

AKÚ POLITIKU OBRAZOV?

Rozhovor s Georgesom Didi-Hubermanom

Rozhovor s francúzskym filozofom a historikom umenia **Georgesom Didi-Hubermanom**, docentom na Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales a na Institut National de l'Histoire de l'Art v Paríži, sa uskutočnil v Paríži v októbri 2008. Jeho zámerom bolo zodpovedať otázky vzťahov medzi obrazmi, vedením a politikou z hľadiska koncepcie Didi-Hubermana, autora vyše tridsiatich monografií, z ktorých viaceré: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Čo vidíme, čo na nás hľadí), *Devant l'image* (Pred obrazom), *Devant le temps* (Pred časom), *L'image survivante* (Prežívajúci obraz), *Images malgré tout* (Obrazy napriek všetkému), *La ressemblance par contact* (Podobnosť cez kontakt), *Quand les images prennent position* (Keď obrazy zaujmú stanovisko) a iné boli venované tejto problematike.

M. F.: *Ste mysliteľ špecializujúci sa na problematiku obrazu, ktorý niekedy vystupuje ako filozof, inokedy ako historik umenia. Hoci sa tieto dva prístupy k obrazu zdajú ako veľmi odlišné, vám sa darí uvádzať ich do vzájomných interakcií prostredníctvom filozofického skúmania práce historikov. Ako by ste charakterizovali profesionálny prístup k obrazom, ktorý uprednostňujete vo vašej koncepcii dejín umenia?*

Georges Didi-Huberman: Ako vôbec historik umenia príde k tomu, že si kladie otázku „politiky obrazov“? Nie je azda „politika obrazov“ protipólom poetiky umenia? Nepripieva obraz k formovaniu kadečoho, ideológie, triviálneho použitia viditeľného, ktorým sa vyznačuje takzvaná „spoločnosť spektaklu“,¹ skrátka, k opaku úctyhodného umenia? Niet pochýb o tom, že historik umenia má veľmi príjemné a ušľachtilé povolanie: zaoberá sa predmetmi, ktoré sú v našej západnej kultúre mimoriadne vysoko cenené, trávi čas v spoločnosti všetkých možných krás, skvostov, zázrakov, cestuje do Talianska, navštevuje paláce, je prijímaný v prepychových výskumných centrách, na miestach, ktoré sú ochranné a materské, ako sú archívy alebo odborné knižnice, kde mu nehrozí nijaké nebezpečie... Ten, kto sa rozhodne stať sa historikom umenia, má na to nepochybne nejaký dôvod, ktorý ho spája s človekom, ktorý sa rozhodne stať sa umelcom. Krása fiktívnych svetov, ktorými sú umelecké diela, sa môže v oboch prípadoch javiť ako určitá alternatíva k hrôze reálneho sveta, ktorý nás obklopuje. Zdá sa, že *dejiny umenia*, ako aj samo umenie nás chránia pred určitým strachom z *realnosti dejín*.

Nie je to však, samozrejme, také jednoduché. Z historického a politického sveta – tohto sveta, kde sa treba tak často konfrontovať s ohavnosťou, či dokonca s hrôzou, a každopádne s nespravodlivosťou – sa nevymaníme tak ľahko. Spomínam si, že ako dieťa som si myslel, že si môžem zvoliť krásu živých tvarov (možno pod vplyvom otca,

¹ Didi-Huberman sa tu odvoláva na známu prácu Guy Deborda *La société du spectacle*, ktorá vyšla v roku 1967 vo Francúzsku a ktorá bola nedávno preložená do češtiny a publikovaná pod názvom *Spoločnosť spektaklu*. Preto uprednostňujeme preklad francúzskeho termínu *spectacle* ako spektakel, a nie ako predvádzanie (pozn. prekl.).

pretože môj otec bol maliar), aby som unikol strachu zo smrtonosných faktov dejín (možno to bol vplyv matky, pretože moja matka je jednou z tých, čo prežili teror nacizmu). Nie je to také jednoduché, lebo koniec (dejín umenia vzhľadom na dejiny) nie je možný. Slonovinová veža je totiž len zo slonoviny, teda z materiálu, ktorý je koniec koncov dosť krehký. A nie je to také jednoduché ani z hľadiska umenia, ak vezmeme do úvahy, že všetka dôsledná krása – u Picassa, u Goyu, ale už aj v antickom sochárstve či u Botticelliho alebo u Donatella – prenecháva strachu ústredné miesto, ktoré mu prináleží. Posadnutosť dejinným nešťastím v samej kráse, návrat politickej reality v samom obraze: Práve o tomto by bolo treba uvažovať v tej či onej historickej chvíli, nech už je náš predmet akokoľvek „estetický“.

