

Johannes Bennke

...a jednoho dne do sebe možná vše zapadne.

Rozhovor s Georgesem Didi-Hubermanem

Filosof a historik umění Georges Didi-Huberman vyučuje na École des hautes études en sciences sociales v Paříži. Vydal řadu knih věnovaných teorii a historii obrazů (*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris: Minuit 1992). Jeho výzkumné pole sahá od renesančního až po současné umění, s konkrétním důrazem na vědeckou ikonografii a její využití v umění 20. století. Rovněž publikoval široce diskutovanou knihu o vizuální reprezentaci holocaustu (*Images malgré tout*, Paris: Minuit 2004). Ve svých pracích dává najevo inspiraci fenomenologií a psychoanalýzou, zvláště jej ovlivnili Walter Benjamin, Georges Bataille, Jacques Derrida či Aby Warburg. V posledních letech zkoumal zejména tvorbu uměleckých individualit, jako je Pier Paolo Pasolini nebo Jean-Luc Godard (*Passés Cités par JLG*, Paris: Minuit 2015). Rozhovor se uskutečnil v rámci konference Mezinárodní konference teorie a filosofie médií Dis/appearing, pořádané Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie Weimar a Filozofickou fakultou Univerzity Karlovy v květnu 2015.

— — —

Projev, který jste včera přednesl, byl v akademickém kontextu výjimečný. Nastínil jste hranici, za níž by se akademický diskurs mohl vydat. Představil jste novou formu subjektivismu a naznačil jste, jak by styl fragmentárních úvah (aperçus) mohl vypadat. Mimo jiné jste řekl: „Nechte okamžik plynout. Zapište si své dojmy. Udělejte náčrt. Nějakou dobu jej nechte ležet a jednoho dne do sebe možná vše zapadne.“ Dokonce tento proces srovnáváte s filmovými postupy. Z jakých pohnutek jste zvolil estetiku fragmentárních úvah a žánr menšinové literatury?

Záleží na tom, co považujete za akademické pole. V mnoha případech mám samozřejmě problém s akademickým stylem, s jeho tématy. Není mi totiž vždy jasné, kdo je v daném diskursu subjektem. Určitě však víte, že v akademickém stylu a zejména v akademickém životě jsme trénováni, abychom svět subjektu rozpoznali. Když jsem byl ve vašem věku, četl jsem Rolanda Barthesa, jak hovoří v první osobě, totéž platilo také o Jacquesu Derridovi. Nevidím v tom absolutně nic nového.

Primárním problémem je: rozpoznat subjektivní dimenzi ve všem, o čem mluvíte. I když si volíte téma doktorské práce, jde o vaši autobiografii. Zadruhé, přiznám se, že mám problém s tím, co nazýváte subjektivismem. Otázka zní: jak dát prostor subjektivitě, aniž bychom sklouzli k egocentrismu či subjektivismu? Jak lze říct „já“ bez toho, abychom jej ustavili jako hrdinu či středobod promluvy? Právě tento jev kritizuji oproti některým textům Barthesa a Derridy. Díky nim jsem objevil možnosti subjektivity, ovšem jejich subjektivismu se snažím vyvarovat. Můj model navazuje na spisy Waltera Benjamina o dětství (Kindheit).¹⁾ Benjamin popisuje Berlín skrze „já“, skrze své „oko“, není však hrdinou ani středem své promluvy. Zprostředkovává čtenářům novou vizi města — Berlín očima dítěte. Já se pokouším o něco podobného. Nemyslím si, že by šlo o estetiku, je to spíše jedna z možných forem experimentování. Před pár lety jsem napsal knihu o Atlasu, která vůbec nebyla subjektivistická. Ve včerejší prezentaci jsem chtěl především nastínit takový vztah k literatuře, jenž by dovolil vidět více, stát se jasnozřivcem (voyant). Jak říkal Arthur Rimbaud: „Chtěl bych být básníkem vidoucím, jasnozřivým.“

Rozlišujete mezi viděním, sledováním a pozorováním na jedné straně a něčím, co k nám přichází, na straně druhé. Voláte tedy po obratu k věcem a jevům, které vnímáme. Představujete si takto subjektivismus, který není jástvím?

O subjektivismu přemýšlím ve smyslu Lacanova pojetí pohledu (le regard), podle nějž vždy zaměřujeme pozornost na nějaký objekt, který nám zároveň pohled vrací. Objektivismus se spokojí jen s viděním samotným. Zdůrazňuji však, že nejde o volbu subjektivismu na úkor objektivismu. Důležitá je pro mě malířská perspektiva. Když jsem pozoroval svého otce-malíře při práci, vždy mě zajímalo, jak se pohybuje. Stejně jako mnoho malířů začínal velmi blízko u plátna, poté se oddálil a následně znovu přiblížil. Abychom v obrazech něco spatřili, musíme podobný pohyb následovat. Pokud jste příliš blízko, nic nevidíte, pokud moc daleko, zrovna tak.

