

“The Artwork as Exemplary Paradigm and Dialectical Image: An Analogy between the Concepts of Giorgio Agamben and Walter Benjamin”

Abstract

The consideration relates to the concept of paradigm in its dimension of a system and its dimension of an exemplum. In this context, Giorgio Agamben's interpretation of paradigm in the sense of an exemplum is mentioned. It is understood as a specific kind of analogical knowledge that avoids dichotomous categories. Every work of art, whether historical (i.e., “canonized”) or contemporary, actually works in terms of the paradigmatic exemplum. Contemporary works of art could be shown as a paradigm or an exemplum, whose “value” or “meaning” cannot be given by an identifiable rule, but by its own exemplification, its own expression. Historical works of art can be interpreted not only in their dimension of the system, but they can be also reinterpreted as the paradigmatic exemplum. To the notion of exemplary paradigm, I add the concept of the dialectical image of Walter Benjamin. I try to find similarities and analogies in both approaches. Their comparison allowed me to reflect the nature of the work of art and its relation to the interpretative and historical context.

Klíčová slova

exemplární paradigma – dialektický obraz – analogické myšlení – estetický soud
– narativ

Keywords

exemplary paradigm – dialectical image – analogical thinking – aesthetic judgment – narrative

Autor působí na Fakultě umění a architektury Technické univerzity v Liberci.

kamil.nabelek@gmail.com



UMĚLECKÉ DÍLO JAKO EXEMPLÁRNÍ PARADIGMA A DIALEKTICKÝ OBRAZ. ANALOGIE MEZI KONCEPTY GIORGIA AGAMBENA A WALTERA BENJAMINA¹ KAMIL NÁBĚLEK

7

Výchozí poznámka

V této reflexi nabízím metodologicky zaměřenou úvahu o povaze uměleckého díla aktuálně působícího a díla již ukotveného v kánonu dějin umění.

Vztah umění nového a starého nahlížím z hlediska dvojího pojetí paradigmatu – exemplárního a systémového.² Důležité je v této souvislosti především paradigma exemplární, specificky přínosná je pak interpretace Giorgia Agambena.³ Daný koncept uvádím do souvislosti s koncepcí dialektického obrazu Waltera Benjamina. Mezi oběma přístupy hledám podobnosti a analogie. Jejich srovnání mi slouží k tomu, abych reflektoval povahu uměleckého díla i jeho vztah k interpretačnímu a historickému kontextu.

Vzájemný vztah přítomného a minulého díla je ilustrován interpretací rozvinutou Georgesem Didi-Hubermanem, v níž diskursivně a zároveň analogicky propojuje malby Jacksona Pollocka a Fra Angelica.⁴

¹ Zde představený text rozvíjí téma zmíněné v poznámce č. 17 v mém esejí „Poznámky k pojmu experimentu a jeho roli v kriticko-teoretickém diskursu“, uveřejněném v *Sešitu pro umění, teorii a příbuzné zóny*. V dané poznámce bylo zde sledované téma estetických a gnoseologických charakteristik uměleckého díla jakožto exempla jen naznačeno. V předložené úvaze je nyní samostatně zpracováno a doplněno o další souvislosti. Kamil NÁBĚLEK, „Poznámky k pojmu experimentu a jeho roli v kriticko-teoretickém diskursu“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 7, 2014, č. 17, s. 6–19.

V tento moment se též sluší poděkovat anonymnímu recenzentovi původního nástinu příspěvku a editorům *Sešitu pro umění, teorii a příbuzné zóny*, abecedně: Anežce Bartlové, Václavu Magidovi a Jakubu Stejskalovi. Jejich zásluhou se tato úvaha, původně zamýšlená spíše jen jako „poznámka k poznámce“, prohloubila, zpřesnila a též i rozrostla mnoha směry...

² Uvedené pojmové schéma sleduji v podobě, jak bylo rozvrženo filosofem vědy Thomasem Kuhnem. Viz Thomas KUHN, *Struktura vědeckých revolucí*, Praha: OIKOYMENH 1997, s. 185.

³ Giorgio AGAMBEN, „What Is a Paradigm?“, in: Giorgio AGAMBEN, *The Signature of All Things. On Method*, New York: Zone Books 2009, s. 9–32.

⁴ Georges DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico. Dissemblance and Figuration*, Chicago: University of Chicago Press 1995, s. 30. Didi-Huberman zde od místa, kde paralelizuje malby Jacksona Pollocka a Fra Angelica, začíná též vést úvahy o „relativní disfiguraci“.

- 8 Tento příklad přibližuje též způsob, jímž exemplární paradigma a dialektický obraz fungují ve své struktuře, a ukazuje také jejich použití jako argumentačního a rétorického nástroje.

Koncept paradigmatu systémového a exemplárního a jejich dialekticky provázaný vztah

Zamýšlíme-li se nad konstitucí vztahu děl historicky ukotvených a děl aktuálně působících, chápeme a řešíme obvykle tuto otázku na základě jejího tradičního pojmového rozvržení, jež nám říká, že pro oblast „starého“ umění máme již hotová hodnotová měřítka (tzn. kánon) a konceptuální rámce, zatímco pro umění „nové“ („současné“ či „aktuální“) příslušné formy posuzování teprve hledáme a vytváříme. Díváme-li se však na daný problém metodologicky, musíme se nejprve zaměřit na konstrukci a fungování tohoto kategoriálního rozčlenění samotného a uvědomit si jeho interpretativní charakter.

Jednu z možností, jak dualitu „starého a nového“ vztáhnout k aktuální recepci uměleckého díla, nabízí téma paradigmatu jako formy vědění a myšlení. Koncept paradigmatu výrazným způsobem určila práce Thomase Kuhna *Struktura vědeckých revolucí*.⁵ Daný pojem je zde používán dvojím způsobem: nejprve (a převážně) z hlediska systémového, poté z hlediska exemplárního. V systémovém pojetí je paradigma chápáno jako soubor existujících názorů, hypotéz, koncepcí a vědeckých výsledků, jež představují obecně uznávaný model problémů a jejich řešení. Naproti tomu paradigma exemplární nemá tuto obecnou povahu, nýbrž označuje jednotlivý prvek určité diskursivní formace. Reprezentuje konkrétní řešení, které je použito jako příklad nebo model, jenž může epistemologicky fungovat i při své jednotlivosti, aniž je nutno (nebo možno) explicitně formulovat, jakým způsobem svoji látku uskupuje a třídí. Exemplární paradigma ve smyslu sdíleného vzorového příkladu tak může určovat naši aktivitu, aniž bychom vždy byli schopni udat pravidla či kritéria s ním spojeného procesu poznání.

⁵ Viz pozn. 2.



Srovnáme-li dvě výše zmíněná Kuhnova pojetí paradigmatu, vidíme, že jedno je založeno na uznávaných normách daného vědeckého společenství a na obecně přijímaných zákonitostech, druhé zdůrazňuje význam specifického singulárního příkladu. Z hlediska vztahu „starého“ a „nového“ umění a konstituce umělecko-historického narativu může být dimenze systémová, mající charakter „vědeckého paradigmatu“, využita při ustavování a fungování historického kánonu umění. Dimenze exemplární, postavená na síle konkrétního příkladu, může být užitečná při promyšlení konceptu současného uměleckého díla z hlediska jeho statusu i z hlediska jeho vlastního zakoušení a hodnocení.

Spíše než o kategorizační funkci jednotlivých forem paradigmatu mi však v této úvaze jde o jejich dialektický a komplementární vztah. Exemplární paradigma, byť se funkčně vztahuje více k systémově neukotveným případům, může být využito i při reflexi fungování „historického“ (tj. kanonicky ukotveného) díla, neboť to se v interpretačně aktivizujícím momentu může vyčlenit ze svého normativně určeného rámce a stát se opět dílem působícím z hlediska své jedinečnosti a aktuality; a naopak – „nové“ dílo je novým, nakolik se vymyká paradigmatu systémovému.

Exemplární dimenze paradigmatu nás přivádí k problematice jednotlivého uměleckého díla, které je na počátku naší bezprostřední zkušenosti s uměním. **6** „Současné“ umělecké dílo (tj. dílo, jehož pozice v kánonu není dosud plně určena a fixována) je specifickým singulárním příkladem, který zakoušíme intenzivněji

6 Jednotlivý případ chápu jako moment zakládající rozumění celku. V jistém smyslu to znamená „intuitivní“ až „naivní“ přístup – jako by bylo možné začínat porozumění „jazyku umění“ od akceptace jednotlivých „slov“ (tzn. uměleckých děl) v jejich již konvencionálně ustanovené podobě a vyhnout se faktu, že povaha jednotlivostí je určována celkem. (To platí samozřejmě i naopak, ovšem povaha jednotlivostí bývá určována celkem z větší části a častěji než jednotlivost určuje celek.)

Uvedené exposité, akceptující primární konvenci, je však záměrně zvoleným postupem. Otázku „jazyka umění“, tj. systému klasifikace a nejrůznějších institucionálních a diskursivních praktik, jež nakonec rozhodují o tom, zda daný jednotlivý případ má význam a funkci uměleckého díla, nechávám z výkladových důvodů stranou. Spíše než kategoriální určení uměleckého díla mne na tomto místě totiž zajímá smyslově emocionální situace zkušenosti s tím, co *konvenčně* nazýváme uměleckým dílem (aniž přitom musíme uvádět či reflektovat všechny předpoklady, podmínky platnosti, situační a historické podmíněnosti či proměnlivosti dané konvence etc.).

Vycházím tedy ze situace, kdy již „víme“, co umělecké dílo je, a akceptuji s tím spojené předchůdné rámce, například specificky privilegovaný status uměleckého díla. Ten sice může být v kontextu nejrůznějších diskursivních praktik zpochybňován, je to ale právě tento status, který v rámci dialektického vztahu umění a neumění určuje výchozí nastavení situace.

Rozvržení úvahy je provedeno tímto způsobem z důvodu stavby argumentu – aby bylo zřejmější, o co jde v onom později uvedeném ilustrativním případě vztahu díla Fra Angelica a Jacksona Pollocka. Zde se změna stavu, co je či není umělecké dílo (či dílo v „pravém“ smyslu), neodehrává na úrovni dříve rozvinuté reflexe, ale na rovině přímého „nahlédnutí“ nového významu. Je to situace smyslová, emoční a intelektuální zároveň.

10 v jeho jednotlivosti, kdy funguje ani ne tolik ve vztahu k víceméně systematizovanému a narativně podanému výkladu umění, ale spíše jako prožitkově-významová jednota, jež ještě není modelem nebo obrazem minulých struktur. Jeho recepcce je provázána vystoupením nového významu nebo rozšířením stávajícího, který se teprve fixuje a ustanovuje. Vyznačuje se proto svébytnou dynamikou a napětím, emoční bezprostředností a významovou živostí. Tato dynamika vztahů odlišuje aktuální umělecké dílo od díla již kanonizovaného.

Neznamená to však, že by rozdíl mezi dílem „současným“ (aktuálním) a „kanonickým“ (tj. fixovaným již v diskursivních strukturách) byl určen esenciálně, jde spíše o odlišné stavy, jež se manifestují v kontextuálně proměnlivých situacích. Rozlišení mezi dílem aktuálně působícím a dílem zakotveným v modelovém umělecko-historickém narativu může být postaveno i na rozdílu jejich fungování z hlediska individuálního interpretačního výkonu. Na tomto základě si lze uvědomit rozdíl v pojetí interpretace, v níž nejde ani tolik o to ukázat, „co dílo znamená“, ale spíše o uchopení a rozvinutí energie interpretativních výkonů obrazotvornosti.

Od svého situačně a časově specifického zasazení jsou tedy obě pojetí neoddělitelná a nelze mezi nimi vést neutrální hranici. Chápeme-li však dílo jako „současné“, je jisté, že se otevíráme „živlu“ interpretativního a imaginativního myšlení, kde formy mohou neustále přecházet jedna v druhou, kde dochází k transformaci, zmožení a multiprezenci jejich podob a výkladových rámců. To znamená k interpretaci nejen jakožto intencionální, ale i spontánní aktivitě, v mnoha případech imaginativně vedené, jejíž průběh a výsledky někdy překvapí i nás samotné.

