

MYŠLENÍ
SOUČASNOSTI

Mizení

Fenomény, mediální praktiky
a techniky na prahu zjevného

Kateřina Svatoňová

Kateřina Krtilová

(eds.)



KAROLINUM

Mizení

Fenomény, mediální praktiky
a techniky na prahu zjevného

Kateřina Svatoňová

Kateřina Krtilová (eds.)

Recenzovali:

doc. Mgr. Libuše Heczková, Ph.D.

Mgr. Tomáš Dvořák, Ph.D.

Vydala Univerzita Karlova

Nakladatelství Karolinum

Edici Myšlení současnosti řídí Miroslav Petříček

Grafická úprava Zdeněk Ziegler

Redakce Marie Hamšíková

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

Vydání první

Tato publikace vznikla v rámci programu Progres
Q14 Krize racionality a moderní myšlení řešeného
na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, s finanční
podporou Česko-německého fondu budoucnosti
a Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung
und Medienphilosophie, Bauhaus-Universität Weimar.

© Univerzita Karlova, 2017

© Kateřina Svatoňová, Kateřina Krtilová (eds.), 2017

ISBN 978-80-246-3660-3

ISBN 978-80-246-3678-8 (online : pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum 2017

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

OBSAH

Objevování mizení
Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová /7

I. FILOSOFIE MIZENÍ /15

Předmluva
Lorenz Engell – Bernhard Siegert
(Přeložila Daniela Petříčková) /17

Postřehnout: Mezi vyjevováním a mizením
Georges Didi-Huberman
(Přeložil Miroslav Petříček) /21

Viditelnost, zviditelňování, neviditelnost
Jörg Sternagel
(Přeložil Jan Petříček) /40

Ukazování mizením
Miroslav Petříček /51

II. ESTETIKA MIZENÍ /59

Obraz, oscilace, odstup
Martin Pokorný /61

Mizející čára: Obrys a původ malířství
Karel Thein /71

Zahalená záhada: Mizení a objevování
v surrealistickém umění
Claudia Blümleová
(Přeložila Daniela Petříčková) /87

Mizení jako iniciace

Václav Krůček /105

Ve vystupování (a mizení) – na jevišti a mimo něj

Bettine Menkeová

(Přeložil Jan Petříček) /125

III. HISTORIE A POLITIKA MIZENÍ /153

„Fading, fading...“: Ztráta, vzkříšení a dějiny umění
jako palingeneze: K uměleckohistorickému myšlení

Maxe Dvořáka na pozadí fenomenologie jeho doby

Josef Vojvodík /155

Zmizet trikem

Katharina Reinová

(Přeložil Martin Pokorný) /203

Georges Méliès a materialita moderní magie

Matthew Solomon

(Přeložil Martin Pokorný) /220

Ukrývání a uchovávání – postkoloniální reflexe *Utajeného*

Nadja Ben Khelifaová

(Přeložil Jan Petříček) /238

Nezfilmované kinopříběhy

Manuela Klautová

(Přeložili Daniela Petříčková, Martin Pokorný) /252

Zmizet ze světa: Zeměpisná fantazie

Wolfgang Struck

(Přeložila Daniela Petříčková) /269

O autorech /291

OBJEVOVÁNÍ MIZENÍ

(KATEŘINA KRTILOVÁ – KATEŘINA SVATOŇOVÁ)

Publikace *Mizení* vychází z teoretického experimentu, do kterého jsme se před lety společně pustily. V té době jsme byly hnány touhou zkoumat medialitu z nejrůznějších stran a sledovat její filosofický a teoretický potenciál a zároveň nutkovou potřebou pohledu za vlastní hranice, objevováním nového myšlenkového území a zároveň tradičních spojů, stop česko-německých dialogů. Po mnoha velmi nosných setkáních¹ jsme se rozhodly v loňském roce vydat společně knihu *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*², soubor až programových textů německé mediální filosofie, se všemi jejími varietami. Přeložení a zpřístupnění základních textů, které od osmdesátých let rozpoutaly mnoho debat mezi akademiky v německy mluvících zemích, umožnilo rozšíření dosavadního horizontu úvah o médiích v českém prostředí, který byl až na výjimky limitován zejména angloamerickou, často sociologizující či historizující perspektivou.³ Radost z toho, že experiment neskončil vzájemným seznámením se s odlišnými pohledy, ale že se oběma stranám zdál jako jiskřivý, inspirativní a v mnoha ohledech podnětný, vyústila v organizaci společné mezinárodní konference „Dis/Appearing“ / „Mizení/Objevování“, která se konala v květnu 2015 v Praze, a to ve spolupráci Mezinárodního centra pro výzkum kulturních

¹ Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová, Česko-německý „Medienwissenschaft“. *Illuminace* 26, 2014, č. 2, s. 155–159.

² Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová (eds.), *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*, přel. Martin Ritter. Praha: Academia 2016.

³ Zde je třeba připomenout zejména výběry textů od Tomáše Dvořáka pro časopis *Teorie vědy* shrnuté do knihy *Kapitoly z dějin a teorie médií*. Praha: AVU 2010.

technik a filosofii médií (Internationales Kolleg für Kultur-technikforschung und Medienphilosophie, zkratkou IKKM) výmarské Bauhaus-Universität a Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Organizátoři – Lorenz Engell, Bernhard Siegert a Kateřina Svatoňová – se rozhodli pro společnou konferenci zvolit téma, které v kontextu českých humanitních věd představilo přístup k reflexi médií, technologie a kultury, jímž se proslavila výmarská Bauhaus-Universität, a zároveň umožnilo navázat na tradice filosofie, teorie umění a literatury v Čechách takovým způsobem, který byl podnětný pro diskuse napříč obory. Ač můžeme mluvit o fenoménu pevně zasazeném do německého myšlení o médiích, s médii a médii, nelze říci, že by se jednalo o další transfer konceptů a pojmů, jak tomu bylo u vydání naší první knihy. Úběžníkem se stal specifický fenomén či mediální jev – mizení/objevování, nejednalo se však o zúžení perspektivy a ustavení jedné myšlenkové linie jako základní – badatelé z českého, německého, francouzského a amerického prostředí zde představili diferenciovaný pohled na rozdílné teoretické, filosofické, umělecko-estetické, kulturně-mediální či politicko-historické kontexty. Konferenční setkání tak bylo tím, o čem jsme snily na začátku projektu – výměnou hlasů, názorů, perspektiv.