Tento pohyb mi z hlediska kinematografie připomíná detail a ustavující záběr. Detail utváří deleuzovský „obraz-afekci“. Řekl byste, že vámi zmíněné fragmentární úvahy více souvisí s obrazem-afekcí a detailem než s ustavujícím záběrem?

To by mi připadalo příliš zjednodušující. Detail může mít mnoho různých funkcí. Když například přiblížím tento mikrofon, stane se objektivněji viditelným [mluví přímo do mikrofonu]. Je však pravdou, že otázka afektů a emocí musí být důkladně promyšlena. V rámci jakéhokoli diskursu o obrazech se bez zohlednění afekcí při sledování díla nedá obejít. Pokud se tomuto problému vyhneme, něco tím ztratíte. Stejně tak by bylo chybou ustrnout v čiré emocionalitě. Proto kladu důraz na onen malířský pohyb.

Rád bych přešel ke třem klíčovým pojmům, které jste včera použil: čas, výzva a formulace pasivity. Tvrdil jste například: „Záblesk pomijí a opouští mě, pokud jej přivolám, a vrací se zpět ke mně.“ Taková změna směru není subjektivitou, která vychází ze mě, nýbrž subjektivitou, která ke mně přichází. Mohl byste blíže vysvětlit, co pro vás dané tři termíny znamenají?

1) Didi-Huberman zde odkazuje na Benjaminovu autobiografickou knihu *Berliner Kindheit um 1900* (Berlin: Suhrkamp 2010).

Ohledně prvního pojmu vám nejsem schopen odpovědět, protože jsem otázce času věnoval už asi 50 knih a pořád v ní nemám jasno. Problém času mi připadá natolik podstatný, že považuji každý problém za problém času. Mohl byste uvést konkrétní příklad?

Uvedu tři různé formy času, které jste zmínil: kairos, chronos a aion. Jako příklad se nabízí váš postřeh ze stati „Obraz je dítě, které si hraje“. Kairos se vztahuje k momentu samotnému — v případě Henri Cartier-Bressona, na nějž odkazujete, by šlo o okamžik, kdy prochází všemi možnými zákoutími města. Chronos by zahrnoval akt pořízení fotografie, aion by byl naším prožíváním času před výsledným obrazem. Mám konkrétně na mysli Bressonův obraz, v němž si děti hrají před Berlínskou zdí a některé z nich se ji snaží přelést.

Dobrý příklad. Tyto tři známé pojmy jsem použil zejména proto, abych připomenul tradiční typologii času, rozvedenou například v Deleuzově důležité knize *Difference et repetition*. Jinak mě samotného typologie příliš nezajímá — v každém obraze či situaci se hlavně snažím vnímat proplétání různých časových forem. Podobně důležité jako chronos, kairos, aion jsou také událost, historie či osud ve freudovském smyslu (*Triebsschiecksal*). Nejde o oddělování rozličných druhů času, naopak musíme klást důraz na temporální různorodost každého obrazu. Jsem zvláště citlivý na oba extrémy, jak na události, tak na procesy dlouhého trvání či přežívání (*Nachleben*). A mimochodem, podstatný je pro mě také pojem symptom, který obě tyto temporalities skládá dohromady.

Dostávám se k druhému pojmu, výzva. Myslím, že s formulací pasivity úzce souvisí. Jak byste oba pojmy vztáhl na kritiku subjektivismu? A jaký mají vliv na proměnu perspektivy?

Pasivita se pojí s emocionálním přístupem k obrazům. Z kritického pohledu je taková otevřenost běžně považována za nebezpečnou. Hal Foster dokonce řekl: „Když slyším slovo afekt, sahám po svém taseru.“²⁾ Baví mě, že k vyjádření vlastní pozice potřebuje parafrazovat Goebbelse.³⁾ Osobně mám blíže k Barthesovu pojetí emocí. Barthes rozvinul dvě naprosto protikladné linie myšlení o emocích. První z nich ukazuje, že každá kolektivní emoce je falešná, ideologická, „mytologická“. Fosterova kritika přímo vychází z Barthesovy mytologie. Samozřejmě lze najít mnoho pravdy v tvrzení, že noviny a televize představují svého druhu supermarket emocí. Kolektivní emoce mi připadají vulgární, odporné a politicky velmi nebezpečné, tak jako každému intelektuálovi. Nicméně například Alain Badiou říká, že dělat politiku na základě „patetického“⁴⁾ paradigmatu musí být úplně zakázáno. Postupy à la KŘIŽNÍK POTĚMKIN (1925) už podle něj nejde uplatnit. Tento argument by dával smysl snad jen v případě, že bychom sledovali výhradně televizi.