Analogická forma vědění

V tento moment můžeme úvahy o paradigmatu rozšířit o interpretaci Giorgio Agambena, která nám též pomůže dané téma více posunout do epistemologické a estetické oblasti. Agamben v textu „Co je to paradigma?“⁷ shrnuje a kontextualizuje úvahy

⁷ AGAMBEN, „What Is a Paradigm?“. Tento text je rozpracovanou podobou přednášky „What Is a Paradigm?“, přednesené roku 2002 na European Graduate School. Její přepis viz <http://www.maxvanmanen.com/files/2014/03/Agamben-What-is-a-paradigm1.pdf>, (cit. 15. 6. 2018). Oba zdroje používám v argumentaci analogicky.



o paradigmatu. Vychází z pojetí Thomase Kuhna, připojuje interpretaci tohoto tématu u Michela Foucaulta a doplňuje souvislosti antické filosofie. Soustřeďuje se především na paradigma ve smyslu exempla, které chápe z hlediska epistemologického jako typ vědění odlišný od indukce i dedukce, jako vědění mající svá vlastní specifika. Paradigma ve smyslu exempla, říká Agamben, je „forma vědění, které není ani induktivní, ani deduktivní, ale analogické. Pohybuje se od jednotlivosti k jednotlivosti.“⁸

Motiv paradigmatu tak Agamben spojuje s motivem analogie, která tím též dostává svébytnou epistemologickou roli. K dedukci přecházející od obecného k jedinečnému a indukci vycházející od jedinečného a směřující k obecnému se připojuje třetí způsob vyvozování, totiž paradigmatický, založený na analogii, v níž se k sobě vztahují jednotlivé konkrétní případy a stavy. Paradigmatická analogie, jak říká Agamben, není vybudována na opozicích, není vnitřně dichotomická, ale je postavena na vzájemné tenzi v ní přítomných významových pólů. Díky ní tak vzniká oblast myšlení, v němž jsou neutralizovány veškeré rigidní opozice. „Neexistuje zde dichotomie, tedy dvě zóny nebo prvky jasně oddělené a rozlišené céсурou, ale místo toho máme pole, kde probíhají dvě protichůdná napětí.“⁹ Paradigma je singularitou, jež „se ukazuje jako taková, a tím vytváří nový ontologický kontext.“¹⁰

Nejde tedy jen o výchozí postavení věcí vedle sebe – ono „para“, ať už je chápeme asociativně-analogicky¹¹, nebo kategoriálně¹² –, ale o jejich vzájemný (dialektický) vztah. Uvnitř paradigmatu nebo analogie je indikována specifická tenze dvou vymezení – část se

⁸ AGAMBEN, „What Is a Paradigm?“, s. 31.

⁹ *Idem*, „What Is a Paradigm?“ [přednáška], s. 4.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Vedle logických a pravděpodobnostních postupů myšlení je tedy možno identifikovat i formy analogické či asociativní. Tento analogický, asociativně laděný proud myšlení se organizuje na rovině symetrií, gradací, antitezí, paralelismů atd. Podobnosti, kontrasty, variace, opakování a návraty atp. se mohou rozvíjet v proudě nespecifikovaných a jen částečně determinovatelných „pohybů“ obrazotvornosti, ale i na základě schémat a relačních vztahů (např. symetrických, reflexivních, tranzitivních atp.), které mají v naší mysli své pevné místo. Analogie se tak dostává do oblasti blízké asociativnímu myšlení, ale i do kontextu poetických postupů či figur, jako je metafora, metonymie či synekdocha.

V našem případě ji však sledují spíše jako systém myšlení, než jako poetickou techniku, tedy spíše v rámci kategorií prototypických příkladů, porovnávání intenzit, vyhodnocování změn a dalších způsobů strukturace specifické diskursivní formace, než jako soubor forem a nástrojů konstrukce poetického obrazu nebo narativu.

Asociativně-analogické myšlení můžeme sledovat jednak v rámci psychologicko-kognitivním, jednak filosoficko-historickým jako svébytnou kulturně-hermeneutickou techniku či druh epistémé. Z hlediska mnou sledovaného kontextu jsou důležité především úvahy Giorgia Agambena a Michela Foucaulta.

Problém exemplárního paradigmatu/analogie, který Agamben nastínil ve své již výše zmíněné studii, lze doplnit odkazem na další z jeho metodologických statí, nazvanou *Teorie signatur*. Zde rozvíjí téma signatury jako analogicky konstituovaného znaku/figury, jež má i svoji specifickou působící a aktivující kvalitu. Agamben v těchto úvahách navazuje na Foucaulta, především na ta místa, kde Foucault hovoří o předmoderní epistémé strukturované na

12 sice vztahuje k části, podobné k podobnému, protože se ale jejich srovnávání děje s rozdílným významovým potenciálem, dochází k rozrušení a dynamizaci tohoto výchozího rozvržení. Právě zmíněná nerovnováha a napětí však paradigma aktivizuje a činí z něj specificky strukturovaný argument, odlišný od deduktivního nebo induktivního zdůvodnění.

Analogické vědění určované jednotlivostmi tak nesměřuje k artikulaci nějaké explikovatelné zákonitosti nebo pravidla. Protože však Agamben chce jednotlivý singulární příklad zapojit též do sféry vědění a určit jeho gnoseologický charakter, nezůstává pouze na rovině poznatelnosti založené na pozorování individuálního případu, ale uvažuje i o konstituci forem poznání. Epistemologický status exemplárního paradigmatu se, podle Agambena,

základě vztahů příbuznosti a podobnosti. Viz Giorgio AGAMBEN, „Theory of Signatures“, in: *The Signature of All Things. On Method*, New York: Zone Books 2009, s. 33–80; k tomuto tématu dále: Michel FOUCAULT, „Próza světa“, in: *Slová a věci. Archeológia humanitných vied*, Bratislava: Pravda 1987, s. 71–103.

K psychologickému a kognitivnímu pohledu na formy a fungování asociativního myšlení viz např. Daniel KAHNEMAN, *Myšlení rychlé a pomalé*, Brno: Jan Melvil Publishing 2011. Zde je zmíněno epistemologicky důležité téma, jež naznačuje hranice užítí a fungování asociativně-paradigmatického myšlení a připomíná jeho slabší stránky, především pokud jde o odhadování statistické pravděpodobnosti vlastní platnosti paradigmaticky postavené „teze“. Paradigmatické příklady fungují rétoricky a vyznačují se velkou přesvědčující silou, mají ale potíže s odhadem budoucího stavu, především v porovnání s modely postavenými na statistickém myšlení. V tomto ohledu jsou tedy spíše zdrojem intelektuálního zkeslení.

12 Giorgio Agamben v této souvislosti odkazuje na Aristotelovy *První analytiky* (69a, 13–15) a *Rétoriku* (1357b). Viz AGAMBEN, „What Is a Paradigm?“ [přednáška], s. 4; též *idem*, „What Is a Paradigm?“, s. 18–19.

Je to právě Aristoteles, který jako první epistemologicky odlišuje fungování příkladu od postupů indukce a dedukce. V *Prvních analytikách* říká: „Je tak zřejmo, že příklad není v takovém poměru, jako se má celek k části, ani jako část k celku, nýbrž jako část k části, kdykoli obě části spadají pod tentýž rod a jedna část je známá.“ ARISTOTELES, *První analytiky*, Praha: Nakladatelství Československé akademie věd 1961, s. 129.

Máme tedy dvě entity, které nelze kategoriálně rozčlenit podle vzoru konkrétní případ × obecný pojem. Jak postupovat, pokud má paradigma fungovat v rámci poznání, ale zároveň není možno na jeho základě vybudovat sylogismus ve smyslu hlavního předpokladu, vedlejšího předpokladu a závěru (klasicky podle vzoru: všichni lidé jsou smrtelní, Sokrates je člověk, Sokrates je smrtelný)? Jak může paradigma fungovat jako argument? Řešení není logické, ale rétorické. Aristoteles rozlišuje řečnický důkaz, chápaný coby obecný úsudek (*entyméma*), jenž je vymezen jako druh neúplného sylogismu příslušného rétorice, a tedy odlišného od logického sylogismu, příslušného dialektice (*Rhet.* 1355a, 5–15). Na základě rozlišení základních argumentů obou oborů Aristoteles uznává oprávněnost rétoriky k metaforické konstrukci argumentů.

Agamben připomíná tuto podvojnost uvnitř paradigmatu i její nerovnovážnou energii. Zdůrazňuje v této souvislosti především pragmatické odlišnosti v pojmově ekvivalentní dvojici tvořící paradigma. Oba pojmy jsou si kategoriálně rovnocenné, ale jeden z nich – ten známější – s námi něco jiného „dělá“, může nás jiným způsobem přesvědčit, možná jej doprovází až jakási „fáma“. Filosofie se má dobrat pravého, spolehlivého a trvalého poznání, rétorika je oblast, v níž přesvědčování hraje nezastupitelnou roli, a může se proto stát i sférou specifického klamu. Vedle významových struktur jazyka vystoupí i jeho emoční potenciál.

Z paradigmatu se v tomto kontextu stává argument strukturovaný metaforicky nebo poeticky. Oba pojmy uvnitř paradigmatu (analogie) vytvářejí figuru. Byť jsou tedy *comparatum* (tj. to, co se srovnává) a *comparandum* (srovnávané) na kategoriálně stejné úrovni, jeden člen této dvojice je známější, tzn. významnější či výraznější, čímž je prakticky narušována abstraktní homogenita společného pojmového určení. Právě tato drobná, ale „konstrukčně“ důležitá „metaforická“ nerovnováha vnáší dovnitř exemplárního paradigmatu kontextuálně proměnlivou tenzi, což je zároveň i místem, odkud příklad získává svoji argumentační energii.



stává zřejmým, zpochybňuje-li dichotomickou opozici mezi jedinečným a obecným, kterou chápe jako neodmyslitelnou při procesu poznávání. Analogie jako forma poznání, příslušná paradigmatickému exemplu, se tomuto dualitnímu schématu vzpírá, a tím ho svým způsobem ozřejmuje.

Agamben k analogii říká:

[A]nalogie vstupuje do dichotomií logiky (zvláštní/obecné; forma/obsah; zákonité/výlučné; atd.) nikoli za účelem vyzdvihnout je na rovinu vyšší syntézy, ale transformovat je do silového pole protnutého polárním napětím, v němž se (jako v elektromagnetickém poli) substanciální identity vypaří. Jen z hlediska dichotomie se může analogie (nebo paradigma) ukázat jako *tertium comparationis*. Toto analogické třetí je zde potvrzeno především prostřednictvím narušení identifikace a neutralizací oněch prvních dvou, která se nyní stávají nerozlišitelnými.¹³

Ono dvoupólové rozvržení paradigmatu ukazuje, že jde o dialektický vztah, který není založen ani na logice konsekvencí, ani na indukci vyvozené z výčtu jednotlivých případů. Jeho role v procesu poznání spočívá v ukázání konkrétního příkladu, jenž (je-li chápán jako paradigma) svou vlastní expozicí získává na reprezentativnosti. Funguje jako prvek určité třídy předmětů či pojmů, současně však svým vlastním zvýrazněním z této třídy vystupuje. Právě tím ovšem činí daný vztah objektu a třídy zřetelným a významově důležitým. Zároveň tím vyjevuje vztah mezi smyslovostí a poznatelností. Epistemologickou hodnotu příkladu nemůžeme však nikdy chápat jako zaručený předpoklad, jenž bychom v průběhu „správné“ aplikace mohli bezpečně naplnit. Naopak, specifčnost paradigmatu spočívá právě v pozastavení a odkladu jeho odkazu k faktickému stavu a zajištění jeho srozumitelnosti; poznatelnost paradigmatu se prostřednictvím konkrétního zjevu „pouze“ ukazuje. Tím nám ovšem otevírá možnost

¹³ AGAMBEN, „What Is a Paradigm?“, s. 20. Za pozornost zde také stojí, že Agamben ve výše uvedeném citátu vystupuje metaforicky dokonce i mimo symbolickou pojmovou sféru: kategorie logiky jsou transformovány do *silového pole*, tedy do něčeho fakticky reálného, fyzikálně měřitelného. Onu „realizační“ funkci analogie Agamben sice dále již nerozvádí, tato nesymbolická realnost je ale symptomatická, připomíná, že v případě paradigmatu se nejedná jen o symbolickou operaci, nýbrž že má i svébytné materiální a energetické charakteristiky.