M. F.: *Váš prístup k obrazu a k dejinám umenia vôbec sa vyznačuje zámerom sekularizovať bežné kategórie interpretácie. Túto stratégiu, majúcu za cieľ porozumieť kultúrnym účinkom obrazov, realizujete na viacerých úrovniach, no len veľmi málo z hľadiska semiotiky obrazu. Aký je váš vzťah k tejto disciplíne?*

Georges Didi-Huberman



Georges Didi-Huberman: „Starožitnícke“ dejiny umenia, ktoré sa zaoberajú predovšetkým katalogizovaním a posudzovaním predmetov, úplne potláčajú problém interpretácie. A ako je to s „modernými“ dejinami umenia, ktoré súbežne s veľkými mutáciami v humanitných vedách – v histórii, sociológii, psychoanalýze, antropológii vrátane samej filozofie – redefinovali hlavné problémy a metódy tejto disciplíny v snahe ísť ďalej ako katalogizovanie a vedenie jednoduchých kroník typu „život a dielo“? Ako je to s dejinami umenia ako s interpretačnou – tou najriskantnejšou a napokon i najzaujímavejšou – disciplínou? Domnievam sa, že tieto dejiny umenia, v ktorých som hľadal istú genealógiu pre moju vlastnú prácu, postupovali v dvoch dosť od-

lišných smeroch. Hoci pochádzajú z toho istého okruhu vplyvu a právom sa dopĺňajú, v konečnom dôsledku si tieto dva smery často oponovali.

Túto odlišnosť možno zhrnúť prostredníctvom mien dvoch spomedzi najväčších historikov umenia 20. storočia: Abyho Warburga a Erwina Panofského. Tak, ako nemožno robiť psychoanalýzu bez toho, aby sme mali pozorne prečítaného Freuda, ani dejiny umenia nemožno robiť dôsledne bez toho, aby sme mali prečítané majstrovské analýzy Warburga a Panofského. Obaja spochybnili dejiny faktov zaoberajúce sa vždy nejakým dielom, umelcom, obdobím. Obaja čelili ťažkej otázke: *Aká je pamäť, ktorej sú obrazy v dejinách nositeľmi?* Panofsky ju zodpovedal ako semiológ (preto tiež inšpiroval takmer všetkých štrukturalistických historikov umenia): hľadal v obrazoch význam. Objavil určitú komplexnú symbolickú pamäť, ktorá orientuje základné voľby každej kultúry. Ukázal túto vedomú pamäť, ktorá je založená *tradíciou*, napríklad aristotelovskou tradíciou v stredoveku alebo neoplatónskou tradíciou v období florentskej renesancie. Takto vytvoril určité – treba povedať, že potrebné – dejiny umenia, ktoré boli intelektuálne, „kultivované“, humanistické, takpovediac nebeské (v zmysle čítania zo vzdialených hviezd, z početných *astra* danej umeleckej kultúry); a, koniec koncov, neprístupné akémukoľvek politickému rozmeru.

