguity* (Praha: Nakladatelství Karolinum, 2021).

S určitou mírou zjednodušení lze tvrdit, že způsoby, jakými současná filmová studia uchopují kinematografii či obecněji audiovizualitu, směřují od zájmu o celistvost ke stratifikaci vrstev. Tento pohyb znamená, že dějiny myšlení o audiovizuálních médiích v důsledku opouštějí snahu o vytváření teoretických konstruktů, které by film vysvětlily „coby celek“ — nikoli ve smyslu uzavřené totality, nýbrž coby neredukovatelnost, úplnost prožitku uměleckého díla. Zájem směřuje spíše k formulování metodologických os, jež budou schopny popsat více či méně izolované vrstvy, případně napětí mezi několika úzce souvisejícími straty, jež utvářejí uzavřené systémové spoje. V tomto duchu se zpracovávají dějiny vyprávění, dějiny stylu, dějiny afektivního působení, dějiny kinematografie coby instituce, ekonomické dějiny atd. Přestože opuštění všezahrnujících teoretických narativů vyvedlo filmová studia ze situace, kdy bylo zkoumané médium podřízeno jedné „velké“ tezi (typicky například psychoanalýze či obecněji aparátové teorii), tak akceptování oné „ztráty celku“ může mít za důsledek fakt, že složitost, která filmovým médiem prostupuje, je potlačena ve prospěch vymezení dílčích, mnohdy až radikálně fragmentárních badatelských linií. Tento problém přitom není exkluzivně filmovědným nebo uměno- vědným; v současném akademickém bádání se stále častěji klade otázka, zda fragmentarizace výzkumu či příliš specificky vymezené badatelské osy nevedou k zastření celkového smyslu, který by bylo možné vtělit do původnějších či klasičtějších otázek vztahu situace člověka a toho, co zkoumá. Nestává se humanitní výzkum pouze mechanickým sběrem dat izolovaných od širšího kulturního či společenského kontextu a odtržených od způsobů, jakými je vnímáme? A neztrácí bádání ze zřetele otázku, proč by mělo být důležité se těmito „daty“ vůbec zabývat?

Přestože se kniha českého filozofa Jana Bierhanzla explicitně nevztahuje ani ke slovníku, ani k tématům současných filmových či audiovizuálních studií, může představovat inspirativní impuls nikoli snad k řešení, ale alespoň k reflexi výše nastíněného problému; minimálně v tom, že onen problém, zdá se, alespoň registruje. Titul *Estetika ambiguity* totiž ukazuje, že otázka celku nemusí být pro audiovizuální teoretiky zcela ztracená nebo minimálně odepsaná. Zároveň však nesměruje k formulování další velké, všintegrující, filmovědné teorie všeho. Tato konfigurace může být pro filmová studia pozitivní už proto, že moderní filmová teorie — minimálně od impulsu nové filmové historie v 80. letech — jako by myšlení celku zapovídala; její různé proudy či směry by totiž vždy bylo možné číst mj. coby kritiku oněch velkých teorií. Důsledkem těchto dlouhodobých trendů může být, že ona snaha *myslet celek* bude vždy v teoretickém prostředí filmových studií vnímána coby sen o renesanci přístupu, jenž byl

považován za překonaný. Z druhé strany lze však říci, že tato situace staví filmová studia před jinou výzvu: pokusit se *myslet celek*, aniž by teoretik padal do pasti další velké filmové teorie. Jinak řešeno: uvažování v horizontu celku nemusí být nutně pokládáno za zapovězené a nemožné.

