

## OPONENTSKÝ POSUDEK na MAGISTERSKOU PRÁCI „Konstrukce a svědectví: dvojí přístup k fotografii v díle Didi-Hubermana“ Bc. Martiny Frídové

Achillovou patou předkládané práce, na kterou její autorka bohužel až příliš citelně našlapuje, je podlehnutí síle Didi–Hubermanově poetického psaní. Výsledkem je převládající zatemnění či dokonce opominutí vlastní logiky Didi–Hubermanovy argumentace včetně stěžejního tématu práce. Takřka na každé stránce se více či méně opakuje situace, kdy autorka namísto operace s Didi–Hubermanovou argumentací (což jeho styl vyloženě vyžaduje) předloží jeden z jeho korunovačních výroků, který však sám o sobě vytržen z kontextu nedává smysl. Celá práce je tak tématem k diskusi, kdy takřka každou stránku, výrok či a kapitolu by bylo třeba objasnit a říci, co se použitými pojmy a větami vlastně myslí.

Dobrym příkladem je už jedno z vymezení z úvodu práce, kdy autorka píše: „*Přesné vymezení z hlediska určitého místa a času na časové ose se v jeho myšlení nesetkává s uznáním a Didi-Huberman hledá novou metodu historie*“ (s. 11). Což je na jednu stranu nepochybně pravda, stejně tak ale nelze tuto větu ponechat argumentačně osamocenou. I Didi–Huberman pracuje s „*přesným vymezením z hlediska určitého místa a času na časové ose*“, stejně jako tak činili Warburg s Benjaminem, tedy lidé, o jejichž metodu se opírá. Pouze se vymezuje vůči zjednodušení, kdy dané dílo čteme pouze v kontextu jeho bezprostřední současnosti, a pomíjíme tedy významově *tvůrčí* vztahy děl napříč dějinami.

Otázkou například je, co to vlastně je anachronismus; autorka definuje pojmy formulacemi typu: „*Anachronismus je vázán na nečasovost, která se vymyká určitému času umístěnému na časové lince. Je to časový způsob, ale takový, který v sobě obsahuje pluralitu časů. Vyjadřuje nadbytek, složitosti, mnohonásobné determinovanosti obrazů je tvořen montáží všech přítomných časů vyskytujících se v obraze*“ (s. 14). I to je nepochybně pravda, jenže v celé práci bohužel nenásleduje příklad, který by tuto formulaci v pravém slova smyslu osvětlil a dal jí smysl, ba naopak. Jednak je tu jistý rozdíl v anachronismu na bázi reflexe fotografického snímku (kdy kategorie přítomnosti, minulosti a budoucnosti komplikuje akt snímku coby opakujícího se zjevení „toho, co bylo“) a anachronismu v rámci dějin umění. Je-li Fra Angelicův obraz anachronický ve vztahu k Pollockově malbě, pak proto, že obé se navzájem *informuje*. To jen tak pro pořádek. Anachronismus však zcela jistě nespočívá v tom, že z fotografie můžeme usuzovat na nějakou minulost i budoucnost: „*Draperie omotaná okolo hlavy Crépina odkazuje na zločin, kterého se dopustil a jeho následný pokus o sebevraždu a zároveň při pohledu na něj vystává nepříjemná otázka, co se s ním bude dít dál.*“ (s. 34). Pomineme-li, že Didi–Huberman vtahuje příslušnou fotografii do nesmírně sofistikovaných souvztažností, pak takové čtení je prostou „kauzální“ spekulací, tedy čtením, proti kterému se Didi–Huberman vymezuje.

Podobné zmatení postihlo i pojem symptomu: na ukázkou cituji ze str. 16, kde se pojetí symptomu v jednom sledu objevuje hned několika ne zcela neproblematicky slučitelných podobách: „*Anachronismus je také určitou nehodou a nevolností a skládá se ze symptomů. V obraze přežívá něco znepokojujícího, co tam nepatří, je vytěsněné, ale vrací se na povrch. Symptom se vždy vynoří proti proudu času. Podobně jako se vrací velmi stará nevolnost a obtěžuje naši přítomnost či jako když se vytěsněné nevědomí promítá do vědomí, se symptom nečekaně zjevuje a přerušuje tak normální průběh věcí (Didi-Huberman, 2008a, s. 39). Je paradoxem časovým i vizuálním. Co může být symptomem? To, co přitáhne naši pozornost k vizuálnímu paradoxu, například barevná skvrna. Projevuje se skrze nějaký detail. Může se objevit bez patrné logiky, nevhod a ruší nás (Didi-Huberman, 2008a, s. 39). Obraz je dle Didi-Hubermana nutné chápat jako symptom, který se vynořuje z našeho nevědomí, plného vytěsněných obsahů (Fišerová, 2015, s. 87). Symptom je spojený s traumatickým zážitkem, který stál na počátku jeho formování, a který se nachází v nevědomí (Fulka, 2008, s. 55).*“ (s. 16) Pakliže řečené srovnáme například se s. 28, vystávají otázky, jakým způsobem jdou všechna vymezení dohromady a zda-li může být celý obraz symptomem, pokud se symptom projevuje skrze nějaký detail? Jak vůbec rozumět výše citovaným určení, co je oním vytěsněným v obraze, popřípadě oním traumatickým? Na str. 59 pak autorka hovoří přímo o „symptomu času“, což je opět další nevysvětlená rovina pojmu, stejně tak na str. 60 hovoří o barvě jakožto symptomu, jen již nedodává *čeho*. Další vyložená chyba následuje: roztržený ret by samozřejmě *mohl* být za určitých podmínek symptomem (ale čeho tedy?), ale tak, jak jej autorka pojímá, je jednoduše znakem, stejně jako je trojúhelník, o kterém hovoří, symbolem. A dále, symptom rozhodně nespočívá v tom, že by si člověk vyvolal odsunutou či vytěsněnou, ale jinak zcela „hotovou“ vzpomínku, jak autorka naznačuje na příkladu se žlutou ploškou z Proustova „Hledání ztraceného času“ (s. 39). Pakliže máme hovořit v Didi–Hubermanových intencích o symptomu, pak rozhodně nikoli ve smyslu kauzálního připomínání vzpomínek, které se samy nemění. Naopak, symptom je (v kontextu obrazů) transformačním projevem něčeho minulého (motivů, afekcí...), co teprve tímto vyjevováním získává (dynamickou) formu.