Celkom iný je prínos Abyho Warburga, ktorý som sa pokúsil – pokiaľ to len bolo možné – analyzovať, objasniť, nanovo prečítať z hľadiska našej súčasnosti, či dokonca predĺžiť. Warburg sa nepovažoval za semiológa, ale za „seizmológa“, prípadne za „seizmografa“. Nástojil na tom, že historik – mimochodom, podobne ako umelec – nerozpráva príbehy a neizoluje dobre definované fakty, ale prijíma a šíri *symptómy*, „seizmické vlny“ pamäte a samotných dejín. Skrátka, predmetom jeho záujmu nebol ani tak význam, ktorého sú obrazy nositeľmi, ako skôr *skúsenosť*, ktorú obrazy umožňujú; ani nie tak symbolická pamäť, ako skôr symptómová pamäť; ani nie tak pokladnica skvostov, ako skôr pole hrozných konfliktov, skrytých v podloží každej kultúry. Pamäť zjavená Abym Warburgom nie je teda ani tak tradíciou, ako skôr *prežívaním*, nie je ani tak vedomá, ako skôr nevedomá, nastavená ani nie tak na *astra*, ako skôr na *monstra*, z ktorých je každé umelecké dielo tiež zložené (možno to konštatovať od prvej dosky atlasu *Mnemosyne*, kde sa stretávajú nebeské predmety astrológie a útrobné predmety antickej hepatoskopie).

M. F.: *Vaša koncepcia dejín umenia je sčasti inšpirovaná psychoanalýzou. Freudova koncepcia anachronizmu nevedomých obsahov vám umožnila chápať umelecké obrazy ako symptómy a dejiny umenia ako diskontinuálnu sériu kondenzácií týchto symptómov. Umožňuje však takto definovaná koncepcia dejín umenia znovu premyslieť vzťah dejín umenia k politickému?*

Georges Didi-Huberman : S dejinami umenia je to ako s psychoanalýzou, pokiaľ nezabudneme na to, že Jacques Lacan považoval za nevyhnutné chápať psychoanalytickú interpretáciu z etického hľadiska. Každá voľba poznania prináša určitú etickú a politickú pozíciu. Z tohto hľadiska možno porovnať politické osudy Panofského a Warburga: Zatiaľ čo Panofsky utiekol pred nacizmom, aby si vybudoval slonovinovú vežu chránenú pred svetom (slávny Institute of Advanced Studies v Princetone), Warburg zažil úplné rozloženie svojej vlastnej slonovinej veže (slávnej knižnice *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* v Hamburgu) a následne jej zničenie politickými udalosťami 1. svetovej vojny,

čo sa spolupodieľalo na troch vzájomne prepojených udalostiach: po prvé, na vzniku jeho psychózy v 1918; po druhé, na objavení jedinečného spôsobu poznania prostredníctvom obrazového atlasu *Mnemosyne* a po tretie, na vytvorení toho, čo jeho nemeckí nasledovníci – vzdialení Panofskému – napokon nazvali *politická ikonológia*.

Jeho skúmanie obrazov by som zhrnul stručne takto: Nikdy nezabúda na dejiny moci v dejinách umenia, nezabúda ani na skúsenosť, ani na nevedomie subjektov, a práve vďaka tomu môže znovu dať význam „politike obrazov“. Ako si iste viete predstaviť, takýto program je náročný na realizáciu. V každom prípade je zložitejší než nejaký narýchlo formulovaný názor o význame takého alebo onakého obrazu v našom súčasnom politickom kontexte.

M. F.: *V knihe Ce que nous voyons, ce qui nous regarde (Čo vidíme, čo na nás hľadí) píšete, že umelecký obraz je paradoxný predmet, štruktúrovaný ako „neukončiteľný prah“, ktorý „trhá“ viditeľné. Ocitnúť sa pred ním znamená zotrvať v neprestajnej dileme. Platí to však aj o obrazoch, ktoré nie sú považované za umelecké, napríklad o reklamných, dokumentárnych alebo vedeckých obrazoch? Čím sa podľa vášho názoru líšia umelecké obrazy od neumeleckých?*

Georges Didi-Huberman: Slovo „obraz“ má v každom prípade dosť zlú povest', a to aj u tak zaujímavých autorov, ako je napríklad Serge Daney. Podľa môjho názoru je to však spôsobené len ideologickou prácou likvidácie slov: Deleuze a Guattari ukázali, ako marketing ukradol filozofii slová, ako sú „pojmem“, „tvorba“ alebo „udalosť“; a takisto je to aj so slovom „obraz“ alebo so slovom *pathos*, ktoré zablúdilo k „patetickému“.