Setrvání v ambiguitě coby zachování sporu

Východisko *Estetiky ambiguity* Jan Bierhanzl formuluje takto: současná estetická bádání zauímají buď estetická, nebo politická paradigmat. V úplném úvodu své práce je charakterizuje ostře polarizováním způsobem:

Umělecké dílo jako odraz vládnoucích poměrů, nebo jako vytváření nové, ryze estetické zkušenosti neredukovatelné na historická a sociální určení. [...] Literatura jako nositelka ideologie, nebo jako rozkoš z textu. Hudba jako fragment budoucí utopické totality, nebo jako událost kontaminující veškeré celky. Dokumentární video jako eticko-politický, nebo politicko-estetický postoj. [...] Takové jsou některé ambiguity, které charakterizují současnou filozofickou estetiku. (9)

Přestože Bierhanzl své úvahy situuje do opozice klasických filozofických disciplín — estetiky (oblasti orientované na smyslové prožitky, ony rozkoše z pocíťování rozmanitých textů či materiálů) a etiky (sféry politiky, praktického jednání, případně „správnosti“ či „odpovědnosti“) —, způsob, jakým problém klade, není vzdálený „esteticko-ideologickému sporu“, který lze sledovat ve filmových studiích. Rovněž zde se badatelé střetávají nad otázkou: mají být audiovizuální díla popisovaná coby materiality či struktury, které vytvářejí smyslové prožitky, nebo spíše jako místa, v nichž se ukazují společensko-politické dynamiky historických okamžiků, v nichž sledovaná díla vznikala, respektive coby texty, které k těmto společensko-politickým okamžikům nabízí přístup?

Z jedné strany může být problematické, že Bierhanzl problém současné filozofické estetiky klade natolik polarizujícím způsobem: buď estetika, anebo etika. Pro připomenutí zopakujme jeho slova: dokumentární video¹⁾ jako eticko-politický, nebo politicko-estetický postoj. Nakonec ani analogicky nelze natolik jednoznačně či radikálně tvrdit, že by filmovědný prostor obývaly pouze estetická či pouze ideologická čtení audiovizuálních materiálů. Ze strany druhé ale platí, že Bierhanzlův postřeh, že jedna perspektiva povětšinou získává dominanci nad druhou, je inspirativním východiskem, které může být přínosné sledovat (bez potřeby jej dále ověřovat). Český filozof tak v důsledku nerovnou hierarchii — dominanci jednoho nad druhým — nahrazuje ambiguitou, tedy snahou o rovnocenné uchopení jednoho a druhého. Konkrétně Bierhanzl uvádí, že cílem monografie je „ukázat, že setrvání v ambiguitě tvoří specifičnost naší zkušenosti s uměleckými díly. Ambiguitou přitom nemíníme ani tak skutečnost, že něco má více než jeden význam nebo interpretaci, spíše povahu toho, co spadá pod alespoň dvě různé kategorie“ (9). Jinými slovy, setrvání v ambiguitě může být odpovědí na problém, který jsem postuloval v úvodu: jak udržet celistvost uměleckého díla (a našeho prožitku z něj) a nepropadat úzkosti členit díla do stratifikovaných řezů či os.

1) Pro přesnost je dobré dodat, že Bierhanzlův výraz „dokumentární video“ není v audiovizuálních studiích zavedený. Jeho užití pojmu se zdá být spíše intuitivním. Zobecněním by šlo říci, že dokumentárním videem Bierhanzl myslí video-eseje, jejichž důležitým rysem je materiální sebereflexivita.