- 14 domýšlet a postihovat principy, o nichž bychom dříve neuvažovali a které bychom dříve nepředpokládali. Onen „případný princip“ nám však přitom neustále uniká, neboť v paradigmatu se trvale prolínají různé vedená určení. V jistém ohledu nevíme, co je „podstata“ a co „zjev“, co je kognitivně pevné a co poeticky mnohoznačné:

Paradigma, příklad, je něco, co nám jako paradigma připadá. Co je bytí a zdání, je nerozhodnutelné. Filosofie a poezie splývají do té míry, v jaké jsou obě pozorováním fenoménu v médiu jeho poznatelnosti jakožto příkladu.¹⁴

Paradigma v Agambenově pojetí má tedy jednak transformující sílu takřka poetické kvality, jednak otevírá specifickou oblast myšlení, charakterizovanou napětím mezi jednotlivým případem a obecnými pravidly, formu myšlení jen obtížně uchopitelnou pomocí párových kategorií logiky. Jeho energeticky ustanovená pojmová konstrukce se ukazuje spíše v momentu analogického propojení disparátních určení. To je okamžik, z nějž paradigma získává svoji epistemologickou hodnotu.

Estetické konsekvence

Giorgio Agamben analyzuje paradigma nejen z hlediska epistemologického, ale odkrývá i jeho konsekvence estetické. Exemplární paradigma, představené jako dynamická jednota, se v jistém ohledu stává obdobou poetických nebo metaforických obrazů, jejichž působící síla je právě v napětí proti sobě postavených polarit. Tato metaforická polarita není fixně dichotomická, termíny, které proti sobě stojí, nejsou odděleny, ale koexistují ve vzájemném napětí, v konstelaci prostoupené energií významových a emocionálních vazeb. Současně se tím otevírá téma vztahu pravidel a individuálního případu v jejich vzájemné vázanosti, ale i nesouměřitelnosti. Tedy např. paradigmatického exempla, jedinečného poetického obrazu, jednotlivého uměleckého díla, a vůči nim vnějších obecných pravidel, jež se na ně snažíme aplikovat.

¹⁴ AGAMBEN, „What Is a Paradigm?“ [přednáška], s. 7.



Klasickým způsobem toto téma formuloval Immanuel Kant ve své *Kritice soudnosti*. Agamben proto ve svých úvahách odkazuje na Kantovy analýzy formy estetického soudu, který je specifický právě tím, že není určující, ale reflexivní, tj. je soudem, jenž se neřídí pravidlem daným předem v pojmu, nýbrž si svá pravidla dává sám v rámci svého vlastního výkonu.¹⁵

Na základě kantovského rozvržení problematiky individuálního a obecného, resp. zakoušeného a reflektovaného, vztahuje Agamben onu výše uvedenou specificky paradoxní (tj. „para-doxní“)¹⁶ dimenzi exemplárního paradigmatu ke struktuře estetického soudu. Jak estetický soud, tak i analogické myšlení, jež je určující pro formativní výkon exemplárního paradigmatu, totiž fungují na základě příkladu, pro který není možné stanovit obecně platné pravidlo.¹⁷ Poznávání a vystihování podobností může být chápáno jako proces, nad nímž nemusíme mít vždy intelektuální vládu ve smyslu možného určení a užití explikovatelných kritérií a pravidel.

Paradigma tak může vést naše zkoumání i v případech, kdy nám chybí pravidla a zákony. Exemplum může být uchopeno jako příklad pravidla, jež nelze stanovit a zachytit ve formálně čisté, logicky provázané podobě, nicméně jistou „pravidlovost“ u něj můžeme operativně předpokládat. Agamben ve svém kantovském

15 Kant v „Analytice krásna“ uvádí do vzájemné souhry poznávací síly – obrazotvornost a rozvažování. V případě estetické zkušenosti ovšem rozvažování neposkytuje obrazotvornosti žádná pojmová pravidla, syntéza obrazotvornosti se proto řídí pouze formou předmětu, reflektuje jeho formu. Obrazotvornost je v případech estetického soudu ve své činnosti svobodná, není tedy vázána žádným předem daným pojmem. To je možné pouze u soudu logického. Nicméně svému soudu vkusu i tak připisujeme *exemplární* platnost.

Soud vkusu se liší od soudu preference (tj. libosti) tím, že se dovolává jisté nutnosti, jisté univerzálnosti *a priori*, aniž však tato nutnost může být stanovena objektivně, nicméně může tak být *představena*. Estetický soud nemá „zákonodárnou funkci“, ale může nacházet vhodné precedenty – ukazovat *příklady*, u nichž došlo k harmonii našich poznávacích schopností, obrazotvornosti a rozvažování. Je to harmonie svobodná, bez pevné proporce. Immanuel KANT, *Kritika soudnosti*, Praha: OIKOYMENH 2015, § 22, s. 78–82.

16 Ona výše zmíněná „metaforická“ struktura paradigmatu znamená též, že „příkladnost příkladu“ nemůže být nějakým jednoduchým způsobem vysvětlena – podobně jako metafora je svým vysvětlením (převedením do diskursivních forem) pochopena, ale zároveň zbavena své původní kreativní nerovnovážné energie. Souběžnost, ale nerovnovážnost případů v rámci paradigmatu je vlastně analogií „para-doxnosti“ (tzn. souběžnosti a nesouladu vedle sebe stojících mínění), čímž se strukturálně podobá „dvourodému“ (tj. nesourodému) rozvržení estetického soudu: aktuálně smyslově daný případ uchopujeme pravidlem, zároveň jsme si však vědomi neadekvátnosti jakéhokoli pravidla, v estetickém soudu je tedy pojem užíván „operativně“.

17 V této souvislosti Agamben odkazuje na § 18 Kantovy *Kritiky soudnosti*, kde Kant hovoří o modalitě soudu vkusu, o specifické formě nutnosti, jež je v tomto soudu myšlena. „Tato nutnost je zvláštního druhu: není to teoretická objektivní nutnost, kdy lze *a priori* poznat, že každý bude citit toto zalíbení v předmětu, který jsem nazval krásným; ani to není praktická nutnost, kdy je prostřednictvím pojmu čisté rozumové vůle, která slouží jako pravidlo svobodně jednajícím bytostem, toto zalíbení nutným následkem objektivního zákona [...]. Jako nutnost, jež je myšlena v estetickém soudu, může být nazvána pouze nutností *exemplární*, tj. nutností souhlasu *všech* se soudem považovaným za příklad obecného pravidla, které není možné udat.“ KANT, *Kritika soudnosti*, § 18, s. 75–76.

Příklad, podle Kanta, odkazuje k nepřítomnému nebo nespecifikovatelnému zákonu, a přesto nás to neopravňuje uvolnit příklad zcela z říše zákona, pravidla. Proto v *Kritice čistého rozumu* říká, že „příklady jsou vodítkem pro oslabenou soudnost“ [...].**18**

Agamben tímto přivádí na scénu pojem soudnosti, jež je „mohutností *subsumovat***19** pod pravidla“.**20** Soudnost při svém postupu ovšem nemůže jednat podle pravidel obecné logiky, neboť logika abstrahuje od obsahu poznání a zabývá se pouhou *formou* poznání v pojmech, soudech či úsudcích. Kant k této svébytné samostatnosti, již se soudnost vyznačuje, v *Kritice čistého rozumu* říká: „[R]ozvažování [které syntézy smyslových jevů prováděné obrazotvorností převádí na pojmy, pozn. K. N.] je sice přístupno poučení a vyzbrojení pravidly, ale [...] soudnost je zvláštním talentem, který vůbec nechce být poučován, ale jen pěstován.“**21** Soudnost se při své činnosti tedy nemůže plně řídit pravidly, ale musí je být schopna podle okolností aplikovat, či (pokud by šlo o soudnost reflektující) sama nějaké dosud neexistující pravidlo navrhnout. „Proto je také soudnost specifikem takzvaného vrozeného důvtipu [...]; [...] schopnost správně používat [pravidel – K. N.] musí být vlastní učni samému.“**22** Abychom tedy byli schopni naši soudnost v její konkrétnosti rozvinout, musíme ji bystřít pomocí příkladů, v tom je, dle Kanta, „velký užitek příkladů“.**23**

I když tedy Kant dává příkladům v rámci rozvoje soudnosti spíše podpurný a propedeutický význam, zapojuje je do souvislostí naší zkušenosti. V rámci budování partikulárního významového útvaru jsme na základě poučení vhodnými příklady schopni dostát nárokům, jež naše poznávací schopnosti kladou na propojení zkušenosti a forem poznání.

18 AGAMBEN, „What Is a Paradigm?“ [přednáška], s. 2. Uvedená pasáž je přepisem přednášky, na níž Agamben cituje z paměti, přesný Kantův citát zní: „Příklady jsou tedy vodítkem pro soudnost, které nemůže postrádat ten, komu se k ní nedostává přirozeného nadání.“ Immanuel KANT, *Kritika čistého rozumu*, Praha: OIKOYMENH 2001, s. 129.

19 Subsumce je podřazení něčeho zvláštního pod obecné. Soudnost podřazuje konkrétní případ vhodnému pravidlu.

20 KANT, *Kritika čistého rozumu*, s. 128.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*, s. 129.



Pokud jde o aplikaci pravidel na umělecké dílo, uvědomujeme si, že je smyslovým a významovým celkem, u kterého můžeme oprávněně vznést nárok na obsah i tehdy, když nám jeho význam uniká. Tento presumptivní krok umožní, aby smyslová syntéza mohla proběhnout pod „nějakým“ identifikujícím pravidlem, jež sice nemusíme být schopni formalizovat, které se však promítne i do odpovídající názorové aprehenze – uměleckému dílu jsme tím propůjčili zkušenostní jednotu a vřadili jsme jej do kontextu zkušenosti spolu s ostatními případy, jež adekvátně splňují podmínku pravidla. Musíme jen být schopni tento rozdíl udržet otevřený, jedině tak si budeme vědomi limitů a rámců naší zkušenosti a můžeme s nimi pracovat jako se samostatným tématem.²⁴ Vstoupili jsme tím do oblasti estetické zkušenosti a zároveň jsme ji udrželi ve vztahu k formám našeho poznání.

Pokud ale chybí pravidlo, nebo nemůže-li být formulováno, ptá se Agamben, odkud může exemplární příklad brát svoji průkaznou hodnotu?²⁵ K tomu říká:

Aporie může být vyřešena, jen pochopíme-li, že paradigma implikuje úplné vzdání se páru zvláštní/obecné jako modelu logického usuzování. Pravidlo (pokud je zde ještě možné hovořit o pravidlech) není obecností existující před jednotlivými případy a aplikovatelnou na ně, ani není výsledkem úplného výčtu specifických případů. Místo toho je to sama prezentace paradigmatického příkladu, jež konstituuje pravidlo, které jako takové nemůže být použito nebo stanoveno.²⁶ Pravidlo aplikované zvnějšku je v tomto pojetí nahrazeno

²⁴ V rámci kontextu, který sleduji v tomto eseji, bude téma operativních pravidel, zkušenostní jednoty a jejího možného narušování implicitně přítomno – ovšem teprve až obrazotvornost projde „deleuzeovskou“ interpretací, v oddílu „Disfigurace, discordia concors, enjambment, estetika šoku. Způsoby a strategie překračování limitu“.

²⁵ Kantovský pasus v Agambenově rozpravě pochopitelně tematizuje jen určité aspekty daného problému. Pokud jde o problematiku průkaznosti estetického soudu, může být v principu daná oblast zkoumání v kontextu Kantovy filosofie rozvržena buď z hlediska subjektivního pólu (nárok estetického soudu na obecnost by byl založen na předpokladu všeobecné podobnosti poznávacích mohutností všech lidských subjektů), nebo z hlediska objektivního pólu (základem nároku na obecnost estetického soudu by se stal jeho vztah k „neurčitému pojmu nadmyslná“; k tomuto poněkud ambivalentnímu „neurčitelnému pojmu“ viz KANT, *Kritika soudnosti*, § 57, s. 171–178).

Z hlediska Agambenova vlastního výkladu je důležité, že se v tento moment od zmíněného základního kantovského rozvržení odděluje a nastiňuje již další krok svého argumentu. Byť stále s poukazem na problematiku estetického soudu a jeho *exemplární nutnost* sleduje vnitřní uskupení paradigmatu, v celku zde rozvíjí již další rovinu argumentu: otevírá přechod od deskriptivní charakteristiky exempla k charakteristice *diskursivní*. Již nejde tolik o to, co je na formě exempla relevantní a jaké jsou jeho struktury, nýbrž jaká je (nebo může být) funkce paradigmatu; vlastnosti paradigmatu jsou posuzovány z hlediska jeho působení. Snad to lze charakterizovat i tak, že od paradigmatu můžeme tímto způsobem přejít k paradigmaticčnosti, tj. od „objektu“ k jeho funkci a zkušenosti, kterou v nás jeho existence a působení mohou vyvolat.