Publikace *Mizení* na tuto konferenci sice přímo navazuje, ale není souborem zde přednesených textů. V knize jsou zastoupeni i ti autoři, jež byli konferenčním rokováním či obsahem inspirováni. Téma zůstalo zachováno a doplnilo tak zkoumání „ontologických operací“ objevování se / mizení, které mají své pevné místo ve výzkumném programu IKKM. Zaměření pozornosti na operace navazuje na první fázi programu, která vycházela ze vztahů, relací mezi lidmi a věcmi v podmínkách určených moderními technologiemi; klade ovšem důraz na dynamické pojetí médií, techniky a praktiky vědění, umění, sociální interakce, ne však aktéry. Obrací-li se ontologie nikoliv ke skutečností, k nimž se vztahují teorie přírodních, sociálních i humanitních věd, nýbrž ke skutečnosti jako takové, tomu, že něco jest, a ne nic, je pojetí „operace“ ve výmarské mediální teorii a filosofii s ontologií neslučitelné – právě toto napětí ve spojení „ontologické operace“ však umožňuje nastolit otázky překračující etablované filosofické pojmy. Operace označuje

jakousi nejmenší jednotku kulturních technik a praktik spojující symbolickou a materiální, subjektivní a objektivní stránku, lidské a ne-lidské složky formování kultury – v oblasti vědy, estetiky i politiky. Důraz na materiální a technickou stránku procesů považovaných za „duchovní“ (činnost lidského ducha) a zkoumaných v rámci humanitních věd prostřednictvím filosofické analýzy pojmů, interpretace uměleckých děl a popisu historických souvislostí se uplatňuje i v případech základní „ontologické operace“ objevení / zjevení (*Erscheinen*) – jak a že se něco objeví je nejen otázkou uvědomění, vnímání či existence, nýbrž i technologií, které zpracovávají data, počítají a měří mechanicky, které provádějí povely, neinterpretují, které fungují za prahem lidského vnímání.⁴ Objevování ale problematizuje také umělecká tvorba, která může rovněž pracovat s prahy smyslového vnímání, latencí, rozostřením vědomí a nevědomí, rozkolem lidského a strojového času, která je založena na myšlení v aktech či gestech psaní nebo zobrazování. Jak zdůrazňuje Lorenz Engell a Bernhard Siegert ve svém úvodu do tématu *Erscheinen/Verschwinden* pro Časopis pro výzkum médií a kultury (*Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, krátce ZMK), v němž vyšel jinak koncipovaný výběr příspěvků z konference „Dis/Appearing“, v této perspektivě vystupuje do popředí „mizení“, které zde není nic, na jehož pozadí vystává něco, nýbrž opět praktickou a technickou operací – něco je někdy třeba složitě i násilně sprovodit ze světa, nemízi samo o sobě. Mizení může vyžadovat náročné technické operace či složitou inscenaci – např. příchodu a odchodu ze scény v divadelním představení nebo zmizení lidí a věcí v kouzelnickém výstupu.

Stejně jako samotný název publikace v sobě nese nejrůznější varianty na ose mizení – objevování, tak se k nim vztahují v různé míře i jednotlivé příspěvky. Původní myšlenkovou experimentaci si v sobě zachovává i samotná kniha – a to jak ve struktuře, přístupu, tak ve způsobu psaní. Jelikož právě techniky a způsoby psaní jsou součástí promýšlení sledovaného tématu a jen v nich se vyjevuje medialita a performativita textu, neomezily jsme autory formátem, počtem stran, ani jsme se

⁴ Operacionalita je spojena zejména s oblastí matematiky a matematických symbolických operací implementovaných v technologii, srov. Dieter Mersch, *Ordo ab chao – Order from Noise*. Zürich: Diaphanes 2013.

je nepokoušely metodologicky usměrňovat. Naopak nám šlo o šíři pohledů, které by pokryly nejrůznější stupně mizení⁵ – objevování, a to v několika oblastech. První z nich, úvodní, se zamýšlí nad mizením, nejevením či objevením, zjevením jako novým možným tématem, hlediskem i perspektivou, ale i filosofickým problémem. Mimo zmiňované předmluvy Lorenze Engella a Bernharda Siegerta jsme do tohoto oddílu zařadily i text Georgese Didi-Hubermana, který je výjimečný již svou formou, jež umožňuje formování pojmů v procesu vnímání, osciluje mezi jazykem a obrazem, smyslem a smysly. Nezaujímá pozici nadřazenou popisovanému fenoménu, ale nechává vyvstat myšlenkové figury spolu s konfigurací obrazů, která dává prostor různým úhlům pohledu. Didi-Huberman „postřehuje“ nejrůznější obrazy, jevy a jejich dílčí detaily až mikrodetaily či přesněji mnohé mediality, které se k nim vážou, přičemž je otevřen mnoha dalším. Tato volná struktura textu tak plně souzní s naší vstupní ideou, vázanou na objevování odlišných území. Další autor, Jörg Sternagel, ukazuje význam vidění pro západní filosofickou tradici na straně jedné a neviditelnost jako nutnou součást vidění jako zobrazení, znázornění a vizualizace: počínaje ideou, která vždy přesahuje svou reprezentaci, přes neviditelnost té části předmětu, jež je pozorovateli vždy z určitého úhlu skryta, až po komplexní vztah vědění a vidění, jenž lze upřesnit, zaměříme-li se na jejich mediality. Obecněji koncipovaný příspěvek Miroslava Petříčka sleduje mizení/objevování v průsečíku různých filosofických či metodologických os. Petříček ve svém textu propojuje fenomenologii a sémiotiku pátráním po stopách dalšího možného módu ukazování, naznačeného na samém okraji klasické fenomenologie. Sleduje zejména to, jež se nám jeví jako nezachytitelné, tedy to, co se objevuje jako mizející a ve svém mizení.

Druhá část knihy je věnována filosofickému čtení fenoménů mizení/objevování v uměleckých dílech a svou podstatou

⁵ I přesto se příspěvky drží vlastní středoevropské tradice, a tak dominantní motivy tvoří obraz a fenomenologie. Rovněž je zřejmé, že i přes společné debaty nejsou vždy mediální operace – pro nás klíčové – hlavním úběžníkem jednotlivých textů. Zatímco němečtí autoři je mají stále na zřeteli a pokoušejí se sledovat konkrétní techniky a praktiky z(ne)viditelňování, autoři čeští sledují spíše to, jak se pozorovateli věci a obrazy (ne)jeví.