Podle Bierhanzla platí, že je to právě ohled k ambiguitám, který by nám mohl otevřít cestu ke komplexnější reflexi umění a estetické zkušenosti. Problém dle českého badatele nelze řešit jednou velkou tezí; je třeba vzít v ohled sváry či spory, ve kterých se např. umělecká díla coby události vystavené vnímání nacházejí. Přestože se výklad knihy neobrací k myšlení Jeana-Francoise Lyotarda, tak se zdá, že jeho klíčovou knihou *Rozepře*²⁾ může být silně ovlivněn: spor nemá být vyřešen (protože něco takového dá vždy prioritu jedné straně), nýbrž zachován coby stále aktuální a živá dynamika. Přeneseno na reflexi uměleckých děl: teoretik či kritik se nemá přiklonit ani stranu estetického, ani etického postoje, má mít ohled k obojímu zároveň — jazykem českého autora: setrvat v ambiguitě. Jiný francouzský filozof, Jacques Derrida, jenž se v Bierhanzlově knize v daných souvislostech rovněž neobjevuje, hovořil o postoji nerozhodnutelnosti: zůstaňme stále váhajícími, rozpolcenými, schizofrenně rozdělenými mezi obě strany. Přiklon k jedné či druhé dle Derridy znamená provedení aktu násilí; jak ale následující výklad ozřejmí, tak pro Derridu je toto násilí nevyhnutelné, zatímco z Bierhanzlova psaní vyplývá, že je možné se mu skrze empatický postoj vyhnout. Navzdory tomuto rozporu je však zjevné, že jeho psaní obsahuje cosi fundamentálně derridovského: snahu integrovat vzájemně rozporné. „Zarámování“ recenze právě derridovskou perspektivou umožní vsadit Bierhanzlův text do konkrétnějšího horizontu moderního francouzského myšlení o ambiguitě. Recenzovaný text se sice k francouzským autorům často obrací, ale spíše coby k jistým analogiím či nástrojům. Konkrétně Derrida, který mnohokrát argumentoval pro metafyziku nerozhodnutelného, může napomoci chápat ambiguitu v širších souvislostech.

Bierhanzlovo psaní rezonuje například s Derridovou esejí „La pharmacie de Platon“ (Platónova lékárna)³⁾ z knihy *La dissémination*. V něm se Derrida zabývá pojmem farmakonu, jež v antickém myšlení neznamenal pouze lék, nýbrž rovněž jed. Francouzský filozof zdůrazňuje, že následující dějiny myšlení význam farmakonu konzervovaly ve smyslu léku, čímž vymazaly jeho druhý smysl. Tento příklad Derrida volí k ilustraci dějinné konstituce významu coby aktu stírání stopy. V identitě každé věci je vždy obsažena rovněž věc protilehlá v podobě tzv. diferentní stopy. Chceme-li umělecká díla vnímat jakožto celky, je naším úkolem, podle Derridy a dost možná též podle Bierhanzla, zachránit stopu, jež byla v procesu utvoření významu zahlazena; zde však připomeňme: nejedná se o celek strukturální, nýbrž spíše prožitkový. V kontextu *Estetiky ambiguity* to může znamenat následující: estetická rovina díla v sobě nese coby onu diferentní stopu taktéž rovinu estetickou. Důležité je, že danou dynamiku by šlo vyjádřit rovněž opačným způsobem: etické je prostoupeno estetickým. Je-li Bierhanzl ovlivněn Derridou, tak minimálně do té míry, že odmítá díla vnímat ve vymezených identitách svých významů nebo v kategoriích; vždy si je vědom oné „aktivní druhé vrstvy“.

Úkol badatele: Jak přistoupit k ambiguitě

Pokud píšeme, že předestřený problém Bierhanzl neřeší, ale pouze reflektuje, poukazujeme na to, že jeho kniha nenabízí žádnou ambiciózní teorii, která by mohla bádání nad uměním vyvézt z pasti fragmentárních či stratifikovaných tematických os. Kdyby něco takového udělal, dost možná by připojil pouze další osu metodologické fragmentarizace a padl by do stejné pasti, jež se svým přístupem pokouší překonat. Respekt k ambiguitě se nikdy nemůže stát metodologií, nýbrž vůči takovému postupování představuje spíše rezistenci. Český badatel tedy žádnou vyloženě svébytnou teorii neformuluje,

2) Jean-Francois Lyotard, *Rozepře* (Praha: Filosofia, 1998), 27–69.