Nevysvětlené zmatení pak zasahuje i pojem punctum; ten je skutečně velmi příbuzný Didi–Hubermanově velkorysému použití pojmu symptomu, ale rozhodně nelze bez dalšího tvrdit, že se „*může podobně jako symptom objevit až po delší době. Jako kdyby mělo schopnost přežívat v obraze. Můžeme si myslet, že nás na fotografii upoutaly třeba boty s přezkou fotografované osoby, ale až později si uvědomíme, že to nebyla zvláštní obuv, nýbrž nápadný náhrdelník, který nás zasáhnul.*“ (s. 36) Opět, řečené vlastně platí, jenže zcela zakrývá skutečnost, že Barthes uvažoval punctum jako akutní jev. Jinými slovy, i vosu má žihadlo, s jehož použitím může počkat, ale punctum je afekt bodnutí v synergii s médiem naší kůže. Opakuje se stejná situace, jako v případě anachronismu. Autorka na jedné straně vymezuje punctum poetickými frázemi, na straně druhé, ve chvíli, kdy s pojmem nakládá, s ním zachází jako se studiem. Viz „*Mladík je pohledný tj. Studium, ale zemře tj. nové Punctum*“. A opět: ano, jistě, za jistých okolností, leč v takto řečeno se i fakt smrti stává věcí „pouhého“ vědění a zájmu. Viz též str. 62–63: „Toto bude“ není prostým odkazem k tomu, že se něco stane, ale že toto očekávání se stává palčivě přítomným. Nadto: lze vůbec rozebírat traumatický aspekt fotografie, když autorka sama správně cituje Barthes, že punctum je subjektivní a nepřenositelné? Opět se zdá, že autorka skončila u formy studia: „...*barva přidala na určité reálnosti fotografie. Najednou je snazší si představit, že se jednalo o skutečného člověka, který čeká na svou vlastní smrt. A v tu chvíli může dojít ke zvýšení afektivity a míře traumatizovaného napětí, stejně tak jako k otázce, proč byl vězeň v takovou chvíli fotografován.*“ Jinými slovy, ldyž autorka na str. 64 píše, že „*Při pohledu na fotografii Lewise Powella zjišťujeme, že to může být například nepatrný detail pout okolo jeho zápěstí či jeho odmítavý pohled, který nás zasáhne a uvědomíme si při něm, v jaké situaci se dotyčný nacházel a co ho čeká*“, pak punctum není věcí výběru či možnosti, ale akutní naléhavosti (tedy spíše „musí“ než „může“).

Čistě pro pořádek dodám, že vyjasnit by bylo třeba vícero pojmů či koncepcí, o které se autorka opírá: „pravdu“ na straně 17, dialektický obraz na str. 17–18, auru na str. 29, kde se v jednom sledu hovoří o Benjaminově auře a epileptické auře, nekritický a ve výsledku zavádějící popis Warburgovy metody a pojmů, paušálně přejatý z Didi–Hubermanových formulací (které jsou skutečně zavádějící; sám Didi–Huberman koncipoval citované práce na základě Gombrichova výběru citací)...

Mnohem podstatnější je, že v práci vlastně schází tematizace podstaty svědectví fotografie, kdy velice stručně řečeno sama podmínka záběru je svědectvím události, která ze snímku sama o sobě nemusí být čitelná (viz sotva viditelné *cosi*, snad mraky, na jednom ze záběrů z Osvětlemi). Nelze jednoduše říci, byť podpořeno citací Susan Sontagové, že „*je zřejmé, že člověk zkrátka vnímá svět v obrazech*“ (s. 47) aniž by nebylo tematizováno JAK. Co znamená, že fotografie je „trhlinou“? A co odhaluje montáž? Budiž autorce přiznáno, že nejpodstatnější motiv Didi–Hubermanovy práce, totiž že fotografie takřikajíc svědčí tělem, autorka letmo zmiňuje na s. 49, 52 a 59, nicméně k jeho rozvedení nedojde a otevřená otázka na s. 46 zůstane nejen nezodpovězena, ale vlastně i neformulována. Nebo-li: pokud i samo autentické slovo autorů fotografií z Osvětlemi nedostává či dokonce *protiřečí* těmto fotografiím, co je tedy vlastní podstatou či jaká je logika fotografického svědectví, které skoro nic neukazuje? (niemand zeugt für den Zeugen?).

Mám-li hodnocení shrnout do několika vět, pak teoretickou část práce hodnotím jako neuspokojivou, přičemž praktická část práce omyly v teoretické části spíše utvrzuje. Toto budiž řečeno, autorka má evidentně potenciál a samotná struktura práce i její nápad je velmi dobrý. Osobně jsem přesvědčen, že se jednoduše nechala unést svůdným slovníkem Barthes a Didi–Hubermana, což je past, ze které se jen nesnadno vyskakuje. Práci, jejíž úkol nebyl jednoduchý, tak přese všechno hodnotím jako obhajitelnou a na základě dobré obhajoby navrhuji hodnocení **dobře**.

V Praze 5. září  
Ondřej Váša