se tak přibližuje estetice „ontologických operací“. Filosofická čtení uměleckých děl a performancí jsou věnována zejména „atypickým“ jevům, vychýlením, obrácením perspektiv, jež samotné mizení podněcuje. Filosofickému uchopení obrazu se věnuje Martin Pokorný, jež sleduje obraz jako mnohoznačnou síť významů. Pokorný reinterpretuje platónské chápání obrazu, přičemž zkoumá, jak se obraz vyznačuje dvěma druhy napětí – na jedné straně ho formuje vztah mezi zjevem a tím, co se do zjevu doplňuje, na straně druhé napětí mezi tím, co se v úplnosti ukazuje, a zevnějškem tohoto ukazujícího se ve vnímané materialitě obrazu. Na pole malířství se pak přesouvá Karel Thein, jenž rozebírá objevování a vystavování malířství jako důsledek nahodilé, bezděčné operace kreslení. Výchozím bodem se pro něj stává čára, jež je prodloužením nezaostřené-ho hnutí mysli, ze kterého se cosi rodí. Analýza vztahu mezi myšlením, viděním, kreslením linií a výtvarným uměním se vine napříč stoletími a disciplínami, stejně jako ona bezděčná čára, jež činí věci viditelnými pro sebe samé a posléze pro diváka. Tyto dva texty zprostředkovávají antické koncepte mimese a mediace a uvádějí tak čtenáře do vztahu mizení/objevování a zobrazování. Následující dvě studie pak zasazují fenomén mizení, zahalování a (ne)přítomnosti do specifických kontextů a historických období a poetik, aby mohly ukázat podstatné otázky formy, napínání jejich hranic a obnovování smyslu umění. Claudia Blümleová se soustředí na surrealistické objekty a obrazy, konkrétně *Žáhady Isidora Ducasse* Mana Raye a de Chiricovu *Hádanku orákula*, které jsou takřka přesycené významem právě díky zahalení, skrytí toho, na co socha či obraz odkazují. Pro Blümleovou tato díla nepředstavují fetišizaci předmětu, ale vždy inscenují záhadný status přítomnosti a zároveň nepřítomnosti objektu, jehož význam závisí na možnostech zobrazení, představení, vystavení. Na mizení re-prezentační funkce (filmového) obrazu, které dovoluje „rozpouštět“ významový potenciál obrazu a směřuje k tendencím uvnitř samotného média, ke specifickým diferencím v jeho povaze, které mají charakter vizuálních (nebo zvukových) nuancí, respektive jež usnadňují iniciaci nového, se zaměřuje Václav Krůček. Obdobnému procesu na divadle se potom věnuje Bettine Menkeová. Sleduje hereckou akci objevování – mizení,

jež je tradičně vázaná na vztah mezi viditelným jevištěm a skrytým zákulisím. Divadelní představení, která však toto základní rozvržení narušují, inspirují k úvahám o hereckém v(y)noření se jako činnosti, jež je nejen konkrétní a tělesná, ale i symbolická, generující a utvářející realitu.

Knihu završuje samotná reflexe fenoménů mizení/objevování, tyto fenomény se tedy stávají tématem jednotlivých textů, historickým či politickým objektem. Do dějin objevování mizení se přesouvá Josef Vojvodík se svým textem, který propojuje myšlení vídeňského historika umění Maxe Dvořáka s dobovými fenomenologickými úvahami. Dvořákovy výklady děl velkých malířů renesance a manýrismu ukazuje v souladu s koncepty malířů moderny desátých let 20. století, pro něž byla ideálem zduchovnělá malba, často inspirovaná ezoterickými naukami, theosofií, neviditelným světem a čtvrtým rozměrem. Vojvodík však pokračuje (nejen) s Maxem Dvořákem dále, postupně sleduje mizení „staré“ Evropy, s níž se rodí nejen představy o znovuvzkříšení, estetická melancholie, postupné zpřítomňování nepřítomného a zmizelého, ale i obrazy anticipující smrt a mizení, aby druhého paradoxně zachránily před zánikem. V době modernity pak navazují Matthew Solomon a Katharina Reinová, kteří se věnují dobovému spektaklu založenému právě na (z)mizení – tedy představení kouzelníků a iluzionistů. Zatímco Katharina Reinová sleduje, jak eskamotérská vystoupení připomínají mizení času a prostoru v důsledku zavedení nových technologií a informačních toků, nového transportu osob, ale i díky odlišným matematickým konceptům, Matthew Solomon zkoumá, jak se toto umění přenáší do nově se etablojící kinematografie a jak ho (ne)proměňuje kinematografický aparát (zejména v rukách Georgese Mélièse). Nadja Ben Khelifaová ve svém textu vychází z analýzy jednoho filmu, a to snímku Michaela Hanekeho *Utajený*, poukazující na politickou dimenzi mizení, tedy na ne-začlenění stop marginalizovaných sociálních skupin do kolektivní paměti, která je nastavena na ukládání informací určitého typu – a jež nechává jiné nenávratně zmizet. Spolu s filmem *Utajený* klade text otázku, nakolik digitální média záznamu podřývají před-nastavení kolektivní paměti a včleňují nové, subverzivní prvky. Vztahem filmu a dějin se také zabývá příspěvek Manuely Klautové vy-

cházející z knihy *Geschichten vom Kino* (Historie kina – Historie o kinu – Historie z kina) Alexandra Klugeho. Dvojitý význam německého „Geschichte“ – dějin a příběhu – předznamenává znejistění velkého příběhu filmu, kina a kinematografie pomocí fragmentů příběhů obsažených v Klugeho filmech i textech. Příspěvek se soustřeďuje na nezfilmované a nezfilmovatelné příběhy, které umožňují zmapovat možnosti i hranice média filmu a jeho konstrukce příběhu i dějin, v mezerách mezi filmovým a literárním příběhem.

Publikaci až symbolicky uzavírá studie Wolfganga Strucka sledující dvousměrný pohyb zeměpisného mizení a objevování. Zatímco během 19. století postupně mizí neznámá území a na mapách se zaplňují prázdná místa, v zeměpisných fantaziích se objevuje nová, podivná postava – cestovatel, který mizí z povrchu zemského, ztrácí se v divočině cizích kontinentů a vzdálených oceánů. Objevování nových prostorů je doprovázeno dramatickou událostí zmizení (cestovatele), přičemž oba procesy přepisuje rutina geografického vědění, jež dovoluje samotné mizení vnímat a zároveň vyjevovat nový, homogenní geografický prostor.

I přes otevřenost celého přístupu si autoři z různých tradic zachovávají částečně odlišné pozice. Zatímco německá a anglosaská teorie a filosofie médií věnuje hodně pozornosti technické, „operativní“ stránce objevování se a mizení, příspěvky k tématu z české strany se zaměřují také na „negativní“ stránku operativního, technického a praktického pojetí objevování se a mizení: na znejistění pozice vnímajícího, myslícího a jednajícího subjektu (který se stává součástí technik, praktik, řetězců operací) a privilegovaného postavení člověka a přesněji určitého typu člověka (určitého postavení, rasy, pohlaví) vůči ostatním bytostem a entitám, na problematizaci určitého modu reflexe a vnímání (popisu a čtení, pozorování a vidění), na zpochybnění aktivní role tvůrce i pozorovatele zaměřením pozornosti na pasivní momenty reagování, odpovídání, překvapení, otevření se, nastavení atd. Mizení má nejen technickou a praktickou stránku, ale upozorňuje i na neuchopitelné, nesmyslné, na mezery, hranice, zlomy v tom, co (zdánlivě) je, na objevování se a mizení jako dění bez jasných okrajů, vzníkaní a zanikání, přeludy a prchavé jevy.