Svůj pohled jsem již rozvinul v polemice s Claudem Lanzmannem o obrazech Osvětimi. Nemůžete zavrhnout emoce jen proto, že jsou zneužívané. Obrazy jsou také zneužíva-

2) „Když slyším slovo afekt, sahám po svém taseru. Uznávám, že jde o neférovou reakci, nicméně afekt považuji za primární ideologický prostředek dneška — vnucená subjektivita, která je horší, protože účinnější než falešné vědomí.“ Hal Foster, *Trading Spaces. A Roundtable on Art and Architecture*. *Artforum*, říjen 2012, s. 208.

3) Didi-Huberman odkazuje na tzv. Schlageter-Quote, resp. tzv. Browning-Quote, z nacistického divadelního dramatu *Schlageter* (1933) od Hannse Johsta. Citát byl ke Goebbelsovi a Göringovi vztažen až později. Hra měla premiéru u příležitosti Hitlerových narozenin. Slova ve skutečnosti patřila postavě Friedricha Thiemanna, která říká: „Když slyším slovo kultura, sahám po Browningu“ [druh pistole, pozn. red.].

4) Viz Alain Badiou, *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*. London and New York: Verso 2001.

né a nelze je odmítnout. Musíme především rozlišovat mezi různými druhy obrazů, hledat jejich svébytnou etiku. O jazyku platí to samé. Když už jsme mluvili o Goebbelsovi, opíral se o slovo lid (Volk), ale stejně tak můžeme lid (people) najít v básni René Chara. Nebudeme kvůli tomu rušit jazyk nebo konkrétní slova people nebo Volk, musíme však zdůrazňovat rozdíl mezi Goebbelsem a Charem. K emocím je nutné přistoupit stejným způsobem. A někdo, kdo není schopen rozumět emocionálnímu rozměru arabských revolucí, řecké krize, hnutí Podemos a v podstatě všech současných událostí, nemůže chápat ani politiku. Můj postoj se opět blíží Deleuzovi, který jasně vystihl, oč běží u Spinozy a Nietzscheho v otázce pasivity. Emoce je pasivní, neboť patos tvoří opak akce. Deleuze v návaznosti na Spinozu a Nietzscheho tvrdí, že v pasivitě se skrývá schopnost být afikován. Být afikován neznamena slabost, nýbrž moc (potentia). Právě toto téma jsem rozpracoval před dvěma lety v knize, která zanedlouho vyjde. V Ejzenštejnově KŘÍŽNÍKU najdeme výmluvnou scénu, která ukazuje, že revoluci musí předcházet truchlení.⁵⁾ Musíte zachytit smutek lidí v okolí námořníků.

Zdá se mi, že ve všech těchto náhledech se pokoušíte pěstovat určitou citlivost vůči emocím nebo momentům, v nichž se emoce či afekty vynořují. Snažíte se uchopit něco, co je nepřístupné, a právě v tom spatřuji etiku obrazů.

Ano, ale problém etiky obrazů je mnohem složitější. Chci zdůraznit fakt, že když se na moc obrazů díváte z antropologického pohledu, musíte brát v úvahu to, co Aby Warburg nazýval „formulemi patosu“ (Pathosformeln). Ty jsou z hlediska pasivity a výzvy klíčové. Ve formuli patosu totiž rozpoznáte existenci problému vcítění (Einfühlung), kterému se nelze vyhnout.

Ve své přednášce jste rovněž zmínil důležitý termín symptom. Domnívám se, že estetika fragmentárních úvah může být vnímána jako epistémé, která vyjevuje příznaky rezistence vůči symboličnu.

Nemám dost odvahy, abych hovořil o symptomu, podobně jako mám problém hovořit o čase. Má první kniha byla věnována symptomu a hysterii, jež jsem nakonec konfrontoval s Warburgovou antropologií obrazů. Objevil jsem ekonomii symptomu, která by měla stát na souvislosti mezi náhlou erupcí, krátkým okamžikem, jenž narušuje přítomnost, a událostí vztaženou k velmi dlouhému trvání. Toto spojení pak strukturuje vytěsněné (pokud použijeme Freudův pojem spjatý s hysterií). Jde pouze o jednu z cest, jak porozumět složitému proplétání časů v jednom obraze.