²⁶ AGAMBEN, „What Is a Paradigm?“, s. 21.

samotným působením konkrétního případu nebo uměleckého díla, ze kterého odvozujeme způsoby jeho možného obecnějšího uchopení. Dílo má tedy svůj vnitřní řád, ovšem dané pravidlo v tomto případě spíše předpokládáme, než abychom je stanovovali a byli schopni je v plné míře explikovat a závazně zobecnit. Výsledkem působení individuálního případu nebo díla a jeho současného reflexivního zpracování je tedy schopnost navrhnout operativní pravidla, která se týkají jedinečného konkrétního díla nebo případu samotného.

Umělecké dílo jako analogické exemplární paradigma

Na základě úvah o vztahu mezi singulární a metodologicky systematizovanou dimenzí uměleckého díla a s tím související reflexí konceptu paradigmatu můžeme říci, že ve vztahu k současnému (resp. „aktuálnímu“) uměleckému dílu nejde o to, že „ještě nemáme“ příslušný kánon, tj. že současné umělecké dílo nefunguje ještě v rámci „systémového paradigmatu“, ale o to, že funguje jako „analogické exemplární paradigma“, aniž je však tato jeho funkce vždy plně reflektována. „Současné fungování“ se děje v rámci specifického, analogicky strukturovaného režimu. Každé umělecké dílo, ať historické (tj. „kanonizované“), nebo současné (resp. „aktuální“), potenciálně vždy funguje ve smyslu paradigmatického exempla. Rozdíl je „jen“ v tom, že „současné“ dílo je, nebo se může stát, exemplem v mnohem bezprostřednější míře, než jsou díla modelově již fixovaná. V prožitku aktuálního díla i v aktu jeho mentálního zpracování je imaginace stále aktivně přítomna. Z tohoto zdroje pochází emoční síla umění obecně, aktuální dílo ji však obvykle využívá silněji než dílo kanonizované, neboť není ani tolik informací, pro nás již připravenou předcházejícími intelektuálními výkony, jako spíše událostí, a jeho smyslové vnímání i recipování je v mnohem menší míře prostoupeno tradovanými interpretačními schématy.²⁷

Vztah mezi modelovým a exemplárním paradigmatem může být viděn jako svého druhu kreativní strategie, v níž dochází ke kooperaci dvou systémů nebo jazyků. „Modelování“ exemplárního paradigmatu či „exemplifikace“ modelového paradigmatu může



být chápáno jako příklad vzájemného překračování hranic a narušování kompetencí daného symbolického systému. Jisté „vychýlení“ a „oslabení“ jednoho systému druhým je efektivní metodou, v níž dané výchozí podmínky mohou být viděny jako tvůrčí omezení, ale i jako podnět pro jejich následné tvořivé překonání.

Vedle sebe tedy fungují modely a jednotlivé případy. Modely jako soubory reprezentací, vybudované za přispění mnoha konceptuálních nástrojů a kulturních technik, jež jsou vnitřními mechanismy vědy a poznání; a současně s nimi koexistují konkrétní řešení sloužící jako vzorové příklady. Důležité je, že oba paradigmatické mody tu nestojí odděleně proti sobě, ale mohou se prostupovat a fakticky být obojím současně.²⁸ Můžeme je mezi sebou v různých vazbách propojovat s ohledem na metodologické vazby nebo interpretační záměry.

Pokud bychom se na tuto situaci měli dívat metodologicky,

27 Uvedená situace se může jevit jako svým způsobem opakování figury „ozvláštňení“. V dané souvislosti mi však nejde ani tolik o pohled z hlediska formální struktury vztahu „starého“ a „nového“, jako spíše o naznačení dialektiky aktuálního prožitku na straně jedné a informací o díle, jimiž v daný moment disponujeme, na straně druhé. Více se přitom soustřeďuji na pól aktuálního zakoušení a recepce konkrétního díla, než na jeho klasifikaci (ať už historickou, nebo hodnotovou).

Obecněji: umělecké dílo na nás působí komplexně; aby konceptuální rozčlenění tohoto komplexního zážitku na jednotlivé sekvence, které provádíme vedení snahou uchopit je jazykovým a metodickým způsobem, mělo své adekvátní odůvodnění, je nutné dílo postihnout nejprve na úrovni jeho smyslově tělesného zakoušení. Poté si musíme tento zážitek plně uvědomit v jeho autenticitě a originalitě (rovina apercpece) a následně tuto autenticitu a originalitu smyslového zážitku adekvátně tematizovat a analogizovat, tj. onu výchozí senzoricou a somatickou situaci evokovat v jiném médiu, tzn. v jazyku, ať už laickém, nebo rozvinutěji v metodologických rámcích specifické teoretické disciplíny či metody. V tento moment se nám „ukáže“ porozumění viděnému a zažívanému na jiné než čisté vjemové a prožitkové úrovni, které se pak jako reflexe tohoto výchozího smyslového komplexu musí opět vtisknout do prožívaného a pročitovaného, tak aby se smyslový zážitek v průběhu své aktualizace obohatil o další významovou dimenzi.

Přechod od události zážitku uměleckého díla k jeho reflexi není tedy snahou dílo „primárně vysvětlit“, ale spíše si jej plněji uvědomovat a přitom zachovat jisté metodologicky obtížné uchopitelné kreativní smyslově konceptuální napětí, které se v každém díle odehrává.

Nejde mi tedy ani tolik o vybudování nástroje umělecké kritiky, jako spíše o připomenutí významu pozorného a senzoricke jemného vnímání a hbitosti úsudku. Fakticky neřikám nic nového: k aktuálnímu dílu patří jiná forma apercpeze než k dílu kanonickému; jde mi ale o důležitost této situace z hlediska empirického – o moment, kdy například historik umění není jen (nebo především) eruditou, nýbrž je schopen plně aktivovat prožitkovou dimenzi obrazového vidění.

K tomu ostatně směřuje i v závěru stati uvedený příklad Georgese Didi-Hubermana, jenž ve své interpretaci vztahu maleb Fra Angelica a Jacksona Pollocka vychází z okamžitého prožitku jejich smyslově vizuálního „propojení“, v němž prožitek a paměť vytvoří novou obrazovou jednotu. Didi-Huberman mluví o okamžiku překvapení, když vidí věci, jež nekorespondují s tím, co „oko historika [kurzíva K. N.] umění může obecně očekávat od díla vytvořeného během [renesance]; [tyto věci – K. N.] nevypadaly jako něco, co bývá obecně reprodukováno [...] v knihách o renesančním umění.“ DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico*, s. 2.

To je výchozí situace, jež teprve poté může být využita kriticky, až následně má smysl začít formulovat tezi, zda dané dílo je „dobré“ nebo „špatné“. Timto směrem ale svoji úvahu nesměřuji, neboť takové „praktické“ interpretace je nutno provádět především v aktuálním kontextu a na konkrétním materiálu.

28 Příkladem může být Foucaultův konceptuální obraz Panoptikonu, jenž je rozvržen tímto dvojitým způsobem – na jedné straně je modelem, „panoptickou modalitou moci“, na druhé straně exemplem, příkladným architektonickým a funkčním řešením věznic s plným dohledem. Michel FOUCAULT, *Dohlížet a trestat*, Praha: Dauphin 2000, s. 308.

20 „modelování“ exemplárního případu by bylo možno vidět především jako metonymickou operaci, „exemplifikaci“ modelového paradigmatu pak jako operaci analogickou. Metonymizace nám umožní vybudovat rozsáhlý strukturální rámec. V zásadě jde o kauzální konstrukci, protože však vytváří vazby slabší (byť kontextuálně bohatší) nežli kauzalita ve smyslu objektivní příčinnosti, můžeme metonymické vztahy vnitřních podobnosti a přenosu pojmenování různými způsoby variovat a proměňovat. S ohledem na potřeby budovaného diskursu a interpretace je případně můžeme dokonce i „obrátit“ a použít „zpětně“. V tomto modu pak mohou posloužit k budování nejrůznějších „anachronických diskursů“ – o konceptuálním umění můžeme např. hovořit z hlediska kontextu středověkého filosofického konceptualismu atp.²⁹

Protože se však snažím spojit paradigmatické exemplum, analogické vědění a nakonec i dialektický obraz, výkladově exponovanější strategií je pro mne exemplifikace modelového paradigmatu. Pokud dojde k „exemplifikaci“ již kanonizovaného díla (ať už historického, či současného), může být tento moment pochopen jako vystoupení dialektického obrazu³⁰ – v jistém okamžiku je dílo vytrženo ze své výkladově již ukotvené dějinné kontinuity a v dynamickém poli analogického myšlení se ukáže v jiném světě. V tomto krátkém okamžiku napětí je způsobem jeho bytí diskontinuita (nebo alespoň vychýlení z pravidel „syntaxe“ dějinně formovaného diskursu). Po tomto dialektickém záblesku může dojít k proměně již přijatého historického narativu. Diskursivně ukotvená umělecká díla mohou být díky tomuto „vytržení“ znovu viděna ve své aktualitě a potencialitě a opět se mohou stávat individuálními paradigmatickými exemplary, nová situace může poté v metonymickém rozvinutí transformovat modelující diskurs.

Tak alespoň bychom mohli, byť předběžně, naznačit fungování onoho ilustrativního vztahu obrazu Fra Angelica a Jacksona Pollocka uvedeného v závěrečné části tohoto eseje. Příkladně je zde zachycena dynamika analogického pole, v němž dojde ke střetu krajností či polarit (Fra Angelico × Jackson Pollock, dekorace × volná

²⁹ Alexander NAGEL, *Medieval Modern. Art Out of Time*, New York: Thames & Hudson 2012; dále např.: Mieke BAL, *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago: University of Chicago Press 1999; v našem kontextu pak Georges DIDI-HUBERMAN, *Před časem*, Brno: Barrister & Principal 2008.

³⁰ Z hlediska konkrétního vystižení se odkazují na Waltera Benjamina, termín dialektický obraz však sledují i obecněji – jako obraz nadaný vnitřním napětím, jež může přerůstat i své významově určené hranice.

malba), k narušení systematického, dosud převládajícího výkladového rámce a vystoupení nového obrazu, jenž se ukáže ve své aktuálně nabyté exemplaritě; a poté i jeho následné modelující uchopení, vedoucí k vytvoření nového kontextu.

Paradigma dialektického obrazu

Jestliže Agamben říká o analogii – jež formuje strukturu paradigmatického exempla –, že dichotomní logiku párových kategorií rozrušuje a transformuje do „silového pole protnutého polárním napětím“, **31** v němž dochází k „narušení identifikace“ výchozí pojmové dvojice, **32** pak tím také naznačuje, že paradigma nemůže být uspokojivě vysvětleno sledem kauzálních ani metonymických kroků, a též že paradigma není homogenní s původním uspořádáním – jeho vstup do situace je disruptivní a radikální (původní „substanciální identity se vypaří“). **33** Exemplární paradigma tak vstoupí neočekávaně do kauzálně-logických nebo metonymických vazeb předcházejícího diskursu a vytvoří v něm svébytnou individuální formu – jednotlivý příklad, jenž je svého druhu obrazem, pregnantně formovanou figurou myšlení. Uvnitř tkáně dosavadních sousledností a provázaností je proveden řez, či možná lépe řečeno, specificky kinematografický stříh.

V jistém analogickém srovnání bychom mohli říci, že exemplární paradigma je paradigmatem Benjaminova dialektického obrazu. **34** Porovnáváme-li jejich „konstrukční charakteristiky“, u obou se jako důležité určení objevuje náhlost, diskontinuita a jistá „energetičnost“, daná jejich vnitřním dialektickým napětím. Porovnáme-li též jejich funkci v rámci jim předchůdné podvojně rozvržené diskursivní formace, jim dosud příslušného narativu,

31 AGAMBEN, „What Is a Paradigm?“, s. 20.

32 *Ibid.* Agamben zde hovoří o přechodu od měřitelných veličin k „vektorovým intenzitám“, tedy k jistě formě nerozlišitelnosti nebo nerozhodnutelnosti, kterou již nemůžeme zachytiti prostřednictvím „podvojného předělu“.

33 *Ibid.*

34 Z hlediska historického sledu daných konceptuálních forem tomu může být pochopitelně i naopak. Benjaminova konstrukce dialektického obrazu, pojmu, který Agamben znal jistě již dříve, než začal psát svoji úvahu o paradigmatu, je jistým způsobem předznamenáním jeho vlastní koncepce paradigmatického exempla. Protože však má úvaha není historická, ale metodologická, a je více „agambenovská“ než „benjaminovská“, a též z důvodu konstrukce vlastního argumentu – promyšlení dialektiky aktuálního, tj. exemplárního díla –, sledují více linii paradigma – dialektický obraz, než naopak. Dialektický obraz mi zde tedy slouží spíše k rozvinutí a prohloubení již určeného hlavního tématu.

oba pojmy se projeví jako zlom ve významovém „toku“ dané formace, jako náhlý přechod, který umožňuje postoupit na odlišnou interpretační rovinu či případně proměnit celý kontext rozpravy.