Obrazy *verzus* umelecké diela? Umelecké diela sú často veľmi krásne a tajomné, zatiaľ čo obrazy môžu byť skazené a celkom triviálne. Iste. Otázka sa však vôbec netýka nejakej „podstaty“ obrazu. Pýta sa na úžitkovú hodnotu. Na druhej strane, z estetického hľadiska – počnúc Platónom a humanistickými akademikmi cez Baumgartena alebo Kanta až po súčasných autorov Arthura Danta alebo Gérarda Genetta – sa pokúša izolovať kritériá, na základe ktorých možno definovať hranice medzi tým, čo je, a čo nie je „umeenie“. Tým však podľa môjho názoru zastiera jeden problém, ktorý považujem v oblasti vizuálnych umení za principiálny: problém poznania a konania, problém myslenia a účinnosti, problém porozumenia tomu, aký druh poznania je schopný nám dať prostredníctvom svojho vlastného štýlu nejaký obraz, chápaný ako vec zmyslová, a preto neraz i problematická vzhľadom na jeho vzťah k inteligibilnému.

Je to poznávanie prostredníctvom multiplicít, medzier, paradoxov. Poznávanie, v ktorom zmyslové a inteligibilné pracujú spolu, lenže inak ako podľa ideálneho a kontinuálneho modelu toho, čo Kant nazýval „transcendentálnym schematizmom“. Nešlo mi o to, vytvoriť všeobecnú teóriu tohto poznávania. Keďže ide o obrazy, v možnosť takejto teórie neverím. Každý plodný obraz spochybňuje všetky pravidlá vydedukované z dosiaľ študovaných obrazov. Pokúsil som sa len pozorovať jeho špecifickú prácu zobrazovania v konkrétnych prípadoch, napríklad na obrazoch hysterických záchvatov u Charcota, na príbehoch o blesku u Camille Flammarion alebo na fotografiách dymu u Étienne-Julesa Mareya. Pri týchto „terénnych štúdiách“, ak sa to dá tak povedať, som si uvedomil, že obrazy sú pôvodne *v množnom čísle*, čím sa z môjho pohľadu stáva márnym každý diskurz o „obrazoch“ vo všeobecnosti. Všetci tí, ktorí sa pokúšali robiť ontológiu obrazu, vrá-

tane Barthesa, zblúdili. Treba uvažovať nie o „obraz“, ale o druhu multiplicity, ktorý „obrazy“ konfigurujú.

M. F.: *Keď v knihe *Devant le temps* (Pred časom) hovoríte o anachronizme obrazov, uvádzate dôležitosť archeologickej metódy Michela Foucaulta pre vašu prácu historika umenia. Vaše pracovné zameranie však Foucaultovu metódu presahuje v tom zmysle, že sa zaujímate skôr o spôsob, akým sa vyvíja vzťah individua k obrazu, ako o historické podmienky jeho skúsenosti. Mohli by ste v tejto súvislosti objasniť úlohu Warburgovho, Benjaminovho a Freudovho diela vo vašom myslení?*

Georges Didi-Huberman : Každý obraz je výsledkom aspoň dvoch ďalších, ich konfliktu alebo ich amalgámu. To tvrdí napríklad Jean-Luc Godard (a nie je jediný; tento názor zastávajú aj mnohí ďalší, napríklad Ejzenštejn). U každého obrazu možno takto uvažovať o prvenstve *montáže*, ktorá ho uvádza do určitej situácie. Každý obraz, nech už je akokoľvek jednoduchý, sa na základe toho javí ako schopný organizovať istú mnohosť, vytvárať mnohosť, dovolávať sa mnohosťou. To platí obzvlášť vtedy, keď skúmame časovú situáciu nejakého obrazu mimo jeho jednoduchej faktickej histórie. Možno povedať, že každý obraz organizuje určitú *časovú heterogénnosť* – ktorú ja nazývam „anachronizmus“ –, utvorenú zo zábleskov (teda času udalosti), sedimentácií (času pamäti) a protenzií (času túžby). Obraz je potom takpovediac polyrytmiou vykonávanou v heterogénnych časoch – v prítomnosti, minulosti a budúcnosti –, ktoré sú pred nami vizuálne prepletené.