Za spolupráci na knize srdečně děkujeme všem autorkám a autorům, překladatelkám a překladatelům, za institucionální a finanční podporu potom Česko-německému fondu budoucnosti, Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie a Kompetenzzentrum Medienanthropologie Bauhaus-Universität Weimar.

Kniha je – stejně jako naše první – věnována Andule, Saulovi a Zuzu.

I. FILOSOFIE MIZENÍ

PŘEDMLUVA
(LORENZ ENGELL – BERNHARD SIEGERT)

Proč – jak zní klasická otázka ontologie – je vůbec něco, a ne spíše nic? Avšak dichotomie mezi něčím a ničím, mezi bytím a nebytím, která spočívá v základech této otázky, má sama řadu předpokladů a není v žádném případě nutně samozřejmá. Již jako otázka je něčím, co by také být nemuselo. A této možnosti bylo také již častěji využito. V antice ostrou dichotomii mezi bytím a nebytím oslabil Démokritův a Epikurův atomismus, škola Hérakleitova i Eleaté, v moderní době mezi jinými vědy o životě, vitalismus, historický materialismus, fenomenologie i estetika. Tyto i další úhly pohledu nahrazují alternativu bytí a nebytí otázkou po stávání a jeho výsledku, po způsobech jevení a jevu, po produkování a po zhotovenosti toho, co je (nebo není). Tím otevírají prostor pro následující přeformulování ontologické otázky: Jak se uskutečnilo to, co je, jak dospělo k bytí, jak se stávalo, jak bylo zhotoveno, jak a jakým způsobem se stalo jevem? Právě poslední obrat přivádí zcela nepokrytě na scénu média, mediální techniky, manipulaci a disponování s nimi. Pojímat média jako nástroje nastávání a jevení a rovněž umožňující, aby se něco vyjevilo, je tudíž běžná a přesvědčivá koncepce. Stejně tak může být médium i materiálem, v němž se uskutečňuje stávání a rozvíjení a jenž má stále na těchto procesech podíl a spolupůsobí na ně.

Zdá se však, že ontologická otázka kromě toho i navíc předpokládá, že existence jako taková je – na rozdíl od neexistence – hodná údivu. Podle tohoto pohledu je prázdnota pravděpodobná a daná jako první, oproti tomu plnost jako by byla možná normální, ale nepravděpodobná – každopádně je něčím, co vyžaduje objasnění. A v tomto bodě vychází dosud – patrně beze změny – i skutečná vědecká mediální ontologie,

jež převádí ontologické kategorizace jsoucího na nitrosvětské operace, z primátu *tabula rasa*, z prostoru, který je třeba vyplnit, z plátna, na němž by mělo být cosi viditelné. Nicméně se však čas od času ukazuje, že existuje také realismus plnosti a jejího zachování. Přinejmenším v poslední době se pozornost mediální vědy zaměřila na to, že věci, jednou existující, potřebují stálou péči a údržbu, že je nutné je udržovat, v neméně míře přísunem energie i pozornosti stejně jako opravami, aby bylo zachováno jejich bytí. Také k tomu je zapotřebí vhodných nástrojů nebo médií; a ještě i tyto musejí – aby zůstaly výkonné při udržování světa – být zachovávány, tak třeba neustále vyžadují elektrický proud a příležitostně čištění či náhradní díly. Podobně nedostává-li se dodávek energie a negativní entropie, chybí-li pozornost, znalost a ohled, pak začnou existující věci slábnout očividně stejně jako média, jimž jsou zavázána. Samy o sobě se nedokážou udržet ve stavu bytí, vyblednou. Nakonec zmizí. A toto mizení se děje jakoby samo sebou, aniž by vyžadovalo vlastní námahu, technologickou bázi a nějakou specifickou operaci, ba naopak. Dospět k bytí, k jevu a setrvat v něm by se tudíž dělo vlastním, a proto také instrumentálním úsilím. Při zániku, mizení a nebytí tomu však tak není. Bytí, zdá se, namáhá, nebytí nikoli.

Mezitím se však ukazuje, že se takzvaná moderna patrně definuje tím, že prostřednictvím různých protipříkladů toto konstatování stále zjevněji popírá. Tak například energie, jak říká termodynamika, vůbec nemizí. Atomový odpad také skoro vůbec nemizí, jedovatý odpad velice špatně a zbývajícímu odpadu se mizení nepovoluje, nýbrž je donucen k věčnému a opětovnému vynořování v podobě surovin a recyklovaného materiálu. Donutit komplexy viny, aby zmizely, je podle psychoanalýzy spojeno s tak enormním vynaložením energie, že je pro psychickou domácnost jednodušší produkovat neurózy. Traumata *per definitionem* nemizí vůbec, musejí být prožívána stále znova. Způsobit dobrovolné zmizení sebe sama coby existující osoby, zneviditelnit se, přestat se jevit se stalo obtížným a nákladným, *a fortiori* když se existence nachází stále více a více v kyberprostoru, kde – jak je zdá – je úplné vymazání stop prakticky nemožné. Teprve na pozadí globálních technologií dohledu prostřednictvím satelitů, radarů a funkce zajiš-

vání stop v kyberprostoru, jež nelze vypnout, je vysvětlitelné, proč zmizení letadla malajsijských aerolinií vyvolalo nevíru, resp. konspirační teorie. Vyjdeme-li v protikladu k tradičnímu pojetí z toho, že svět není něčím zcela prázdným, co teprve musí být naplněno, nýbrž že je vždy již naplněn, ano, bezmezně plný, pak se ukazuje, že věci musejí neustále mizet, už jen proto, aby ve světě přeplněném do krajnosti udělaly místo jiným novým věcem a jevům a aby umožnily jejich nástup. Aby se něco mohlo objevit, musí něco zmizet, a pokud samo od sebe neuhne dost rychle – jak jasně vyvstává na příkladu oběhu zboží v konzumním kapitalismu – musejí zasáhnout vlastní operace mizení. A média, která něco vyjevují, musejí – to je základní předpoklad skoro každé teorie médií – sama zmizet, aby se něco (jiného než ona) mohlo objevit a aby z tohoto materiálu byla s to vzejít sémantika. Na příkladu kinematografu vidíme, že je bezpodmínečně třeba, aby jednotlivá okénka celuloidové pásky rychle zase zmizela, jinak se na plátně nic neukáže, především žádný pohyb, ale ani nic jiného, protože nehybné, na místě setrvávající obrazové okénko by bylo lampou projektoru vzápětí sežehnuto.