Souhlasil byste, že se jedná o určitý druh epistémé?

Jistě, epistemologický pohled se nabízí rovněž. Včera jsme na konferenci krátce diskutovali o alternativě mezi strukturalismem a fenomenologií. Myslím, že strukturalismu bychom se měli úplně vyhnout. Strukturalismus se zabývá systémy znaků a symptom organizací znaků rozpouští. Mohli bychom jej však analyzovat v kontextu určitých struktur.

5) Didi-Huberman se danému tématu již věnoval zde: Klagebilder, beklagenswerte Bilder? *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 2009, č. 1, s. 50–60. Dostupné online: <<http://www.zfmedienwissenschaft.de/heft/archiv/ausgabe-1-motive>>, [cit. 10. 3. 2016].

Když Merleau-Ponty hovoří o Cézannovi a tvrdí: „Toto je svět, toto je bytí,“ plete se, jestliže má na mysli nějakou čistou událost. Symptom je mnohem specifičtější. Takové konkrétní okamžiky mám v oblibě. Představují únik od optimistické víry strukturalismu v interpretování obrazů skrze znakové systémy i od optimismu fenomenologie, která pouze říká: jde o problém pobytu (Dasein). Symptom se nachází přesně mezi oběma alternativami.

Ještě naposledy se vrátím k vaší včerejší řeči. Estetika fragmentárních úvah má v sobě jistý melancholický nádech. Něco mizí, přechází, umírá nebo odchází v zapomnění. Zmínil jste příklad psychoanalytičky Anne-Lise Sternové, v němž sleduje muže projíždějícího v dodávce, která míří ke krematoriu v Osvětimi. Podle mě tento obraz souvisí s obrazem koňského cvalu: je v něm dynamika, ale nikdo nezná záměr jezdce. Chci se zeptat, jak jde tato melanchole dohromady s afirmativním stylem psaní menšinové literatury, který podle vás uvolňuje nekonečné množství možných zachycení zkušeností?

Domnívám se, že pojmem melancholie zacházíte příliš daleko. Zmíněné truchlení Anne-Lise Sternové bych za melancholii označil. Když se však vrátíme k mému příkladu v přesném znění, nešlo mi jen o text věnovaný muži, který jede do krematoria a spatří ještě naposledy ženu. Uváděl jsem jej v juxtapozici s jiným textem o rajčeti, v němž říká: „Byla jsem schopná následovat to rajče až na konec světa.“

Aniž by měla hlad...

Přesně tak. Není to otázka potřeby, ale otázka touhy. Řekl bych, že se týká pocitu ztráty. Pocit ztráty může být interpretován dvěma legitimními způsoby. Prvním z nich je truchlení: někoho nebo něco ztratíte. S mužem vjíždějícím do krematoria je po poslední výměně pohledů konec, žádné zmrtvýchvstání, vykoupení ani nic podobného nepřichází v úvahu. Zbývá pouze ztráta, která je však samotnou podmínkou touhy. Důvod, proč jsem použil onu montáž rajčete a muže jedoucího na smrt, spočívá v tom, že v obou případech přežívá touha, kvůli níž Anne-Lise přežila až do věku 85 let. Čemu říkáte afirmativní, bych nazval úctou k nezničitelnosti touhy navzdory radikální ztrátě, s níž jsme konfrontováni.

Jako bychom žili v rovině estetická.

Nemám na mysli konkrétní estetickou úroveň. Hovořím o etice a také o politice. Opatrně se snažím napadnout myšlenku, že řešením jakéhokoli problému by mělo být umělecké dílo.

Mnozí si to myslí.

Nevěřím. Všechny uvedené překlady nesloužily jen k překročení mezí akademického pole, nýbrž také k překonání estetické roviny jako takové, estetiky ve smyslu uměleckého díla a ve smyslu, jaký jí přiřkl Baumgarten. Jestliže estetiku chápete ve významu smyslového vjemu, budiž. Předpokládám, že jste hovořil o estetické teorii.

Přesně tak.

Neřekl bych, že by umělecká díla mohla cokoli spasit. Vzpomínám si na nádhernou kritiku, kterou Pasolini věnoval Warholovi. Řekl: „Jste skvělý umělec, ztělesňujete svobo-

du, ovšem jste sám. Nacházíte se mezi nepřáteli. Nikoho nekonfrontujete.“ Pasoliniho velmi obdivuji, protože byl schopen mluvit i o věcech, jež konkrétně nesouvisely s uměním či filmem. Samozřejmě, že vše vnímal svým básnickým založením, ale nikdy nebránil umění proti životu.

Z angličtiny přeložil Jiří Anger