Benjamin uvažuje o dějinném čase specifickým způsobem: místem dějin je čas naplněný nynějškem,³⁵ dějiny jsou nadány zvláštní aktuálností, jež má, mezně, charakter až jistého mesianismu³⁶ (míněno teologicky, ale i historicky, „revolučně“, obě ve smyslu potenciální možnosti věku vskutku nového). Z homogenního průběhu dějin tak můžeme díky tomu vytrhnout epochu či dílo a „osvobodit“ jej z dosud určujícího výkladového rámce – v tomto zastaveném čase se může otevřít jeho nová historická (ne-li transhistorická) perspektiva. K tomuto sekvenčnímu pojetí dějin patří též i specifický způsob myšlení, moment, kdy kontinuita dějin se rozlomí a „myšlení [se] náhle zastavuje v konstelaci nasycené napětím“³⁷, [Historik] [...] chopí konstelaci, do níž jeho epocha vstoupila se zcela určitou epochou dřívější. Tím zakládá pojem přítomnosti jakožto „nynějška“, času nyní, v němž je zaražena tříška mesiánského času.“³⁸

V Benjaminových úvahách má proto tedy důležité místo i otázka diskontinuity mezi uměleckými díly a dějinami, otázka přerušení metonymické následnosti historického narativu (dialektickým) obrazem, v němž minulé a současné momenty vstupují do napětí. Umělecké dílo tu funguje ve své aktualitě dané intenzivním, časově určeným charakterem právě vystupujícího zjevu a s tím spojeným momentem konkrétního interpretačního výkonu: „[P] okládám za nepochybné, že neexistují dějiny umění. [...] V tom podstatném je [umělecké dílo] nedějinné. Snažíme-li se umělecké dílo zasadit do dějinného života, pak tím neotevíráme perspektivu vedoucí do jeho nitra [...]“³⁹ Dějinnost uměleckých děl „neodkrývají [...] ‚dějiny umění‘, nýbrž pouze interpretace. V interpretaci

³⁵ „Dějiny jsou předmětem konstrukce, jejímž místem není homogenní a prázdný čas, nýbrž čas naplněný nynějškem.“ Walter BENJAMIN, „O pojmu dějin“, in: *Výbor z díla II. Teoretické pasáže*, Praha: OIKOYMENH 2011, s. 314.

³⁶ „Nyněšek, čas nyní, který jako model mesiánského času v neslychané zkratce shrnuje dějiny celého lidstva, se navlas kryje s tou figurou, která tvoří dějiny lidstva v universu.“ *Ibid.*, s. 316.

³⁷ „K myšlení patří nejenom pohyb myšlenek, nýbrž i jejich zastavení. Tam, kde se myšlení náhle zastavuje v konstelaci nasycené napětím, způsobuje této konstelaci šok, jehož prostřednictvím krystalizuje jako monáda.“ *Ibid.*, s. 315.

³⁸ *Ibid.*, s. 316. Tento Benjaminův mesianismus zdaleka překračuje metodicky vymezenou oblast, jak ji nastiňují Agambenovy úvahy, nicméně ve volnějších analogických souvislostech ho můžeme chápat jako zlom, střih, mez či určující limit.

³⁹ Walter BENJAMIN, „K teorii kritiky“, in: *Teoretické pasáže*, s. 101.



totiž vystupují vzájemné vztahy uměleckých děl, které jsou bez-časé, a přitom mají historický význam.“**40** Tyto vztahy budují nový koncept dějinného času: „Neexistuje nic, co by [umělecká díla] extenzivně a zároveň bytostně spojovalo [...]. [...] Bytostné spojení uměleckých děl zůstává intenzivní.“**41** „Monadická struktura historického předmětu“**42** tak mění kontinuitu historického vyprávění v konfigurace obrazů. Respektive vztah minulosti k přítomnosti je podroben specifické transformaci, „nemá časovou, nýbrž obrazovou povahu [kurzíva K. N.]“.**43** „Zatímco vztah přítomnosti k minulosti je čistě časový, kontinuální, vztah bývalého k nynějšímu je dialektický; není to průběh, nýbrž obraz [náhle se zjevující].“**44**

Dialektický obraz je nadán jakousi okamžitostí svého zjevu a z této okamžitosti mu musíme rozumět: „Dialektický obraz je obrazem, který se zableskne. Bývalého je třeba se chopit právě takto, jako obrazu zablesknuvšího se v nynějšímu poznatelnosti.“**45** Porozumění souvislostem historického a současného se děje v dynamickém a vzájemně provázaném vztahu: „Není tomu tak, že by minulé vrhalo světlo na přítomné, resp. přítomné vrhalo světlo na minulé; obraz je tím, v čem se byvší bleskově spojí s nynějším v konstelaci. Jinak řečeno: obraz je dialektika v klidu.“**46**

Důležité je, že hovoří-li Benjamin o dialektickém obrazu, je toto vyjádření samotné již metaforickým obrazem, a svoji působnost získává z této metaforické struktury. Walter Benjamin konstituuje dialektický obraz – podobně jak to činí Giorgio Agamben v případě exemplárního paradigmatu – jako „silové pole“,**47** v němž zúčastněné fenomény nejsou zbaveny rozdílnosti, ale právě onou rozdílností jsou uváděny v dynamický vztah. Tato podvojná,

40 *Ibid.*, s. 102.

41 *Ibid.*, s. 101–102.

42 Walter BENJAMIN, „N [teorie poznání, teorie pokroku]“, in: *Teoretické pasáže*, s. 143.

43 *Ibid.*, s. 127.

44 *Ibid.*, s. 126. Závěrečná formulace citátu, uvedená v hranatých závorkách, je upravena podle anglického překladu. I když je to postup neakademický a odchyluje se od originálního znění, v našem kontextu, myslím, může mít oprávnění. Benjamin mluví o tom, že dialektický obraz se zjevuje skokově, což jen vystihuje diskontinuitu daného fenoménu, náhlost zjevení, ovšem vyjadřuje k tomu ještě překvapivost a neočekávanost takového zjevu.

45 *Ibid.*, s. 141.

46 *Ibid.*, s. 126.

47 „[K]aždá dialekticky znázorněná historická skutečnost se polarizuje a stává se silovým polem, v němž se odehrává rozmiška mezi její pre-historií a dalšími dějinami. Tento proces nastává tím, že na tuto skutečnost působí aktualnost. A tak se historická skutečnost stále nanovo a vždy jinak polarizuje na pre- a posthistorii.“ *Ibid.*, s. 137.

24 sjednocující, a zároveň rozlišující operace má pak nepřehlédnutelné estetické a umělecké rysy. Srovnáváme-li totiž rozdílné fenomény a máme-li pozitivně využít jejich rozdílnosti a zachovat, či dokonce produktivně dynamizovat napětí mezi protiklady, uvádíme tím do chodu figuru, která má metaforické funkční uspořádání. Stejně tak, z hlediska Agambenovy charakteristiky, může být Benjaminův přístup chápán jako příklad analogického myšlení.**48**

Jak již bylo naznačeno, přestože oba koncepty – exemplární paradigma a dialektický obraz – mají analogické strukturální rysy, Benjaminův pojem dialektického obrazu je radikálnější ve svém „historickém úkolu“ vyjádřeném směřováním k mesianistickému času, či k jakési formě profánního osvětlení.**49** Zdali tento úběžník budeme brát v jeho určení doslova, nebo metaforicky, bude záležet na naší interpretační strategii. V každém případě je zde zaveden motiv radikálního historického zlomu. Místo tohoto přerušení, „vylomení [předmětu] z kontinua dějinného průběhu“, je místem, „kde je napětí mezi dialektickými protiklady největší“.**50** Charakteristické pro Benjaminovu dialektiku je, že tento radikální historický zlom je zároveň uchopitelný v rámci materialistické historiografie. Její charakter navíc určuje svébytný „[d]estruktivní či kritický moment“,**51** jenž (opět čistě „benjaminovsky“) má zároveň za cíl „vymanit se z ,myšlenkových sfér“.**52**

Agamben interpretuje figuru Benjaminova dialektického obrazu spíše z hlediska jejího poetického potenciálu, především s ohledem na vnitřní dynamiku a napětí v ní přítomné. V jistém smyslu pro něj též reprezentuje deleuzeovský „obraz-pohyb“.**53** Pro Agambenův výklad dialektického obrazu je především určující

48 Je to vlastně součást Benjaminovy nauky o podobnostech, konstelacích, konfiguracích atp.

49 Benjamin dokonce v této souvislosti mluví o „prorockém pohledu, který se rozněcuje na vrcholech minulosti.“ BENJAMIN, „N“, s. 141.

50 *Ibid.*, s. 144.

51 *Ibid.*, s. 143.

52 *Ibid.*, s. 144.

53 „[J]ak ukázal Gilles Deleuze, filmový obraz – a nejen ve filmu, nýbrž v moderní době vůbec – není již něčím nepohyblivým. Není to archetyp, ale není ani něčím mimo historii: spíše je to řez, jenž sám je pohyblivý, obraz-pohyb nabitý jako takový dynamickým napětím. [...] Byla to síla tohoto typu, kterou Benjamin viděl v tom, co nazýval ‚dialektický obraz‘, jež chápal jako původní element historické zkušenosti.“ Giorgio AGAMBEN, „Difference and Repetition. On Guy Debord's Films“, in: Tom MCDONOUGH, *Guy Debord and the Situationist International. Texts and Documents*, Cambridge, MA: MIT Press 2004, s. 314. Benjamin dokonce mluví o dialektickém obrazu jako o „prafenoménu dějin“, viz BENJAMIN, „N“, s. 142.



jeho inherentní dynamika a pohyb: filmový obraz⁵⁴ a gesto,⁵⁵ v němž se zviditelňuje význam a prostředek prezentace současně, se stávají východiskem porozumění obrazové dialektice. Vystoupí momenty, jež jsou spojeny s filmovým myšlením: montáž, opakování,⁵⁶ zastavení, střih. Dialektický obraz, oním náhlým „střihem“ vytržený z kontinuity dějin, může být zároveň specificky poetickým způsobem rozšířen ve svém významovém působení: Agamben v této souvislosti zmiňuje *enjambment*⁵⁷ – figuru přesahu významového celku z jednoho verše do druhého – jako způsob, jímž může být překročena dosavadní syntaktická hranice. Dialektický obraz jako figura tak nabízí jiný typ pokračování a navazování, než jaký využívá prozaická, metonymicky strukturovaná narace dějin umění. Césura, zastavení sémantického proudu a vystoupení z jeho hranic, významový přesah do jiného kontextu, mohou být nyní chápány jako poeticky strukturované funkce dialektického obrazu.

Tento obraz navíc už není „jen“ médiem, ale stává se druhem akce, je prostoupen dynamikou vyvolávající interakci nás samotných. Krom toho dostává též specifické epistemologické vyznění: množství pohledů a nejistých pozic uvnitř dialektického obrazu ukazuje na relativitu diskursů; pronikání protikladů, střetávání a křížení motivů, jejich inverze a repetice, vrstvení, fragmentace atp., to vše umožňuje, aby se v oné nečekané mezeře mezi kontinuitou a diskontinuitou, mezi „binárním“ a „analogickým“, zjevily v nové perspektivě vztahy „vědecké“, strukturované deduktivně či induktivně nebo metonymicky, a vztahy „analogické“, jak je známe v rámci expozice jednotlivého a v souvislostech vztahu jednotlivých případů. Dialektický obraz funguje v tomto smyslu *zároveň* jako paradigma systémové i jako

54 „[B]enjamin jednou srovnal dialektické zobrazení s oněmi sešitky, které předcházely vynálezu kina a které při rychlém listování vytvářejí dojem pohybu obrázku.“ Giorgio AGAMBEN, „Poznámky o gestu“, in: *Prostředky bez účelu. Poznámky o politice*, Praha: Sociologické nakladatelství 2003, s. 49.

55 „Je třeba rozšířit Deleuzeovu analýzu a ukázat, že se týká obecně postavení obrazu v moderní době. To však znamená, že mytická nehybnost obrazu zde byla rozbita, a že bychom vlastně neměli mluvit o obrazech, ale o gestech. Každý obraz je totiž oživen antinomickou polaritou: na jedné straně je zpředmětněním a zrušením gesta (je *imagem*, jakousi voskovou posmrtnou maskou či symbolem), na straně druhé zachovává nedotčenou *dynamis* (jako na Muybridgeových momentkách nebo na kterékoli sportovní fotografii).“ AGAMBEN, „Poznámky o gestu“, s. 50.