A tak lze minimálně na příkladu kinematografu také mluvit o primátu mizení. Tento primát film rovněž velmi záhy tematizoval. V kouzelnických filmech Georga Mélièse příznačně totiž nejde o to, že se něco objevuje, nýbrž o sílu filmu nechat něco vzdor plauzibilitě a pravděpodobnosti zmizet – *Žmizení dámy* (*L'escamotage d'une dame*) paradigmaticky ukazuje, jak je i slavný stop trik založen na tom, že něco – například povoz na ulici – tu náhle není, že mezi jednotlivými obrazy zmizí. Přitom Méliès nenechává něco jen tak prostě v jednom okamžiku zmizet: tím, jak přidá na místo zmizení oblaka páry či kouře, mizející zprvu zakrývá a zahaluje. Využívaje starou křesťanskou ikonografii, jež zakrývá světce v okamžiku jejich zmizení mraky, nezanechává u Mélièse stopy ve filmu to, co mizí, nýbrž samo mizení – ne nepodobné v tom mapám z koloniálních dob, jež označovaly zmizení cestujících badatelů v Africe – a teprve poté, co zmizí tyto stopy, se ukáže, že spolu s nimi zmizel také předmět mizení. Tím Méliès vybavuje mizení jeho vlastním trváním. Je to proces, který zabírá čas, žádná netělesná binární diference mezi Tady a Pryč. A když Méliès postaví

sám sebe na (nafilmovanou) scénu jakožto kouzelníka, který tam všelicos vyvolává, mezi jiným i kopie sebe, pak to budí mnohem menší úžas než šokující moment, kdy opět všechny jevy vrací – a na konec nechá zmizet médium, sebe sama. Také jiné technické obrazy vedou k podobným závěrům. Paul Virilio pojal video a jmenovitě zrychlení obrazového průběhu jako praxi „estetiky mizení“ a u Stanleye Cavella televize způsobuje, že mizí ne-li svět, pak jistě jeho „světskost“. Stejně tak se může mizení dít prostřednictvím nul a jedniček programovacích kódů nebo v nich a tím spíše mezi médii, mezi scénou a plátnem nebo obrazovkou právě na této scéně.

Řeč o mizení může znamenat dvojí: buď konec existování něčeho, nebo jeho zneviditelnění – stává se nekonečně malým, je skryto či vyhoštěno. Čím více ale jsou zjevování a mizení medializované existenční mody, spočívající v operacích, o to problematičtější je kategoriálně rozlišovat ontologické a estetické mizení. Pokud se však mizení odehrává v čase a na místě a zaujímá prostor, pokud tedy mizení představuje vlastní mediální existenční modus, v němž se sjednocují estetické a ontologické aspekty, pak se můžeme ptát, kam vede, a sice v doslovném slova smyslu: na cestě k jakému místu v prostoru a čase se pohybují mizející věci, kam ukrývá mizení to, co mizí?

POSTŘEHNOUT:
MEZI VYJEVOVÁNÍM A MIZENÍM⁶
(GEORGES DIDI-HUBERMAN)

„POSTŘEHY“ NEBOLI „APERÇUES“,
PODSTATNÉ JMÉNO ŽENSKÉHO RODU V PLURÁLU

Útržky věcí či událostí, které se mi objeví před očima, jsem si zvykl nazývat *aperçues*, *postřehy*. Netrvá to nikdy dlouho. Jsou to útržky, střípky světa, zbytky, které přicházejí a jdou kolem mne. Zjevují se, avšak vzápětí zmizí. Ale nikoli vše, co je kolem mne viditelné, je takto „postřehnuto“. Sám pro sebe – a nikoli proto, že bych chtěl dát tomuto slovu nějaký kategoriální, určitý či definitivní smysl – mluvím o „postřehu“ tehdy, jakmile to, co se mi objeví a co ještě dřív, než zmizí, po sobě zanechá cosi jako vlečku otázky, nějaké vzpomínky či nějakého přání. Trvá to trochu déle než jev sám, je to odlesk, asociace, a proto – ale znovu pro mne a pro mé nesoustavné psaní – zasluhuje určitý čas na zpracování anebo hru, větu nebo dvě, jeden či dva odstavce anebo i víc. Z prožitku v čase čistého přecházení se postřeh takto stává praxí improvizovaného psaní, mým „malým“, spěšným a těkavým literárním žánrem na okraji mých „velkých“, soustředěných a trpělivých bádání, má mnoho podob a nevede dál.

Slovo *postřehy*, *aperçues*, pochází od slova *apercevoir*, postřehnout. To je trochu méně než vidět. Vidět méně dobře, méně dobře, než když se předmětem pozorování stane nějaká věc, tato věc zde, již znehybnělá či položená na badatelský stůl jako mrtvola před zrakem anatoma anebo motýl přišpendlený v krabičce s průhledným sklem. Postřehnout znamená vidět jen mimochodem: buď že se něco či někdo mihne v mém zorném poli (sedím u kavárenského stolku, kolem mne projde nějaká zaji-

⁶ Fragment připravované práce nazvané *Aperçues*.

mává bytost a zase zmizí v davu), anebo že se samo moje zorné pole pohybuje příliš rychle, než abych se u něčeho či někoho mohl zdržet (jsem v metru, na nástupišti stojí nějaká zajímavá bytost, ale já jsem vzápětí pohlcen tunelem). Postřehnout tedy znamená: spatřit těsně předtím, než zmizí bytost, kterou chci vidět, kterou však sotva vidím, kterou jsem pouze zahlédl a hned je pryč. Ale už jsem si ji zamiloval, už mi klade otázku, je cosi jako výzva. Literární žánr „postřehů“ by tedy byl možnou formou k zaznamenávání právě tohoto druhu letmých pohledů.

Postřehy – zjevně v množném čísle. Mnohočetné singularity, platí-li, že singularity a multiplicity patří k nejpodstatnějším momentům literárního (po Proustovi) či filosofického (po Bergsonovi) zkoumání. Nechci však ani budovat systém mnohočetných singularit, který by vykreslil fyziognomii mé senzibility, ani psát román o osobě, jejíž podobu by nakonec určovaly zkušenosti mého pohledu. Spokojuji se tím, že svou kořist (která tedy není jedna) zachycuji v letu a zase ji vypouštím bez toho, že bych přemítal o významu, který náleží tomuto ptáku, který tu právě proletěl. Nechat přicházet příležitost, příležitostně psát. Načrtnout. Nečíst hned po sobě. A jednou se k tomu všemu vrátit, jako se vracíme k honičkám v tisíci a jednom krátkém filmu a vidíme, jak se zde rýsují nevědomé motivy stvořené pohledy v pohledech, úporné nejistoty, podněty pro myšlení.