To znamená, že akokoľvek potrebné to môže byť, nestačí vykonávať funkciu historika obrazu. Treba pochopiť, že poznanie obrazov nie je možné bez poznania komplexnosti času, ktorý obraz zakaždým otvára, splieta, zamotáva alebo privádza do konfliktov. Práve preto som sa zaujímal o spomenutú konšteláciu mysliteľov prvých troch desaťročí 20. storočia. Spoločným motívom všetkých bolo umiestniť čas do stredu ich úvah o obraze a zároveň umiestniť obraz do stredu ich úvah o čase alebo o historickosti. Platí to o Freudovi (obraz ako *Symptombildung* alebo „formovanie symptómu“, späť vo chvíli jeho uskutočnenia s nevedomou pamäťou), o Warburgovi (obraz ako *Leitfossil* alebo „skamenelina v opakovanom pohybe“, podobne ako v hudbe výraz *Leitmotiv*), o Benjaminovi (obraz ako *Dialektik im Stillstand*, „zastavená dialektika“, teda ako *modus javenia* sa historickosti ako takej).

M. F.: *Prečo sa podľa vášho názoru historici 20. storočia začali zaujímať o obraz? Ako sa obraz ocitol v centre ich práce a pozornosti?*

Georges Didi-Huberman: Tento nový pojem obrazu mal za následok nový spôsob chápania času a dejín. Jasne sa to prejavuje v písaní, v metóde, v práci. Prvé desaťročia 20. storočia boli svedkami vzniku nielen historickej školy zvanej *Annales* – na ktorú sú Francúzi právom veľmi hrdí –, ale aj nových prístupov historikov, v ktorých obraz zaujíma ústredné miesto. Konkrétne tu mám na mysli Warburgov atlas, kde obrazy, interpretujú sa navzájom, umožňujú radikálne nové vnímanie historického času. Myslím aj na Benjaminovu *Livre des passages* (*Kniha pasáží*) a na jeho zbierku pohľadníc, kde montáž citácií umožňuje vytvoriť spomalené, komplexné, nelineárne, neukončené dejiny. Mám na mysli aj časopis *Documents* (*Dokumenty*), ktorý viedol v rokoch 1929 a 1930 Georges

Bataille a ktorý poskytuje skutočne transversálny nástroj poznania, heuristikú obrazov, ktorá ide omnoho ďalej ako jednoduchá surrealistická „objektívna náhoda“.

Je fascinujúce, že tento nový typ poznania je vytváraný istým druhom odpovede historického a filozofického myslenia na formálne procedúry, vynájdene tiež v prvých desaťročiach 20. storočia. Tu treba spomenúť *montáž*, charakteristickú pre Joyceovo písanie v *Odyseovi*, „rozloženú“ kompozíciu dadaistických atlasov, patetickú explóziu Ejzenštejnových filmov, epickú montáž Brechtových hier, politicko-ikonografickú argumentáciu militantných diel Ernsta Friedricha, Kurta Tucholského alebo Johna Heartfielda.

M. F.: *V knihe Images malgré tout (Obrazy napriek všetkému) odmietate tvrdenie, podľa ktorého je holokaust z rádu „nepredstaviteľného“, keďže každá snaha predstaviť si ho by neutralizovala jeho monstruóznosť. Vy tvrdíte opak: Fotografie nacistických vyhladzovacích táborov, ktoré prežili holokaust – fotografie dvojnásobne nemožné, jednak z dôvodu politického zákazu fotografovania v táboroch, a jednak z dôvodu ich obsahu, „nereprezentovateľného“, ktoré pre nás robia viditeľným –, nás, divákov, zaväzujú k tomu, aby sme si holokaust predstavili. Toto vaše stanovisko vyvolalo búrlivú polemickú reakciu. Okrem obvinenia z fetišizácie snímok vám pripisovali teoretickú „aroganciu“, s akou ste si „uzurpovali“ pozíciu svedka udalosti, ktorá svedkov nemá. Aká je podľa vášho názoru úloha selekcie a montáže v prípade historického vedenia, čerpaného z fotografických obrazov? Môže byť fotografia svedectvom?*