3) Jacques Derrida, „La pharmacie de Platon“, in *La dissémination* (Paris: Éditions du Seuil, 1972), 78–213.

spíše si v několika izolovaných (ale stále vzájemně rezonujících) kapitolách, vždy v souvislosti s konkrétními uměleckými díly,⁴⁾ všimá, že estetická a etická rovina sledovaných děl je od sebe zcela neodlučitelná; případně ukazuje, že podřízení reflexe pouze jedné z nich nutně vede k násilné redukci, tedy ke ztrátě širšího celku. Jeho konkrétní analýzy pak směřují k zachycení onoho fundamentálního zapletení či vzájemného podmínění estetických a etických rovin. Tvzení, že je-li dílo politickým gestem, tak zároveň může být i krásné, pochopitelně není příliš překvapivé; impuls k zachycení obou rovin coby zcela neredukovatelných je však směřodátný, zejména v kontextu soudobých badatelských trendů.

Že Bierhanzlovo psaní nepředstavuje ucelenou teorii, není jeho slabinou, nýbrž silnou stránkou. Pokud by naopak nějakou opakovatelnou metodu nabízel, tak by mohl dospět k něčemu, co by se vůči jeho uvažování zdálo být kontrastním, tedy k teoretickým redukcím, na něž by byla sledovaná díla v důsledku omezována na pouhé reprezentace volených metod, paradigmat či teoretických aparátů. Tímto problémem filmová studia trpí např. v souvislosti s hlavně v minulosti velmi vlivným přístupem neoformalistické analýzy. Ta představuje soubor metod, pojmů a nástrojů, který předpokládá možnost rozebírat jakékoli filmové dílo, ovšem díky partikularistickému upřednostňování formální a stylistické stránky má tendenci redukovat studované filmové objekty a hlavně celistvost setkávání se s nimi na reprezentace předem známých výkladových potenciálů a referenčních konceptů. Filmy se tak stávají pouze prostředkem, skrze něž neoformalistické analýzy odhalují své možnosti a limity. Jen těžko lze totiž v klasickém hollywoodském filmu zahlédnout např. ustavující záběr, pokud nejste neoformalistický analytik či pokud vaše myšlení o filmu není přednastaveno na chápání díla výhradně prizmatem neoformalistických pojmů. Zároveň ale platí, že tento problém není platný pouze pro neoformalistickou analýzu; naopak se týká aplikací všech tzv. opakovatelných metod či vzorců. Aplikace paradigmatu je vždy vystavením, případně v lepším případě ověřením jeho explanačních možností než analýzou díla samotného. To, co paradigmatu uniká, ale v díle je přítomno, je vyloučeno coby nepodstatné; vyjádřeno slovníkem raného Derridy: jedná se o setřenou či potlačenou stopu myšlení a bytí samotného. Francouzský filozof představuje cennou alternativu vůči strukturalistické naratologii, jež se pokouší textualitu děl uspořádat do schematických vzorců či modelů. Například v eseji „La dissémination“⁵⁾ ukázal, že budeme-li sledovat dráhy textuality, tak nikdy nebudeme směřovat do strukturně vymezitelných center, nýbrž budeme pozorovat, jak se text rozptyluje do krajů. Je to, jako když foukneme do chmýří: jednotlivá semena se rozletí a již je nikdy zpětně nesložíme. Vytváření narativních modelů je pak aktivním násilím na těchto krajích (margins). Rovněž Jan Bierhanzl se zřejmě snaží sledovat „dráhy“ děl místo toho, aby se je pokoušel podřizovat jakékoliv předchůdné metodologii a jejím předpokládaným závěrům.