Aperçues jsou nutně ženského rodu. Nelíbí se mi, že „postřeh“, *aperçue* je ve francouzštině maskulinum, protože takto připomíná cosi jako shrnutí, věcný rejstřík, program. „Postřeh“ v ženském rodě by byl hezčí a zvláštnější. Odkazuje mne k ženství tím, jak prochází a mizí, jak jej oslovuji a vrací se ke mně. Nepochybně velkým mistrem postřehu je Charles Baudelaire, protože je jak básníkem kolemjdoucí, která se nikdy neztratí zraku, tak touhy navždy ji vyobrazit.

Jedné kolemjdoucí

Ulice kolkolem hřímala se stonem,
když, majestátná strast, vhalená v róbu černou,
mne žena mījela a rukou přenádhernou
tlumivě houpala vlečkou i festónem.

Na noze sochy šla se vznešeností svou
a já jsem pil a pil, jak blázen hnaný bičí,
v sinavém oku tom, kde uragány klíčí,
fascinující žal a rozkoš vražednou.
Blesk... a pak tmoucí noc! Prchavá krásou bledá,
jež jsi mne vzkřísila pohledem létavic,
cožpak tě užím zas až ve věčnosti leda?
Jinde! A daleko! Pozdě! Snad nikdy víc!
Vždyť nevíš, kamže jdu, – já, kam tvůj únik vlá,
ty, již bych miloval, ty, jenžs to věděla!
(Překlad Vladimíra Holana)

„Hořím touhou namalovat tu, která se mi objevila tak zřídka a jež
uprchla tak rychle, jako krásná želená věc prchá dozadu za cestovatelem unášeným do noci.“

Této nymfě v pohybu odpovídá jiný motiv, motiv myšlenky, která se dotýká okraje své vlečky. Napsat pár vět, pár odstavců, pár „postřehů“ by pak nebylo nic jiného než chránit stopy nepatrných, avšak zásadních událostí, tj. událostí, které vedou do pole nekonečných možností. Událostí, z nichž každá by po právu zasluhovala mnohem víc, jako by každá věta, každý odstavec byly klíčem vždy nového hledání ztraceného času.⁷

(24. 10. 2012)

KDO ZAHLEDÁ, TOUŽÍ, JE ZRANĚN

Pracovní hypotéza: *vidět* znamená užívat oči, abychom poznali cosi reálného. *Dívat se* znamená včlenit naše vidění do ekonomie touhy. *Postřehnout* znamená zachytit letmo v realitě cosi, co se střetlo s naší touhou – ať že ji v tomto okamžiku stvrdilo, ať popřelo. Ve skutečnosti je však vše zjevně komplikovanější: a to kvůli tomuto: máme dvě oči, nikoli jedno oko (jako dítě jsem se díval kolem sebe a otevíraje a zavíraje oči experimentoval s vněmovými prolukami, které za určitých okolností oddělují binokulární vidění a vidění jedním okem: celá perspektiva

⁷ Charles Baudelaire, „A une passante“ (1860) a „Le désir de peindre“ (1863). In: C. Pichois (ed.), *Œuvres complètes, I*. Paris: Gallimard 1975, s. 92–93 a 340.

se mění, dokonce hroubí a prostor se jeví mnohem fantastičtější). Tak jako máme dvě oči, tak je i každá viditelná událost, ač jakkoli jednoduchá, tvořena přinejmenším dvěma věcmi, dvěma událostmi (odtud fenomenologická a psychologická výstižnost lucretiovských teorií o tom, že každá částička světa se rodí nárazem alespoň dvou těles či částic). A stejně tak se zdá, že každá touha je vždy komplikována neredukovatelným konfliktem. Z čeho pochází? Z času, tj. z toho, že na nic se nedíváme a po ničem netoužíme v ideálním živlu čisté přítomnosti. Vše, nač se díváme, vše, po čem toužíme, je komplikováno časem, implikované v komplikacích času – konfliktech, zapomenutích, přetrvávajících stopách.

Na začátku *Smutných tropů* říká Claude Lévi-Strauss se svou obvyklou poctivostí pozorovatele, že jeho vlastní pohled exotického cestovatele je vždy komplikován konfliktem: mezi pocitem ztráty směřujícím k minulosti (všeho, o čem ví, že to už neuvidí, protože to vše *již* zaniklo) a nevyhnutelností ztráty, která je vlastní i samotné přítomnosti (všeho, o čem ví, že to nespatří, protože *ještě* neví, jak se na to dívat). Jeho závěr je právě tak přesný jako tragický, protože *postřehování* připodobňuje k dvojímu pohybu *zraňování* a *touhy*. „Konec konců stojím před alternativou, před níž není úniku: buď cestovatel minulých dob, který má před sebou zázračnou podívanou, z níž mu však všechno nebo skoro všechno uniká – ba ještě hůř, vyvolává jeho posměch a odpor; anebo cestovatel moderní, který se pídí po stopách skutečnosti už zaniklé. V obou případech prohrávám, a víc, než by se zdálo: neboť zatímco tu lkám uprostřed stínů, zůstávám bezpochyby nepřístupný té pravé podívané, která se přede mnou rozvíjí právě v tomto okamžiku, ale pro jejíž pozorování mi chybí smysl, protože k tomuto stupni jsem ještě nedospěl. Za několik set let bude na témž místě nějaký jiný cestovatel, stejně bezradný jako dnes já, truchlit nad zmizením toho, co bych byl mohl vidět a co mi uniklo. Sužuje mě dvojitá nedostatečnost, všechno, co spatřuji, mě zraňuje, a zároveň si bez ustání vyčítám, že se nedívám dost pozorně.“⁸

(2. 11. 2012)

⁸ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*. Paris: Librairie Plon 1955 (vyd. 1984, s. 43). České vyd. *Smutné tropy*, přel. Jiří Pechar. Praha: Odeon 1966, s. 28.

Od Platóna jsou obrazy obviňovány z toho, že přenášejí či produkují omyl a iluzi. Připustíme pouze, že obrazy jsou vskutku velmi často nositeli něčeho, jako je *ne-vědění*. Avšak ne-vědění se nemá k vědění tak, jak by se měla naprostá *temnota* k plnému *světlu*. Nevědění je věcí imaginace, myšlení a psaní. Stává se tedy čímsi jiným, než je „nic“ prosté neznalosti anebo prosté temnoty: stává se pohyblivou nocí, kterou procházejí slabé *záblesky*, jež nás v noci plní údivem tak, že toužíme spatřit je znovu. Jako světlušky, které dokáží roztančit letní noc, například.