Georges Didi-Huberman: Ide o jedno veľké prevrátenie: Na jednej strane montáž dekonštruuje, *demontuje historiku* (myslím tým „príbehy“, rozprávania); na druhej strane *zmontuje históriu* (mám na mysli dejiny národov, politické dejiny, ktoré „zmontuje“,² tak, ako keď plávame proti prúdu rieky, a zároveň ako keď znovu poskladáme strojček v hodinách, ktorý sme predtým rozmontovali). Nejde tu teda len o nejakú poetickú alebo estetickú voľbu podliehajúcu nejakým čistým a jednoduchým dejinám umenia (samozrejme, o túto voľbu tu ide predovšetkým); ide tu aj o voľbu poznania. Z tohto hľadiska skutočne presahuje konkrétne umelecké obdobie medzi dvomi svetovými vojnami, keď sa notoricky rozvíjala. *Atlasy* sa objavujú okrem Warburga napríklad aj u maliara Gerharda Richtera. *Montáže* sa vyskytujú aj u Ejzenštejna alebo Dzigu Vertova; nachádzame ich u Godarda, najmä v jeho *Histoire(s) du cinéma (Príbeh(y) filmu)*, ale aj u Pelechiana, Patina alebo Haruna Farockiho.

Vo všetkých týchto príkladoch je vzťah obrazu a dejín sprostredkovaný montážou. A kde je v tom všetkom politika? Práve sa k nej blížim, ba dokonca už o nej hovorím. Stačí pomyslieť na výraz *zaujať stanovisko*. *Zaujať stanovisko*, to predpokladá formálny, estetický, *poetický čin*, voľbu montáže: vziať obraz odtiaľto a premiestniť ho, vložiť ho medzi tamtie dva ďalšie, ktoré s ním zdanlivo nijako nesúvisia... A zároveň to predpokladá *politický čin*: sám presun má totiž hodnotu kritiky (ako keď umelec Alfredo Jaar vystavuje všetky titulné stránky *Time Magazine*, odvtedy, čo v skutočnosti začala genocída v Rwande, až dovtedy, keď časopis rozhodne, o mnoho týždňov neskôr, že z nej urobí

² Didi-Huberman tu využíva slovnú hračku, ktorá nemá v slovenčine ekvivalent. Vo francúzštine má slovo „remonter“ dva rôzne významy: jednak ísť proti prúdu a jednak znovu zložiť, poskladať, zmontovať niečo.

svoju titulnú stránku). Všetka tiaž a páľivosť problému – skutočnosť, že celá diskusia o obrazoch vyúsťuje, prirodzene alebo prekvapujúco, do debaty rádu politického – sa mi vyjavila vo chvíli, keď som pracoval na štyroch fotografických obrazoch zaznamenaných v auguste 1944 členmi *Sonderkommando* (*špeciálneho komanda*), pridelenými na prácu do krematória v Osvienčime. Pokúsil som sa analyzovať tieto štyri obrazy nie ako fiktívne konštrukcie, ale *ako dokument* určitého stavu skutočnosti v Osvienčime v auguste 1944; nie ako abstraktnú jednotku, ale *ako montáž*, pretože boli štyri a tvorili zároveň sériu a diskontinuitu; nie ako predmety, ale *ako čin*, čin obrazu (aby sa podarilo urobiť takéto snímky, bolo potrebné sa skupinovo zorganizovať) a zároveň čin odporu (išlo o to, svedčiť o skutočnosti vyhladzovania, a to i navzdory nepochybnému smrteľnému nebezpečenstvu hroziacemu svedkom). Práve preto som sa na tieto obrazy díval zblízka, preto som kritizoval ich zasadenie do rámca, ktorého boli takmer vždy predmetom, a to aj v tých najserióznejších knihách histórie. Práve preto som vyzýval hľadiť *napriek všetkému* na „abstraktný“ obraz z tejto série, na „nepodarenú“ snímku, ktorá neumožňuje „vidieť“ nič rozpoznateľné, ale ktorá *vizuálne svedčí* o naliehavosti a riziku, v ktorom v tej chvíli konal istý člen *Sonderkommando*.