56 Opakování je v tomto kinematografickém kontextu chápáno jako možnost nového uchopení, historie se stává aspektem přítomnosti. Zde opět nejspíš vystupuje Agambenova „benjaminovská“ inspirace: „[Pro materialistického historika] v dějinách neexistuje zdání opakování, jelikož ony aspekty historického průběhu, které ho nejvíce zajímají, se [...] stávají aspekty přítomnosti [...]“ BENJAMIN, „N“, s. 142.

57 „Jediné věci, které lze provádět v poezii, a nikoliv v próze, jsou césura a *enjambment* (tj. přenesení [významu, pozn. K. N.] na následující řádek). Básník může čelit syntaktickému omezení akustickým a metrickým limitem.“ AGAMBEN, „Difference and Repetition“, s. 317.

- 26 paradigma exemplární – reprezentuje jistý typ obrazu, tento typ se však ukazuje *pouze* ve své individualitě a aktualitě.

Souhrnem

Aktuální umělecké dílo se tedy v této dialektické interpretaci ukazuje jako paradigma nebo exemplum, jehož „hodnota“ či „smysl“ nemohou být dány určitelným pravidlem, ale pouze svojí vlastní exemplifikací, svým vlastním projevem a zakoušením. Kreativně energický interpretační pohyb vytrhuje dílo z jeho dějinného ukotvení, díky tomu se pak v jedinečném okamžiku ukáže nové a překvapivé uskupení – onen analogicky strukturovaný *enjambment* nově rozvrhne vztah minulého a současného. Zjevení dialektického obrazu odehrávající se v tomto dynamickém, silovém poli, vzniklém deaktivací binárních kategorií, je příkladem nové konfigurace významu vystupujícího zároveň ve své smyslové evidentnosti a emoční působnosti.

Obecně by se dalo říci, že aktuální umělecké dílo se zde otevírá *nemetodicky*. Paradigma i dialektický obraz se nemohou stát metodickými nástroji, neboť vždy budou ve své individualitě a exemplaritě překračovat meze disciplinárních forem, tj. systémově vybudovaných modelů. Nemáme žádnou metodu, jak vyvolat dialektický obraz, ani jak rozhodnout, v jakém smyslu si mají být podobni nebo nepodobni členové metaforicky rozvržené analogie, exempla, tak, aby mezi nimi nastalo ono „energetické“ napětí. Neznamená to ale, že je nemožné reflektovat z hlediska jejich formy, fungování či epistemologického statusu a prakticky je používat/prožívat. Jen se musíme spokojit s tím, že řekneme: toto je dialektický obraz. Nebo lépe řečeno: toto *byl* dialektický obraz, neboť v ten moment tu bude místo něj již jen jeho signatura v prázdnu...

Poznámka k dialektice obrazotvornosti.

Deleuzeovská interpretace

Obraz energetického pole, jak jej podává Giorgio Agamben, i náhlý a skokově trhavý záblesk dialektického obrazu u Waltera Benjamina jsou výstižnými figurami, nicméně nemusí nám v tento



moment ještě plně odkrývat povahu zúčastněných sil či typ setkání těchto sil.

27

Respektive, tuto výchozí dialektickou situaci se můžeme snažit uchopit v jejích dalších diskursivních implikacích a v rovině možných realizací. Dané úvahy lze otevřít již Kantem naznačenou dialektikou obrazotvornosti a uvažovat, jak to činí Gilles Deleuze, o tom, jaká je ona „[p]ůvodní svobodná obrazotvornost, jež se nespokojuje se schematizováním, které je vedeno rozvažováním“.⁵⁸ Pokud by, jak říká Deleuze, „obrazotvornost byla ponechána sobě samé, jejím fungováním by bylo něco zcela jiného než schematizace“.⁵⁹ Jinými slovy, obrazotvornost neprovádí schematizaci, to znamená „postup [...], jak opatřit nějakému pojmu jeho obraz“,⁶⁰ „sama ze sebe jménem své svobody“,⁶¹ ale „[č]iní tak pouze ve spekulativním zájmu v souladu s [...] pojmy rozvažování, přičemž rozvažování připadá úloha zákonodárce“.⁶² Co tedy obrazotvornost dělá bez pojmů dodávaných rozvažováním, zbavena úkolu schematizace? Odpověď je zřejmá: reflektuje. To je ostatně „pravá úloha obrazotvornosti v estetickém soudu“.⁶³ To bylo, krom jiného, zmíněno již výše v souvislosti s úvahami o způsobech estetického uchopení exemplárního paradigmatu. Co však bylo dříve představeno jako svého druhu řešení z nouze – obrazotvornost nemá příslušný pojem, *a proto* si musí pomáhat reflexí formy předmětu – je zde postaveno pozitivně, nyní je to výraz svobody obrazotvornosti, její pravé určení. Spojitost obrazotvornosti a pojmů se tím uvolňuje, a tento stav Deleuze vidí jako původní.

Souvislost obrazotvornosti a jí příslušné svobody Kant promýšlel ještě v pozměněné perspektivě, tentokrát s ohledem na poměr obrazotvornosti a rozumu. Obrazotvornost však v tomto momentu stojí ještě před větším úkolem, než je tomu v případě jejího vztahu k rozvažování. Pocit vznešena Kant spojuje s beztvarostí či deformovaností, tyto formální struktury ovšem obrazotvornost nemůže reflektovat. Rozum a obrazotvornost jsou tak

58 Gilles DELEUZE, „Myšlenka geneze v Kantově estetice“, in: *Pusté ostrovy a jiné texty*, Praha: Herrmann & synové 2010, s. 81.

59 *Ibid.*, s. 66.

60 KANT, *Kritika čistého rozumu*, s. 132.

61 DELEUZE, „Myšlenka geneze“, s. 66.

62 *Ibid.*

63 *Ibid.*, s. 68.

28 v „souladu“, jak říká Deleuze, jen v rámci konstelace prostoupené napětím a kontradikcí: „nový ‚spontánní‘ soulad [obrazotvornosti a rozumu ...] vzchází ve velmi zvláštních podmínkách: v bolesti, v odporu, nucení, nesouladu“.⁶⁴ Vznešeno tak konfrontuje obrazotvornost s jejími hranicemi, „[o]brazotvornost je přivedena až na samu mez své moci“.⁶⁵ Zároveň je to moment, kdy Kant, jak říká Deleuze, „nikdy nebyl tak blízko dialektickému pojetí schopností [tzn. sil rozumu, rozvažování a obrazotvornosti, pozn. K. N.]“.⁶⁶

Co nás v této chvíli zajímá nejvíce, je právě onen lehký, ale zřetelný posun v deleuzeovské interpretaci obrazotvornosti – totiž právě charakteristika jejího nespekulativního a jen čistě reflexivního určení jako původního stavu, k němuž se úkol schematizace připojuje až dodatečně. V důsledku toho se pak oslabí i tradiční zdůrazňování obrazotvornosti jako čistě syntetizující síly slučující smyslové vjemy, jež jsou poté rozvažováním převáděny na pojmy (jak je tomu ve výše zmíněném kantovském pojetí, ke kterému se odkazuje Agamben).⁶⁷ Pokud je totiž ona schematizační role obrazotvornosti určena „jen“ jako vnější, můžeme si díky této změněné perspektivě uvědomit, že obrazotvornost kromě sjednocující role může (a nakonec oprávněně těž i smí)⁶⁸ mít i svoji specificky „rozlučovací“ stránku: např. v momentu, kdy by schematizace nebyla prováděna, nebo by nebyla prováděna důsledně, či byla vykonávána „nesprávně“. K tomu navíc ještě přistupuje motiv zkoumání hranic obrazotvornosti, uvedený v analytice vznešena jejím vztažením k rozumu, jenž otevírá téma limitů obrazotvornosti a charakteru těchto mezí. Přepínání a přemáhání obrazotvornosti

⁶⁴ *Ibid.*, s. 82.

⁶⁵ *Ibid.*, s. 72.

⁶⁶ *Ibid.* To by samozřejmě též umožnilo uchopit poté dialekticky i všechny kantovské antinomie.

⁶⁷ Sjednocující funkce imaginace je jedno z klasických filosofických *topoi*. U Kanta, k němuž Agamben svými úvahami odkazuje, se obrazotvornost konstituuje jako syntetická, sjednocující a prostředkující funkce, podřízená rozvažování. Hledáme-li ale i jiné varianty konstrukce obrazotvornosti a jejího vztahu k pojmem rozvažování, pak objevíme možnost, že by samo rozvažování v sobě mělo jistou negativitu. To je naznačeno u Hegela: „Činnost rozlučovací je síla a práce *schopnosti rozvažování*, oné nejpodivuhodnější a největší, ba dokonce absolutní moci.“ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Fenomenologie ducha*, Praha: Academia 1960, s. 68.

⁶⁸ Rozdíl mezi moci a smět se zdá být sémanticky nevýznamný, implicitně ale otevírá etický diskurs: ne vše, co můžeme, také smíme... Tento kontext nebudu dále rozvíjet, je ale dobré jej uvést zde, neboť od tohoto místa se estetika a etika mohou začít rozcházet. Obrazotvornost zbavena „zákonodárného dohledu“ rozvažování či rozumem přepínaná se nakonec může/smí otevřít i tomu, co je nevhodné, excesivní či pohoršující. V dalších pasážích, kde se objeví zmínka o překročení limitu nebo zneužití pravomocí, nebo kde budou jmenováni autoři jako Georges Bataille, je tato problematika virtuálně již přítomna, byť nebude rozváděna, neboť sledují především její konsekvence estetické.



v jejích schopnostech a možnostech přináší pak další momenty, kdy na sobě musí obrazotvornost strpět jisté násilí. Její vlastní vnitřní dialektika i dialektický vztah k ostatním jí tak může dodávat dynamiku a napětí, zároveň však též i jistou vágnost a proměnlivost.

Disfigurace, *discordia concors*, enjambment, estetika šoku. Způsoby a strategie překračování limitu

Obrazotvornost se v těchto případech dostává blízko ke specifickému narušení figurace – původní svobodná obrazotvornost uvolněná ze zákonodárství rozvažování, volná ve své pojmově neurčitelné schematizaci, a zároveň vystavená svému možnému přetěžování, to vše otevírá prostor pro její specificky „negativní“⁶⁹ působení. Vstupujeme tím do oblasti „beztvarého“, „nediskursivního“, či naopak do sféry jisté „předeterminovanosti“. Neznamená to však, že tyto oblasti jsou zcela nestrukturované. Jen vedle figurace vystupuje i její rozrušování, krom kompozice může mít důležitost i dekompozice, vedle koherentního příběhu nakonec může mít funkci i narušování syntaxe samotné; na jiném místě se pak vnoříme do husté spleti nejrůznějších vztahů a poukazů vzpírajících se konečnému a „správnému“ rozřešení.

Pokud bychom měli soubor těchto poněkud disparátních fenoménů shrnout, možná bychom se mohli pokusit uchopit jej jako svébytný typ polyvalentní a ve své formě až „proteovské“ figurace, jak to ve specifitějším a užším kontextu zkoumání vztahu figurace a „disfigurace“⁷⁰ nastiňuje Georges Didi-Huberman. Jeho úvahy o zobrazování, které by se řídilo negativním principem podobnosti, se odehrávají v prostoru rozevřeném do mnoha směrů. V rozrůzněnosti motivického směřování a v multifokalitě pohledu rozvrhuje „migrující síť [odpovědí], [...] jež se sama rozděljuje na několik odpovědí namísto odpovědi *jedné* – nebo příliš málo

⁶⁹ Nejde zde ani tolik o negaci v podobě formy záporu, ale o negaci coby hledání specifického způsobu výrazu a uchopení jinak nepostižitelných věcí, à la negativní teologie. Prostřednictvím „nevhodného“ se přibližujeme k nevyslovitelnému a nezobrazitelnému.

⁷⁰ DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico*. Viz pozn. 4.