Tvrdíme-li, že Bierhanzl neformuluje nové paradigma, tak je na místě se ptát, s čím jeho kniha vlastně přichází. To, co se český badatel napříč textem pokouší představit, je spíše postoj. Jako by nabízel způsob, jak umělecké texty nikoli pronikat, ovládat či se jich metodologicky či paradigmaticky zmocňovat. Agresivita analytiků jako by zde byla nahrazena ohledem či respektem etiků. Na pozadí jeho psaní lze cítit silné Deleuzovo diktum: naším úkolem je, abychom byli hodni událostem, které se nám dějí. Těch se přitom nemáme zmocnit, nýbrž hledat k nim přístup coby k tzv. jinému.⁶⁾

4) V jednotlivých kapitolách se Jan Bierhanzl zabývá výtvarnými pracemi Adrieny Šimotové, texty katolického spisovatele Léona Bloye, atonální a dodekafonickou hudbou Arnolda Schönberga, dokumentárními videi Hito Steyerl a fotografií Alexandera Gardnera.

5) Jacques Derrida, „La dissémination“, in *La dissémination*, 348–445.

6) Tuto pozici Deleuze nejpůsobivěji vyložil v knize *Logika smyslu*, zejména v kapitolách věnovaných pojetí události samotné. Gilles Deleuze, *Logika smyslu* (Praha: Nakladatelství Karolinum, 2013), 159–165.

Estetika ambiguity vysílá cenný apel: pokusme se být citliví vůči vzájemně nesouměřitelným vrstvám děl; nepodřizujme tuto nesouměřitelnost vyšší či zastřešující teorii, hledejme cestu k jejich uchopení. Tato výzva přitom není omezená pouze na ohled k estetickému a etickému hledisku; její platnost se zdá být mnohem širší, směřující k ambiguitám jakéhokoliv druhu. Přestože Bierhanzl deklaruje, že jeho kniha je reflexí způsobu, jakým se setkáváme s uměleckými díly, tak jeho apel se může vztahovat šířeji k setkávání se se světem samotným; v návaznosti na výše uvedený odkaz na Gillesa Deleuze: zkusme být hodni tohoto světa, událostí, které se nám v něm dějí, zkusme tento svět afirmovat, spíše než abychom jej hodnotili předem připravenými kritérii, metodami, parametry či dokonce jazykovými reprezentacemi. Jak je z dosavadního výkladu, zejména z odkazů k Derridovi, zcela zjevné, hledání postoje k ambiguitám se stalo důležitým tématem moderní či postmoderní francouzské filozofie, která daný problém vtělila do výrazu „ohledu k jinému“. Zajímá-li se Bierhanzl o místo, z něhož lze k jinému přistoupit, nebo o způsob, jakým exponovat ambiguity konkrétních děl, tak je logické, že se obrací především ke zmíněné francouzské filozofii druhé poloviny 20. století, případně k její americké extenzi či reflexi. Proto není překvapivé, že český badatel diskutuje vybrané pasáže z Emmanuela Lévinase, Michela Foucaulta, Rolanda Barthesa nebo Judith Butler, které pokaždé jiným způsobem ukazují ambiguity estetického a etického coby zcela neredukovatelný prostor estetické zkušenosti. Bierhanzl pak předvádí způsoby, jakými lze tento prostor zabydlet či jak se v něm pohybovat.