Ako viete, došlo k agresívnej, polemickej reakcii na túto analýzu. Analýza venujúca pozornosť tieňu na dvoch prvých fotografiách a rozmazanej časti na dvoch ďalších odštartovala nasledujúce zret'azené témy: estét, teda perverzný človek (keďže išlo o strašné obrazy), teda kresťan, uctievač relikvií, teda zlý, zblúdilý žid... teda kvázi-antisemita, ktorý je schopný tvrdiť, že „židia sú noví nacisti“, atď... Všetko to sa odvolávalo – celkom scestne – na izraelsko-palestínsku politickú situáciu, o ktorej som, prirodzene, v mojej analýze nepovedal ani slovo, pretože som chcel hovoriť o jednej konkrétnej udalosti dejín, o Osvienčime. Tento sklz bol pre mňa, samozrejme, veľmi bolestný, jeho pozitívom bolo však upozornenie, hoc aj dovedením do absurdna, na to, do akej miery je každá analýza obrazu vo svojom základe politická, do akej miery mať vzťah k obrazom znamená *zaujať stanovisko*, čo nemožno zredukovať na otázku takzvaného „angažovaného“ umenia.

M. F.: *Mohli by ste objasniť, odkiaľ pochádza strach z obrazu, prítomný v námietkach, ktoré vám boli adresované ohľadom „fetišizácie“ obrazov a „nepredstaviteľnosti“ holokaustu? Nezakorenil sa tento strach v poli súčasného estetického myslenia v dôsledku lacanovskej psychoanalýzy?*

Georges Didi-Huberman: Ak by sme mali hľadať filozofické podhubie polemiky, o ktorej som práve hovoril, bolo by treba spomenúť, že zosadenie obrazu ako „mámenia“, vnadidla, nepoznania nepochádza ani tak od Lacana, ako skôr z určitej platónskej – idealistickej, konceptualistickej, absolutistickej – interpretácie Lacana.

Protí tomu treba pripomenúť Aristotelov výrok, podľa ktorého bez obrazov nemožno urobiť takmer nič, dokonca ani myslieť v pojmoch. Možno však pripomenúť aj Hannah Arendtovú, ktorá sa oprela o Kantovu kritiku v snahe rozvinúť myšlienku *predstavivosti ako základnej politickej schopnosti*: Politika v skutočnosti začína vo chvíli, keď som schopný predstaviť si samého seba v pozícii, ktorá nie je mojou (v pozícii môjho suseda, cudzinca, neznámeho, momentálneho protivníka). Práve preto je estetické pole ako *poetika obrazov* podstatne späté s úpornou – pretože nie raz a navždy danou – konštrukciou poľa, ktoré by som nazval poľom *politiky predstavivosti*.

M. F.: *Analyzujete postoje rôznych historikov umenia, no ako historik umenia aj vy musíte zaujať určité stanovisko, aby ste mohli vykonávať funkciu historika umenia. Mohli by ste toto stanovisko definovať? Do akej miery určuje vaše aktuálne pracovné zameranie?*

Georges Didi-Huberman: Vo svete, kde sa obrazy šíria všetkými smermi a kde nás ich úžitková hodnota tak často necháva na pochybách – medzi tou najvulgárnejšou propagandou a tým najneprístupnejším ezoterizmom, medzi funkciou clony a možnosťou túto clonu roztrhnúť –, sa mi zdá potrebné znovu preskúmať niektoré prístupy, v ktorých čin obrazu skutočne mohol zodpovedať *kritickej* aktivite a práci myslenia. To je môj spôsob skúmania podmienok tejto *politiky predstavivosti*.

Moja aktuálna práca spočíva v písaní série esejí nazvanej *L'Œil de l'histoire (Oko dejín)*. V prvej z nich³ sa pokúšam analyzovať teoretické voľby a konkrétne postupy obsiahnuté v reflexii Bertolta Brechta o vojne, v úvahe, ktorú v rokoch 1933 – 1955 tvoril básnik blúdiaci v exile, neustále sa pokúšajúci porozumieť dejinám, ktorých hrôzu až do istého bodu znášal. Vo svojom *Arbeitsjournal (Pracovný denník)*, podobne ako neskôr vo svojom zvláštnom obrazovom atlase nazvanom *Kriegsfibel (Vojnový šlabikár)*, Brecht vystrihoval, lepil, robil montáž a komentoval veľké množstvo vizuálnych dokumentov alebo fotografických reportáží súvisiacich s 2. svetovou vojnou. Z hľadiska miešania *lyrických a dokumentárnych* prvkov si možno všimnúť podobnosť so súdobou prácou Reného Chara *Feuillets d'Hypnos*. Tá ukazuje, že *poznatie prostredníctvom montáže* môže pôsobiť ako alternatíva štandardného historického vedenia, odhaľujúca vo svojej poetickej kompozícii – ktorá je tiež dekompozíciou, tak, ako je každá montáž demontážou predchádzajúcej formy – veľké množstvo nebadaných detailov, symptómov, transverzálnych vzťahov k udalostiam. Takto možno v Brechtových montážach objaviť miesto, kde sa prikladným spôsobom pretínajú naliehavosť dejín, politické angažovanie a estetický rozmer.