30 odpovědí, které jsou jasné, zřejmé a univerzálně platné“⁷¹ Pak může vystoupit ono „dílo figurality, které dává snům, příznakům a fantazmatům jejich paradoxní vizuální kvalitu, jejich nesouroudou podobu.“⁷²

Otevírá se tím vhléd do digresivní, metodologicky i stylisticky heterogenní a mnohovrstevnaté oblasti,⁷³ jež však může být přínosná pro pokus o tematizaci jistého „temného zbytku“ uměleckohistorického diskursu. V prostoru myšlení, který nabízí „příliš mnoho, nebo příliš málo“, se pak mohou rozvíjet nejrůznější menšinové strategie zkoumání. Jako kdybychom například Benjamina zbavili kritické teorie a marxismu, tj. metodologicky uchopitelných komponentů, a zůstala by nám jen jeho zvláště mesianistická „dialektika probuzení“,⁷⁴ tedy něco, co není *ani popisné, ani vysvětlující*. Jinými slovy, je to moment, kdy se nám

⁷¹ *Ibid.*, s. 4.

⁷² *Ibid.*, s. 8.

⁷³ Nikoli náhodou se Didi-Huberman v úvodu své knihy *Před časem* (DIDI-HUBERMAN, *Před časem*, s. 23–24) zmiňuje o Deleuzově konceptu *obrazu-času* a uvádí jej jako podnět pro způsob organizace své knihy. Naproti tomu *obraz-pohyb*, který (řečeno zjednodušeně, a možná ne tolik „deleuzeovský“, jako spíše „benjaminovský“ – viz Agambenova paralela, pozn. 54) probíhá „horizontálně“ (tzn. syntagmaticky) a je zřetězením intervalů, řezů, sestavených tak, aby tvořily kontinuum. *Obraz-čas* zdůrazňuje zlomy a prahy intervalů, je nespojitou montáží.

Od reflexe kinematografického obrazu se mohou rozvinout nejen úvahy o formách obrazu samotného, ale nakonec i historiografie vůbec. Zlomy, trhliny či intervaly můžeme buď scelovat a řadit za sebou do spojitého celku, nebo je můžeme chápat jako místa, v nichž se kříží, střídají a střetávají odlišné diskursy, tj. místa, jež se otevírají nikoli syntagmatickým, ale paradigmatickým („vertikálním“) vztahům. Tak mohou být navazována nejrůznější „nemožná spojení“. Vedle konjunkce se může stát metodou i disjunkce – krom vzájemné souvztažnosti jednotek přítomných se diskurs může otevřít i jednotkám absentním, tedy těm, jež nejsou v daném zřazení prezentovány aktuálně, jsou ale součástí dalších virtuálních vrstev diskursu, tvořeny nejrůznějšími sedimenty paměti, navršením kontextuálních vztahů, synonymem a paralelismů.

Obraz, který je tímto intervalem (viz dialektický obraz, dynamogram), může zviditelnovat nejrůznější heterogenní kompozita. Obraz se stává složitou tkáň, jež nemůže být uchopena z jednoho směru.

Pokud bychom měli shrnout Didi-Hubermanovy strukturálně-kompoziční a myšlenkové postupy obecněji, snad by mohly být přiblíženy strategií jisté *discordia concors* – v původním smyslu se jedná o harmonii postavenou na kombinování disparátních nebo konfliktních elementů, v rámci uměleckohistorického může podněcovat metodickou snahu nalézat co nejpřekvapivější vztahy mezi obrazy historicky vzdálenými, v případě uměleckém bychom mohli přidat práci s obrazy nebo jejich prvky vzdálenými i kontextuálně.

Tento v jádru warburgovský pojem je mj. zmíněn v jeho knize *Ouvřít Venus. Nuditě, řeve, cruauté*. Byť ona dialektika konfliktů a zlomů postupuje mnohé Didi-Hubermanovy texty, a neurčuje tedy jen tuto knihu, zde nalézá své výrazné vyjádření. Viz Georges DIDI-HUBERMAN, *Venus öffnen. Nacktheit, Traum, Grausamkeit*, Zürich: Diaphanes 2006. Pokud by mělo jít o obecné metodologické vystižení této oblasti, jde o ocenění fragmentárních, nestylotvorných a specifickým způsobem hybridních myšlenkových i uměleckých projevů a postupů. Jejich výčet by však sám o sobě byl neproduktivní, neboť nejde o určení konkrétní metody nebo nastínění hypotézy, ani se nenacházíme ve sféře univerzálních pojmů. Jedná se spíše o ocenění jistého spontánního či strategického odklonu od optima a rozvíjení oněch paradigmatických, „vertikálních“ vazeb.

⁷⁴ Zmíněná „dialektika probuzení“ je pro Benjamina fakticky *paradigmatem* dialektického myšlení: „Těžít ze snového prvku při procitnutí je školský příklad dialektického myšlení. Proto je dialektické myšlení nástroj dějinného procitnutí.“ Walter BENJAMIN, „Paříž, hlavní město devatenáctého století“, in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon 1979, s. 78.



ve „stále ještě“ známých teoriích, obrazech, postavách či (existenciálněji řečeno) v druhých, může zjevovat jisté ztemnělé pozadí, dosud jen nejasně a difuzně tvořící vlastní figuru, v níž nyní takřka cítíme „to zcela jiné“. V tomto transgresivním kontextu se zároveň s obtížně určitelnou systémovou volností prolínají, střídají a vzájemně ovlivňují spekulativní prvky a postupy s myšlením poeticky orientovaným. Strategie postupování těchto ne vždy zcela souměřitelných přístupů může být pochopena jako svébytný způsob, jak narušit obvyklý „teoretický narativ“ s jeho snahou věci vysvětlovat, členit a fixovat.

Zmíněný přístup může mít i své praktické aplikace, v nichž se možná někdy až lehce přeexponovaná senzibilita prolíná a střetává s experimentálními postupy a zcela moderní estetikou. Koláčovitost, polysémantičnost, intenzita, nekauzální determinace, to vše (krom jiného) charakterizuje onu oblast obraznosti, jež se nachází mimo své optimum, rozvržena z hlediska disparátních motivů, jejichž dialektika nesměřuje k syntéze. V jistém ohledu se tak nyní, byť z jiného směru – nikoli z hlediska jejich role v dějinném diskursu, ale s ohledem na jejich aktuální působení –, dostáváme zpět k dialektickým obrazům s jejich překvapivou, a přitom obtížně vysvětlitelnou silou, krátkou a intenzivní existencí.

Přesvědčivě to přibližuje Walter Benjamin, když hovoří o šoku z jednoho konkrétního zobrazení: „dojem, pokud bych to tak mohl říct, udeřil s takovou silou, že to prolomilo dno mého vědomí a po léta leželo nenahraditelně ztraceno někde v temnotách.“⁷⁵ Tato situace je rozvržena dialekticky mezi takřka chaotickým napětím a specifickou, této situaci příslušnou formou (či možná lépe, „deleuzeovskými“, strukturou-pohybem). Didi-Huberman to vystihuje následovně:

Každý obraz, který se nabízí našemu pohledu, se ukazuje ve své samozřejmosti pouze prostřednictvím znepokojující ekonomiky paradoxů, které jsou vždy spojeny s jinými

75 Uvedená pasáž se týká jednoho dobového reklamního zobrazení: „Před mnoha lety jsem na tramvaji viděl plakát, který by, pokud by věci měly v tomto světě své patřičné ocenění, našel své obdivovatele, historiky, exegety a kopisty stejně jistě jako každá velká báseň nebo malba. A vskutku to bylo obě současně. Jak je tomu někdy v případě velmi hlubokých, neočekávaných dojmů, šok byl příliš násilný: dojem, pokud bych to tak mohl říct, udeřil s takovou silou, že to prolomilo dno mého vědomí a po léta leželo nenahraditelně ztraceno někde v temnotách. Věděl jsem jen, že to souvisí s ‚Bullrichovou solí‘ a že sklad tohoto koření je malý obchod na Flottwellstraße, kde jsem měl po léta pokoušení vystoupit a požádat o plakát.“ Walter BENJAMIN, „Das Passagen-Werk“, in: *Gesammelte Schriften*, sv. V, Frankfurt: Suhrkamp 1991, s. 235.

paradoxy. Každý obraz se podává pouze jako šílená, často vznešená intenzita současných protikladů, setkání heterogenních řádů, jež se neomezeně pohybují mezi věcnými a slovními reprezentacemi. V této „svobodě“ asociací představa ale musíme rozpoznat faktickou strukturu, kde každý obraz se vyjasňuje pouze v rámci postupného ukazování všech ostatních, jakkoli jsou vzájemně disparátní nebo nepodobné.⁷⁶

Součástí působení uměleckého díla na jeho smyslové i významové úrovni je tedy mnohdy též i jisté dynamicky inverzní napětí. Tato kreativně-destruktivní dimenze obrazotvornosti dostává svůj prostor především v oblasti moderního umění. S odkazem na onu benjaminovskou estetiku šoku a překvapivých konstelací, do níž v rámci našeho výkladu můžeme zahrnout též výše zmíněný aspekt montáže, stříhu či *enjambment* jako formu překračování a transponování významu z jednoho syntakticky vymezeného místa na místo jiné za účelem vybudování nové poetické figury, to vše může být nyní doplněno i o svoji „negativní“ formu, respektive o svoji obtížně uchopitelnou a nejednoznačnou figuru.⁷⁷ Postupy montáže lze tedy rozšířit i o „demontáž“, tzn. např. o různé diferenní či heterogenní montáže, dále lze rozvíjet metody rozličného „odchýlení“, hledání nejrůznějších prahů a zlomů, otřesů, či naopak ambivalencí a proměnlivých víceznačností. Možná v mezních případech by se jednalo až o jisté poetické „zneužití pravomocí“, respektive o moment překročení limitu. Moment, kdy naše imaginace říká, že se smíme vydat za hranice „správných forem“, ať už je jejich správnost definována jakkoli.

V našem exposé však nyní nejde o vybudování kompletního instrumentáře takto postavených poetických forem a nástrojů, důležitější je spíše mít na paměti kontext spojený s onou mnoho-
vrstevnatou formou „disfigurace“, neboť ten zde sledujeme s ohledem na interpretační výkon Didi-Hubermana, který nám slouží jako ilustrace, jakým způsobem může probíhat dynamizace a narušení předchůdně ukotveného obrazového řádu. Jeho konkrétní

⁷⁶ DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico*, s. 8.

⁷⁷ Nemusíme tedy myslet negaci doslova, ale spíše jako operativní označení pro figury, konfigurace a situace, kterým nelze přičíst jednoznačnou identifikaci (v základní percepční formě à la obraz kachna/králík).

realizaci – „pollockovské“ vidění Fra Angelica⁷⁸ – pak můžeme chápat jako reprezentaci fungování paradigmatického exempla, dialektického obrazu a též (i jak uvidíme) formule patosu.

33

Vsuvka. Aby Warburg – obraz jako aktivní dynamogram

Otevření se těmto formám nejrůznějších substitucí, paralelismů, synoptických či laterárních kontextualizací, či naopak náhlým diskursivním zlomům, trhlinám a řezům v nyní jen zdánlivě ucelených formách a figurách, není samozřejmě již uchopitelné nějakou hypotézou nebo pravidlem, děje se právě ve svých jednotlivostech a konkrétních realizacích a příkladech.⁷⁹ Pokud bychom však měli přesto pro tuto mnohost případů hledat nějaké exemplární vyjádření, snad bychom mohli – především s ohledem na naše zkoumání afinit Agambenova paradigmatického exempla, Benjaminova dialektického obrazu a s nimi spřízněného interpretativního výkonu Didi-Hubermana – volit chiasmatickou,

78 Didi-Huberman hovoří v této souvislosti o „nemístné podobnosti“. I když jde o pasus velmi krátký (bude mu věnováno místo ještě dále, viz „Závěr. Georges Didi-Huberman – Fra Angelico a Jackson Pollock, dialektický obraz v kantovském rámu reflexivní soudnosti“), jeho role v úvodu knihy *Před časem* je paradigmatická. Vytváří důležitou figuru při otevření Didi-Hubermanových úvah o anachronismu. Zvolený příklad je ve své paradigmaticčnosti možná až příliš reprezentativní – nakonec, myslím, není ani vyloučeno, že je postaven, nebo alespoň odvyprávěn, podle vzoru dialektického obrazu nebo formule patosu. Dané prolínání zážitku a jeho odborné interpretace, které se do něj ještě v dalším kroku vtiskne, jsme nakonec zmínili již výše. Viz pozn. 27.

Takto promyšlené *entrée* uměleckohistorické studie připomíná spíše záměrně zvolenou stylistickou figuru, než *pouhý* popis reálné situace. Kompozičně se toto rozvržení vstupní scény též velmi podobá efektnímu otevření knihy *Slova a věci*, kde Foucault jako výchozí podnět své práce uvádí Borgesův text o podivné čínské encyklopedii, postavené na absurdní taxonomii jednotlivých „rodů“ a „druhů“ (FOUCAULT, *Slova a věci*, s. 41). Jak je to doopravdy, nevíme, obojí konečniců může být i pravda, a navíc ještě „pod krásným pláštěm“...