Podstatné přitom je, že Bierhanzlovy kapitoly se nezajímají pouze o jeden umělecký druh, naopak ambiguity rozvíjejí v souvislosti s několika disciplínami; badatel píše o výtvarném umění, experimentální hudbě, literatuře, nebo audiovizualitě, resp. experimentální dokumentární praxi. Tato širší rozkročenost Bierhanzlovi umožňuje ukázat, že ambiguity není exkluzivním rysem specifických uměleckých artefaktů, nýbrž že je integrována do zkušenosti s uměleckými díly v mnohem obecnějším rámci. Zároveň však Bierhanzl netvrdí — a netvrdí to ani autor této recenze —, že je nutné ambiguity apriori objevovat ve veškerých dílech. *Estetika ambiguity* spíše vede k tomu, že pokud se ambiguity objeví — v jakékoliv podobě nesouladných vrstev či perspektiv —, tak je výzvou pokusit se ji integrovat, nikoli ji zahladit, případně jednu její stranu nechat výrazněji dominovat nad stranou druhou. Důležité je rovněž zmínit, že Bierhanzl ani tak neposkytuje návod k identifikování nebo pociťování zmíněných ambiguity. Jeho projekt se zdá být mnohem skromnější: pokud ambiguity zaregistruje, pokusí se ji uchovat stále živou a působící. V tomto ohledu pak Bierhanzlova předpokládaná inspirace Derridou končí. Zatímco český filozof je přesvědčen, že v ambiguity, svého druhu schizofrenii, setrvat lze, tak francouzský autor je k takovému projektu mnohem skeptičtější: z již zmíněné eseje „La pharmacie de Platon“ vyplývá: chceme-li věcem přikládat významy, tak je nevyhnutelné, abychom na bytí vyvinuli násilí a onu diferentní stopu jiného potlačili. Zatímco Derridova skepse vychází z toho, že text sám je natolik nepoddajný, že je vždy nutné jej nějakým způsobem krotit či ovládat, tak Bierhanzl se spokojí s vírou v empatický postoj. Je-li Derridovo myšlení známé coby akt truchlení nad nutnou ztrátou jiného, tak Bierhanzlova ambiguity se naopak zdá být do jisté míry radostná: vede nás mimo sféru násilí. Opět zde platí: místo toho, abychom prověřovali udržitelnost Bierhanzlova pojetí, je inspirativní pokusit se jej následovat v určitém postoji k umění a rovněž životu obecně.

Still life Emanuela Lévinase: Odsouzení ke strnulé kráse

Bierhanzl estetiku ambiguity na rozdíl od Derridy nikdy neobjevuje coby jakousi v hloubce děl integrovanou dynamiku nebo strukturu, jež by bylo třeba vyzvednout, nýbrž spíše jakožto sílu, která působí ve smyslovém a významovém poli sledovaných artefaktů. V logice tohoto předpokladu si pak k vlastním analýzám vybírá spíše díla, ve kterých ambiguity není těžké rozeznat, jsou zcela zjevné. Výzvou se pak stává spíše otázka, jak s nimi naložit; tedy jak je uchopit a zachovat coby ambiguity. Pro filmová, mediální nebo audiovizuální bádání pak může být inspirativní především způsob, jakým komentuje dokumentární videa umělkyně Hito Steyerl. Jedno z nich traktuje na pozadí dvojího — zcela ambiguítního — výkladu pojmu pravdy.

Podle první interpretace sama díla nic ve vlastním smyslu netvoří, ale podílí se na určité politice pravdy tím, že vyjadřují či odrážejí mocenské vládnoucí poměry. Podle druhé interpretace však umělecká díla sama o sobě představují politické činy, což také znamená, že mohou představovat odpor vůči těmto poměrům (93).

Přestože tyto dvě interpretace Bierhanzl označuje za odlišné, ba dokonce protichůdné, tak se v poznámkách k performativní přednášce *Is the Museum a Battlefield?* Hito Steyerl pokouší ukázat, jak jedna může prostupovat druhou; to znamená, že obě mohou být v díle přítomné právě ve vztahu ambiguity. V přednášce si německá filmařka a teoretička klade otázku, zda může být muzeum nějakým způsobem provázané s bitevním polem. Steyerl zajímala souvislost mezi svou přítomností na akci, jež byla sponzorována tureckou zbrojařskou firmou, a kulkou, která v minulosti zabila její blízkou přítelkyni. Otázka se zpřítomní v okamžiku, kdy Steyerl v projekčním prostoru začne sledovat stopu prázdného pláště kulky, který byl nalezen v oblasti pravděpodobného masového hrobu její přítelkyně. Podle Bierhanzla toto gesto „představuje odvážnou praxi odporu, který v tomto případě spočívá v odmítnutí být určitým způsobem ovládána mocným zbrojařským průmyslem, který je zároveň významným mecenášem umění“ (98–99). Český badatel tímto komentářem zdůrazňuje, že místa, kde bývají vystavována umělecká díla, tedy kde publikum zažívá smyslové/estetické prožitky, jsou zároveň místy, ve kterých svou moc uplatňují politické síly. Děje se tak minimálně do té míry, že ony estetické prožitky jsou závislé na politických intervencích, např. způsobech financování.