Skôr, ako sa stala prípadným nástrojom kompozície, montáž bola dialektickým nástrojom: miestom vzniku konfliktov. V Brechtových prácach *Arbeitsjournal (Pracovný denník)* a *Kriegsfibel (Vojnový šlabikár)* ma veľmi prekvapili jeho najhlbšie, do očí bijúce protirečenia. Jedno z nich sa mi zdá rozhodujúce, pokiaľ ide o problém, ktorý nás zaujíma: protirečenie medzi postojmi *zaujať stanovisko* a *postaviť sa na stranu niekoho*. Na jednej strane Brechta jeho angažovanosť privádza k tomu, aby držal niekomu stranu: aby vstúpil do Nemeckej komunistickej strany, aby hľadel zhovievavo na Leninove dosť totalitárne nariadenia o „organizácii straníckej literatúry“ a aby ospevoval Stalinovu múdrosť v hrozných oficiálnych básňach (to všetko kritizovali Adorno a Hannah Arendtová ako neodpuštitel'né a nepochybne práve preto Brechta „zanechal“ Roland Barthes a pre mnohých ďalších „vyšiel z módy“).

Na druhej strane, montáže v *Pracovnom denníku* sa javia ako slobodný spôsob, ako *zaujať stanovisko*: spôsob, ako všetko vyhodiť do vzduchu – ako to robili dadaisti hneď

³ Dielo medzitým vyšlo pod názvom *Quand les images prennent position (Keď obrazy zaujmú stanovisko)*. Didi-Huberman, G.: *Quand les images prennent position*. Paris: Éditions de Minuit 2009.

po skončení 1. svetovej vojny –, všetko si znovu usporiadať po svojom; spôsob, ako pre-miestniť, usporiadať veci; spôsob, ako sa zasmiať a potešiť sa. Ide o kritické stanovisko, ak vôbec také existuje. To je druhá stránka Brechta, ktorá zažila všetky možné útoky zo strany socialistických realistov, obvinenia z toho, že je „formalistom“ a že je nekontrolovateľný: práca s pamäťou foriem pri vynachádzaní foriem (to je nové využitie epigramu alebo epickej štruktúry, otvorenosť jazzu a pod.), akceptovanie lyrizmu, emócie, *pathosu* v hĺbke samého „odcudzovania sa“ (ako v nemom výkriku Matky Guráže, ktorému, žiaľ, Barthes odmietol venovať pozornosť). V týchto paradoxných Brechtových montážach zaujíma stanovisko a nadobúda politickú účinnosť sama *poetická sloboda*, vzdialená akémukoľvek jednoznačnému postaveniu sa na stranu niekoho. Práve v tom je Brecht najbližší svojmu priateľovi Benjaminovi. Vzdŕaňuje sa však aj jemu, ak táto sloboda škodí strane. To, že túto slobodu zveril súkromnej sfére svojho denníka, je znakom času: času angažovaného divadla, „zodpovedného“ divadla, divadla s posolstvom. Lenže *montáž dekonštruuje posolstvo* bez toho, aby nás zbavila schopnosti zaujať stanovisko a „avedomiť si pohľad“ (Castellucci).

Zhovárala sa a preložila *Michaela Fišerová*.

L'éditeur remercie l'Ambassade de France en Slovaquie de son soutien de cette traduction.

Vydavateľ vyjadruje vďačnosť Francúzskemu veľvyslanectvu na Slovensku za podporu tohto prekladu.