Musíme tedy hypoteticky předpokládat, že vztah ne-vědění k vědění – stejně jako vztah mizení k jevení – je cosi jiného než vztah prosté privace: je to spíše vztah hlediska. Můžeme tedy hypoteticky předpokládat, že nevědění se má k vědění, jako se má světluška ke světlu. Anebo malý obraz k obsáhlému horizontu. Neboť vidíme různé věci podle toho, prodloužíme-li své vidění k *horizontu*, který, obrovský a nehybný, dosahuje daleko mimo nás, anebo zaměříme-li svůj pohled k *obrazu*, který, nepatrný a pohyblivý, blízko nás uniká do noci. Obraz je jako světluška, malý záblesk, *lucciola* sporadických blýskavic. Kdesi mezi Dantovou Beatricí a Baudelairovou „prchavou krásou“: *kolemjdoucí* par excellence.

(4. 6. 2009)

OBRAZ V TRYSKU

Vidět obraz. Snažit se jej zapsat (tento obraz, toto vidění obrazu). Ve hře je celé mé tělo. Moje tělo čelí tělu obrazu, anebo dokonce mé tělo je osloveno tímto jiným (minulým, zmizelým) tělem, jehož obraz přivolał počitek anebo způsobil, že jsem si přivolał počitek. I když obraz visí na stěně, i když jeho mramor pevně spočívá na zemi, zapsat jej znamená roztančit se s ním, běžet s ním. Tanec jako psychický pohyb našich reálných i imaginovaných těl, která si představujeme jako vzájemně propojená, to vše mi dává obraz.

V jedné politicky zaměřené knize jsem právě našel určitý výraz pro tuto velkorysost obrazů. Cornelius Castoriadis ve svém *Imaginárním založení společnosti* o obraze – neboli v jeho terminologii „repräsentaci“ – říká, že „nemá hranic a každé od-

dělení, které bychom do něho vnesli, má jen nejistou průkaznost – či spíše: vždy budeme mít jistotu, že v určitém zásadním ohledu průkazné není. Co tu jest, odkazuje k tomu, co tu není, anebo čeho se dovolává; nikoli však podle nějakého určitého pravidla, které by bylo možné zformulovat tak, jako teorém se dovolává svých důsledků, jakkoli jsou nekonečné, číslo těch, která po něm následují, příčina následků, jakkoli jsou nesčetné. [...] To, co v reprezentaci není, v ní lze přesto najít, a toto hledání nemá vyznačenu žádnou mez...“.

To znamená, že můj psychický tanec s obrazem sám nemá žádné hranice, není ničím omezen. Psaní by bylo situováno právě na této závratné mezi, na riskantním provazochodeckém laně: máme psát, abychom obsáhli, rýsovat meze toho, co je nemá, krotit bezmezné? Anebo psát, abychom něčemu umožnili unikat, vyznačovat nepřítomnost – či prostupnost – každé meze? Nikoli náhodou se Castoriadis o několik řádek dále vrací k tomu, že obraz volá, přivolává řeč, že vzbuzuje touhu po řeči. „Bezpochyby“, píše, „*mluvíme* o reprezentaci. Jak bychom o ní mohli nemluvit? – a to, co o ní říkáme, není zcela marné. Mluvíme o ní tak, že užíváme zlomků, které ukládáme a které mají úlohu záchytných bodů, k nimž připínáme jazykové termíny tak, abychom zhruba věděli, ‚o čem mluvíme‘ [...]“.

Před obrazem však není důležité to, „o čem mluvíme“. Důležitý je tanec sám – tanec mých pohledů a mých vět s obrazem. Jde tu o rytmus. Není náhodou, že Castoriadis v tomto okamžiku nemůže než – navzdory obecně suchému a přísnému tónu své filosofické prózy – dopustit, aby se ze samého středu jeho textu vytvářel rytmický, skoro romantický obraz *trysku*. „Těchto termínů (záchytných bodů a řeči) užíváme tak, jako kůň v trysku používá pruhy půdy; to oč jde, není půda, nýbrž trysk. Půda a dráha jsou předpoklady a důsledky běhu; a my bychom chtěli uchopit běh. Ze stop podkov můžeme případně rekonstruovat směřování koně, vytvořit si třeba i určitou představu o rychlosti či váze jezdce; ale nikoli o tom, kdo to byl, co měl v hlavě a zda uháněl za svou láskou či za smrtí.“ Nicméně: *obraz v trysku* (příteklyně psychoanalytička mi zrovna říká, že připravuje článek o pojmu „duševního trysku“), vede mé myšlení a psaní k tomu, abych se choval stejně, neboť jak říká Castoriadis jinde: „proměnit hmoty a energie v kvality [...]“,

nechat vyvstat záplavu reprezentací a uprostřed této záplavy překlenovat průrvy, zlomy, diskontinuity, přeskakovat od jednoho k druhému a komplikovat.“⁹

(23. 3. 2015)

CHUDÝ OBRAZ, OBRAZ-ZÁZRAK

Popisovat a nic než popisovat. Už jen proto bylo nezbytné propracovat se přes všechna velká rozhodnutí myšlení a psaní. Vyhátnout styl, dobrý styl, tj. styl, který způsobí malý zázrak *dotknutí se obrazu*. V tomto ohledu nemají sobě rovného texty Henriho Michauxe: tato zaznamenaná řeč jako by byla *sama obrazem*, ať v naprosté hravosti, ať v naprosté hloubce věcí. Michaux lépe než kdokoli jiný pochopil, že obrazy mají co činit s pohybem a časem: „Čas je nesmírný. Stvořilo jej fantastické zrychlení obrazů a myšlenek.“ I když se třeba vyjevuje jen cosi z bílé, Michaux ji popisuje tak, že v nás budí dojem – zázračný –, jako by vše bylo řečeno co možná nejpřesněji, avšak současně i to, že by tento popis mohl pokračovat do nekonečna, aniž by se zadrhl: „A ,běl‘ se vynořuje. Absolutní běl. Běl bělejší než bílá. Běl vyvstávání bílé. Bílá bez kompromisu skrze vyloučení, naprosté zahlázení ne-bílé. Šílená, vzbouřená běl, křiklavá bělostí. Fanatická, zuřivá, prodírající se sítnicí. Elektrická běl, neúprosná, vražedná. Běl v poryvech bílé. Bůh ,bělí‘. Ne, nikoli bůh, vřeštící opice. (Jen aby mi nepopukaly buňky.) Zastavení běli. Cítím, že běl pro mne napříště bude cosi mimo míru.“ A na okraji: „Běl tedy existuje. Žít pouze v jiskření.“

Už v názvu tohoto textu se pro mne ozývá to, co by naprosto mohlo *být obrazem* toho, čím být může: „chudým zázrakem“.¹⁰

(4. 2. 2012)

⁹ Cornelius Castoriadis, *L'Institution imaginaire de la société*. Paris: Éditions du Seuil 1975 [ed. 2014], s. 404–407. Týž, „Imagination, imaginaire, réflexion“ [1991], *Fait et à faire: Les carrefours du labyrinthe, 5*. Paris: Éditions du Seuil 1997 [ed. 2008], s. 315.