Tato souvislost či podmíněnost otevírá otázku, zda za estetické prožitky ti, kteří je zakouší, nejsou ochotni zaplatit příliš vysokou cenu. Pokud však Bierhanzl uvádí, že v estetice ambiguity vždy platí, že „estetický postoj zaměřený na krásno je ve větší či menší míře v napětí s postoji etickými a politickými“ (115), jeho zájem nesměruje primárně k institucionálním podmínkám umělecké praxe, tak jak je tomu u Hito Steyerl, nýbrž spíše k pocítování obsahových — etických a estetických — ambiguity. Pro českého badatele proto není důležitý ani tak celkový rámec videa *Is the Museum a Battlefield?*, ale jeho úplný závěr, v němž umělkyně a teoretička mezi prsty uchopí obraz/odraz kulky na projekčním plátně, přičemž zároveň naznačí možnost změny jejího směru; jako by bylo možné výstřel vyslat zpět do auditoria, čímž by se z muzea, místa estetických prožitků, alespoň v symbolické rovině stalo bitevní pole. Daný akt je nejen působivý, avšak nese v sobě také silný kritický potenciál, jež Bierhanzl komentuje takto: „Jde o to, přerušit či přesměrovat smrtící smyčku trajektorie kulky z bitevního pole do muzea a z muzea na bitevní pole“ (101).

Pro českého autora není důležitý pouze význam daného okamžiku, ale rovněž jeho smyslové či estetické působení. Právě to se ve svém psaní pokouší zdůraznit. Pro estetiku ambiguity totiž není podstatný pouze ideologický rozměr (svého druhu foucaultovské-butlerovské gesto rezistence vůči mocenským poměrům⁷⁾), nýbrž rovněž rovina estetická. Obraz, ve kterém žena, ve zpřítomněných politických a ideologických konotacích, drží mezi prsty stín kulky, je mimořádně účinný a mrazivý coby estetická událost. K povaze této působivosti lze, dle Bierhanzla, proniknout příklonem k lévinasovskému tzv. estetickému exotismu. „Podle Lévinase totiž krásno vždy nějakým způsobem odkazuje ke strnulému okamžiku bez budoucnosti, k zátiší“ (112). Za obzvláště výstižný příklad takové působivosti volí slavnou fotografii Alexandra Gardnera *Lewis Payne*. Na ní je vyfotografován mladý muž, který čeká na popravu oběšením. Bierhanzl v její souvislosti odkazuje k analýze Rolanda Barthesa z knihy *Světla komora*, podle níž je působivost daného snímku spojena především s předznamenáním budoucnosti: mladý muž zemře.⁸⁾ Český badatel však uvádí, že tímto důrazem Barthes opomenul důležitý rozměr diskutované fotografie: „Fotografie Lewise Payna v tomto ohledu tvoří statický obraz zamrzlý v jakémsi mezičase. Pěkný chlapec na fotografii je odsouzen nikoliv k smrti, nýbrž ke krásnu v lévinasovském smyslu: k nekonečnému opakování onoho okamžiku předcházejícího popravě. Nikdy nezemře“ (112). Tímto gestem Bierhanzl vystihuje inspirativnost Lévinasova přístupu: nabízí možnost zpětného vepsání dříve potlačené ambiguity.