¹⁰ Henri Michaux, *Misérable miracle* (1956). In: R. Bellour a Y. Tran (eds.), *Œuvres complètes, II*. Paris: Gallimard 2001, s. 624 a 678.

MIZÍ TĚLO, JEŽ NENÍ VIDĚNÉ?

Postřehy jedné japonské básnířky v hamburských ulicích. “Bylo mně nápadné, že evropské tělo neustále pátrá po pohledu. Nejen tvář, ale i prsty, a dokonce i záda se dožadují pohledu. Právě proto se musí každý neustále dívat na tělo druhého. A to není vše: stejně tak je i povinností očí ukazovat, že reagují. Negativní reakce je akceptovatelná, nikoli však její nepřítomnost. V podzemní dráze anebo v autobuse jsem nezřídka musela zavřít oči prostě proto, že to bylo únavné. Na ulici jsem často zaslechla agresivní poznámky jen proto, že jsem se na nějakého člověka nepodívala. Nechci vnímat všechno vizuálně a tím méně si vytvářet nějaký názor na každého člověka, protože pak by se vše obrátilo: moje tělo by se stalo něčím, co se musí neustále pohledem druhých přetvářet. Tělo, které chce a má být viděné, je tělo evropské. Není to nutně věc nějakého narcismu. Příčinou této potřeby jen spíše obava, že to, co není viděno, by v okamžiku mohlo zmizet.”¹¹

(24. 11. 2011)

OBRAZ JE HRAJÍCÍ SI DÍTĚ

Ulice ve Valencii v roce 1933. Velká zeď s oprýskanými obrazy, před kterou si hraje dítě, ale nevíme, jaká je jeho hra. Někdo například si představoval míč vyhozený mimo záběr do vzduchu: to by vysvětlovalo, proč je hlava dítěte obrácena tak zvláštním způsobem vzad a oči upřené k obloze. Všímám si však jeho levé ruky, která se dotýká zdi, a to mi připomíná určitou hru z mého dětství, kdy jsem co nejdéle kráčel v lese či v noci se zavřenýma očima a přitom si vymýšlel tisíce napínavých dobrodružství. Když se dívám na intenzivní vztah mezi touto tak dramatickou zdí a takto otevřeným gestem, představuji si Orfea jako dítě, které si hraje na to, jak prochází bránami pekla. Henri Cartier-Bresson nepochybně neměl čas klást si takové otázky anebo si cokoli představovat. Chopil se pouze času a vytvořil tento obraz.

¹¹ Yoko Tawada, *Narrateurs sans âmes* (1991–1998), přel. B. Banoun. Lagrasse: Verdier 2001, s. 26–27.



Obr. 1 Henri Cartier-Bresson, *Valenza* (sic), 1933, Paris, Bibliotheque nationale de France

Obraz jistě obdivuhodný. Někteří tvrdí, že jde o jeho mistrovské dílo. Pak by tedy existovala mistrovská díla vytvořená v mžiku oka, jediným stiskem prstu, jediným mechanickým otevřením na pár setin vteřiny? A připustil by sám Cartier-Bresson, jenž sebe sama pokládal za tvůrce obrazů „v letu“, že jde o mistrovské dílo? Prostě by o dvacet let později věnoval čas tomu, aby vytvořil tuto krásnou zvětšeninu, která je v majetku Francouzské národní knihovny? Bojím se, že nikoli. Představa mistrovského díla je spontánně spojována s idejemi *trvalosti* (spousta času strávená vytvářením obrazu a věčnost, jakmile se stane dědictvím) či *jedinečnosti* (nic, co by se podobalo tomuto mistrovskému dílu, nic, co by se mu mohlo rovnat estetickou kvalitou). Je-li teď tento obraz setrvalou částí kulturního dědictví, je-li tato zvětšenina z padesátých let 20. století výjimečná svou vzácností i kvalitou, tím lépe. Ale problém obrazu – v očích jeho původce i diváka – není tady. Spočívá spíše v *křehkosti* smyslu a ve *složitosti* času, kterou tento obraz rozvíjí před našima očima.

V antickém výroku, který říká, že čas je hrající si dítě, je třeba vidět více než jen známou představu „příhodného oka-

mžiku“, který zachytil fotograf, v tomto případě na nějaké ulici ve Valencii jistého dne roku 1933. Není tu jen *kairos*, s nímž by nakonec bylo snadné ztotožňovat fotografickou praxi Henriho Cartiera-Bressona jako umění zachytit v letu „rozhodující okamžik“. Je tu rovněž *chronos*, tj. vše to, co fotograf pokládal za vhodné „zaměřit“ a zarámovat, když pobýval ve Valencii v roce 1933 (na mysli mám zejména jeho fotografie z arén, kde ohrada má důležitou formální úlohu). A konečně je tu i *aión* neboli „implikovaný čas“, tj. trvání, „dlouhý čas“, osud obrazů. Takto vystupuje na povrch – jako svrchovaný *motiv* – nikoli prosté ikonografické téma, nýbrž nutnost vlastní pohledu Henriho Cartiera-Bressona –, všechny ty děti, které si hrají před zdmi, procházejí ulicemi a vynořují se ze všech pórů či v příhodách města (Grenada, Madrid či Sevilla v roce 1933, Paříž či Salerno v roce 1953, Liverpool v roce 1962, Berlín v roce 1963, Montreal v roce 1964, Řím v roce 1965 atd.).

Tento obraz tedy pouze nereprezentuje hrající si dítě. Je to hra dítěte rozprostřená přinejmenším do tří časů. A účastní se jí přinejmenším tři děti: první, na ulici, odesílá gesto, které druhé chytá v letu díky své opticko-mechanické hračce; třetí jsem já, jenž může i nemusí svobodně vstoupit do hry tohoto vrženého gesta. Gesta, které by bylo skutečným míčem v této hře, která je především hrou času či spíše mnohých časů implikovaných v každé ruce, která se dotýká zdi, v každém uvolnění ramen, v každé hlavě, která se obrací k obloze, a v každém pohledu schopném znovu zde objevit sílu lidského dění.¹²

(22. 6. 2012)

MOHUTNĚ ČERVENÁ

Jev barvy nespočívá pouze v tom, co jsme mocni (chromaticky) vnímat z věci či z povrchu „v aktu“. Existují červeně velmi intenzivní, „v potenci“, červeně, které jsem mohl vnímat pouze černobíle, a přitom jak *silně* byly červené? Nic nebylo červenějšího než oblek ďábla, do něhož byl převlečen Buster Keaton, když jsem jej spatřil ve filmu *Go West*, neboť celé stádo skotu se

¹² Henri Cartier-Bresson, *Valenza* (sic). Paris: Bibliotheque nationale de France 1933.