Nyní se můžeme ještě naposledy vrátit ke zmíněnému okamžiku z performativní přednášky *Is the Museum a Battlefield?*. Tok daného obrazu představuje, v odkazu na Judith Butler, akt truchlení za zabitou přítelkyni Hito Steyerl; dojde-li však k zastavení obrazu, přerušení tohoto toku, jež je sám spojen s ideologickou podmíněností audiovizuálního média, objeví se lévinasovské krásno. Dané mediální působení Bierhanzl popisuje takto: „Toto lévinasovské still life tvoří především závěrečné odstoupení umělkyně-přednášející od projekčního plátna a její názorné předvedení, jak poeticky zachytit a zneškodnit onu smrtící kulku cirkulující v nekonečné smyčce mezi bitevním polem, muzeem a nazpátek“ (114). Z této interpretace lze možná získat ještě další závěr, jež by bylo podnětné ověřit jiným textem: přístup k ambiguitám může přinést zastavení časového toku. Jako by Bierhanzl kladl otázku: není čas právě tím, co nás nutí provádět násilí na jiném? Není čas onou silou, jež stírá stopu? Není etický postoj předurčen vystupováním z času? V lévinasovské rovině by mohla být tato hypotéza platná, v rovině de-rridovské již méně.

Jak bylo uvedeno v první části textu: *Estetika ambiguity* Jana Bierhanzla není metodou navrženou k opakování ani pracovním postupem jiného druhu. Představuje spíše impuls nebo dost možná pobídku k větší citlivosti: působí-li na nás obrazy nějakým svým rozměrem, neměli bychom zapomínat, že tento rozměr nemusí být jediný; nebo na to, že jednu perspektivu bychom hierarchicky neměli klást nad druhou, nýbrž bychom se je měli pokusit uvést do rovnováhy. Jsou-li obrazy krásné, neznamená to, že jejich produkce není spojena s ideologickým pozadím; toto pozadí však zároveň nevylučuje jejich krásno. Toto zjištění samozřejmě není žádným způsobem nové nebo dokonce převratné. Dost možná ale platí — což není názor Jana Bierhanzla, jež se situací ve filmových studiích nezabývá, nýbrž postoj autora této recenze —, že filmoví badatelé pro jedno nevidí druhé, nebo si spíše vedení vytváře-

7) Pro rozšíření doplňme, jak daný princip odporu Bierhanzl definuje: „Judith Butler ukazuje, že i když fotografie může být pořízena pouze v určitých předem daných rámcích, jež tvoří například i státní a vojenské způsoby regulace obrazu, některé fotografie mohou přesto zobrazit ony samotné regulující rámy a odhalit tak samotný mechanismus oné restrikce“ (94).

8) Roland Barthes, *Světla komora — poznámka k fotografii* (Praha: Fra, 2005), 84.

ním fragmentárních řezů navykli jedno překrývat druhým, opomíjet jej a v konečném důsledku zcela potlačit. Kniha Jana Bierhanzla přitom ukazuje, že uchovat tento celek nemusí v konečném důsledku znamenat návrat k velkým teoriím filmového všeho, nýbrž že úkolem filmových teoretiků a analytiků je spíše snaha o zachování estetiky ambiguity.

Benjamin Slavík (Univerzita Karlova)

Financování

Tento výstup vznikl v rámci zastřešujícího projektu Specifického vysokoškolského výzkumu 2022 260552 řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. / The work was supported by the grant SVV 2022 260552 realized at the Charles University, Faculty of Arts.

Bibliografie

- Barthes, Roland. *Světlá komora — poznámka k fotografii* (Praha: Fra, 2005).
Bierhanzl, Jan. *Estetika ambiguity* (Praha: Nakladatelství Karolinum, 2021).
Deleuze, Gilles. *Logika smyslu* (Praha: Nakladatelství Karolinum, 2013).
Derrida, Jacques. „La dissémination“, in *La dissémination* (Paris: Éditions du Seuil, 1972), 348–445.
Derrida, Jacques. „La pharmacie de Platon“, in *La dissémination* (Paris: Éditions du Seuil, 1972), 78–213.
Lyotard, Jean-Francois. *Rozepře* (Praha: Filosofia, 1998).