Teoreticky důležitější je však fakt, že Didi-Huberman nezůstává v zajetí tohoto jedinečného momentu, ale v jistém ohledu jeho kouzlo prolomuje. V knize *Fra Angelico. Dissemblance and Figuration* je tato situace východiskem k rozvržení úvah o možné věcné souvislosti dekorativních maleb Fra Angelica a dobových (respektive již anachronických) teologicko-filosofických souvislostí, na jejichž základě Didi-Huberman rozpracovává historicky vyargumentovanou úvahu o negativních formách figurace.

79 Z důvodu toho, že moje pojednání je spíše metodologické, než faktografické, soustředil jsem se prakticky jen na kontextualizaci jednoho příkladu, jak jej uvádí Didi-Huberman, neboť zde můžeme hledat některé aplikace mnou sledovaných konceptů paradigmatického exempla a dialektického obrazu.

Zároveň si však musíme uvědomit, že žádný příklad by nebyl dost příkladný, aby ho stačilo jen zmínit. S každým takovým příkladem bychom museli provést ještě něco navíc, než jej využít jen instrumentálně ke „správné“ explikaci. Totiž, v tomto kontextu bychom museli umět uvažovat i o formách jeho „komplikace“, protože jen z této vnitřní, trochu zatajené dialektiky explikace-komplikace bychom mohli příkladnosti příkladu vskutku rozumět. (Jednoduše řečeno, v tomto kontextu by každý příklad měl být zároveň i trochu „nehodným“, aby nebyl „jen“ příkladem, ale současně i nástrojem, který nám umožní prozkoumat vhodnost příkladu. Tj. příkladem by měla být teorie spíše testována, než dokládána.)

34 unikavě determinovanou figuru „formule patosu“ a s ní spojeného „dynamogramu“.⁸⁰

Pojetí obrazotvornosti jakožto dynamické síly integrující kreativní i destruktivní momenty může být vztaheno k termínu „formule patosu“,⁸¹ který historik umění Aby Warburg použil pro vystižení afektivních stavů pronikajících uměleckým dílem a připomínajících archetypální zkušenost s vášnivými a bolestnými stavy lidské existence. Tento koncept prostupuje Warburgovo myšlení od jeho profesních začátků až do pozdních děl. Jeho struktura i geneze je složitá a mnohvrstevnatá, už jen proto, že v pojmové konstrukci je zabudován jistý oxymoron: slučuje se v něm dynamika patosu a stálost formule jako předepsaného způsobu vyjádření či schématu, patos sám pak jako hybná síla afektu v sobě spojuje energii i trpnost. Více však než z toho plynoucí teoretické a výkladové konsekvence, bude v námi sledovaném kontextu důležitější, že formule patosu není jen odborný termín, ale že Warburg mu propůjčil i zvláštní aktivizující sílu. Toto „energetické“ pojetí formule patosu se promítá i do jeho vlastní práce s obrazy a do způsobu jejich

80 Odkazem na Aby Warburga a jeho formuli patosu a dynamogramu (obě bude dále zmíněno a vysvětleno) připomínáme nejen kontextuální genealogii pojmů paradigmatického exempla, dialektického obrazu a formule patosu. Zároveň s tím bychom mohli nastinit i širší zájem zmíněných autorů o Warburgovo dílo. U Agambena nebo Didi-Hubermana jej můžeme sledovat explicitněji, neboť se jeho myšlením zabývali též teoreticky. Vztah Benjamina a Warburga je rozptýlenější, z historické perspektivy ale dobře viditelný. Určují jej spřízněnosti některých badatelských zájmů a tvůrčích postupů. Metodologické a obsahové podobnosti lze hledat především v jejich kulturně-teoretických zkoumáních modernity a kulturní paměti, jež se projevují např. ve zdůrazňování role detailu v rámci historické interpretace či v jejich vztahu k historické singularitě. Můžeme připomenout též kompoziční hledisko: např. kaleidoskopické formy uspořádávání zvoleného materiálu, které lze objevit v obou jejich zásadních dílech, obrazovém atlasu *Mnemosyne a Pasážích*, a jež mohou být v určitých momentech analogizovány s fotografickými a kinematografickými kompozičními technikami. Zkoumání těchto souvislostí by však již poněkud vychýlilo proporce této studie. Ke zde naznačenému jen odkazy, viz literatura níže: Giorgio AGAMBEN, „Aby Warburg and the Nameless Science“, in: *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*, Stanford: Stanford University Press 1999, s. 89–103; Georges DIDI-HUBERMAN, *Das Nachleben der Bilder*, Berlín: Suhrkamp 2010; Matthew RAMPLEY, *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden: Otto Harrassowitz 2000.

81 Implicitně se tento termín objevuje již v jeho disertaci o Sandru Botticellim, kde je opisně vyjádřen v tezi uvedené v jejím závěru: „Vzpomínkový obraz generalizovaných dynamických stavů, díky němuž probíhá apercpece nového dojmu, se později nevědomě promítá v uměleckém díle jako idealizující nástin.“ (Aby WARBURG, „Sandro Botticelli ‚Geburt der Venus‘ und ‚Frühling‘“, in: *Werke in einem Band*, eds. Martin Treml, Sigrid Weigel, Perdita Ladwig, Berlín: Suhrkamp 2010, s. 109.) Podobnými slovy pak formuli patosu (na jiných místech ovšem zmíněnou i explicitně) opisuje i v nedokončeném úvodu ke svému vrcholnému dílu, obrazovému atlasu *Mnemosyne*, kde hovoří o „engramech vášnivých zkušeností přezívajících v paměti jako uchované dědictví, příkladně určující nárys toho, co tvoří ruka umělce“ (*idem*, „Mnemosyne Einleitung“, in: *Werke*, s. 631). Mezitím je tento metaforicky otevřený pojem zmiňován, formován a promyšlen v mnoha jeho pracích, např. ve studii „Dürer a italská antika“, kde se s ohledem na vzájemné provázanosti obrazu, jazyka a těla stává spíše performativním prvkem, nebo v přednášce o zobrazeních planet, kde je viděn více jako stylistický princip (*idem*, „Dürer und die italienische Antike“, in: *Werke*, s. 176–183; „Die Planetenbilder auf der Wanderung von Süd nach Nord und ihre Rückkehr nach Italien“, in: *Werke*, s. 326–348).



chápaní.⁸² Když popisuje svoji koncepci práce s obrazovým materiálem, založenou na uskupování (a přeskupování) fotografických reprodukcí, ze kterých skládá obrazový atlas *Mnemosyne*, zmiňuje tuto důležitou *působící* stránku formule patosu:

Dynamogramy antického umění se předávají ve stavu maximálního napětí, ale nepolarizované s ohledem na pasivní nebo aktivní náboj energie vůči tomu, kdo je pocituje, napodobuje (vzpomíná na ně). Pouze kontakt s časem způsobí polarizaci. To může vést k radikálnímu zvratu (inverzi) původního antického smyslu.⁸³

V onom transhistorickém dynamogramu jakoby se tedy uchovávala dřívější energie, jež čeká na okamžik setkání s aktuálním časem, v němž bude polarizována a uvolněna. Jakým směrem se vydá, není ovšem jisté, dokonce se nejspíš může vydat i do několika různých směrů zároveň. Warburgův popis dynamogramu je, myslím, pouze jinými slovy vyjádřená charakteristika dialektického obrazu.

Dynamogram je zároveň termín znějící velmi kinematograficky, a fakticky i velmi podobně funguje – je záznamem průběhu energie v čase, vyjádřením intenzity paměťové stopy. Obrazy, fotografie a reprodukce v atlasu *Mnemosyne* tak mohou být díky tomuto zdůraznění průběhovosti viděny jako svého druhu filmové fotografie. Jako by se poměnily ve výseky nebo řezy v proudu filmových obrazů.⁸⁴

Formule patosu mají zvláštní druh virtuální existence, jak říká Agamben, „nenalézají se v uměleckých dílech, nebo v mysli umělce či historika“,⁸⁵ nejsou zachyceny na reprodukcích atlasu

⁸² Když Agamben charakterizuje Warburgův obrazový atlas *Mnemosyne*, interpretuje jej jako atlas *signatur*. Signatury v různých formách historicky proměnlivého výkladu byly, jak píše Agamben, vždy blízko magickým tradicím.

S odkazem na Warburgův zájem o arabskou magickou příručku známou pod latinským názvem *Picatrix*, Agamben zmiňuje, že talismany nebo čarovné předměty jsou zde nazývány *ymaga*. Tato „*ymaga* nejsou znaky a reprodukce: jsou operacemi, prostřednictvím nichž jsou síly nebeských těles sbírány a koncentrovány do jednoho bodu za účelem ovlivnění pozemských těles“. Působící síla magickou silou nadaného obrazu (*ymaga*) může být paradigmatickým pro Warburgovo pochopení obrazu vůbec. Viz AGAMBEN, „Theory of Signatures“, s. 55.

⁸³ Aby WARBURG, „Allgemeine Ideen, Notizbuch“, 1927, s. 20, cit. dle: Ernst H. GOMBRICH, *Aby Warburg. Eine Intellektuelle Biografie*, Hamburg: Philo & Philo Fine Arts 2006, s. 338.

⁸⁴ Tento kinematografický charakter připomíná např. Philippe-Alain Michaud. Techniky filmové montáže a charakter foto-kinematografických obrazů jsou analogizovány s Warburgovými postupy při skládání obrazových panelů atlasu *Mnemosyne*. Philippe-Alain MICHAUD, „Crossing the Frontiers. Mnemosyne Between Art History and Cinema“, in: *Aby Warburg and the Image in Motion*, New York: Zone Books 2004, s. 277–291.

⁸⁵ AGAMBEN, „Theory of Signatures“, s. 56.

36 *Mnemosyne*, ale jsou „nastaveny“ v konfiguracích daných obrazů. Formule patosu, takto chápaná, je vlastně „odpojeným dynamogramem“, **86** který svoji působnost získá, když se setká s umělcem nebo badatelem (tak míní Warburg, můžeme ovšem dodat, i vnímavým pozorovatelem). V jistém smyslu se tu vrací již zmíněná kinematografická charakteristika formule patosu – vztah obrazů tvořících konstelaci musí být naší imaginací uveden do pohybu, musí být námi animován (v obou významech).

Porovnáme-li konstrukci Benjaminova dialektického obrazu a Agambenova paradigmatického exempla s formulí patosu, vidíme zřetelné strukturální podobnosti. V jistém ohledu jde ale Warburg ve své dialektice možná ještě dále. V konceptu formule patosu, jak zdůrazňuje Didi-Huberman, **87** na sebe narážejí různoběžné a kategoriálně odlišné síly, jež však nelze integrovat, a tak se od nich na ideální rovině osvobodit. Tyto afektivní síly jsou do sebe vpleteny v jisté „dysfunkční jednotě“. Když Agamben hovoří o „silovém poli překračujícím polární napětí“, **88** nemusí mít nutně na mysli možnost sjednocení logických kategorií, nicméně hovoří-li o jejich „neutralizaci“ a „nerozlišitelnosti“, tato možnost se nabízí. Respektive možná, s ohledem na Warburgovu koncepci, popisuje pouze první „takt“ tohoto energetického a dynamického dění. Warburgův obraz formule patosu můžeme naproti tomu chápat jako „intruzivní model“, **89** v němž kategorie a řády na sebe narážejí neustále, nutkavě a „negativně“. Je modelem, který se vzpírá závěru.

Tento model by mohl být i mezním pohledem na formu „současného“ díla a též by nám mohl připomínat, že vedle otázek po artikulaci a syntéze (což jsou otázky spojené s pozitivní stránkou obrazotvornosti a s budováním kánonu) se v rámci úvah o konstituci a působení uměleckého díla musí objevovat i otázky obrazové dynamiky, vedoucí někdy až k desintegraci proudu smyslových zážitků nebo již konstituovaného významu.

86 *Ibid.*, s. 57.

87 DIDI-HUBERMAN, *Das Nachleben der Bilder*, s. 487.

88 AGAMBEN, „What Is a Paradigm?“, s. 20.

89 DIDI-HUBERMAN, *Das Nachleben der Bilder*, s. 487.



Závěr. Georges Didi-Huberman – Fra Angelico a Jackson Pollock, dialektický obraz v kantovském rámu reflexivní soudnosti

37

Modelovým příkladem proměny systémového paradigmatu v paradigma exemplární (a poté vytvoření nové systémové konfigurace) může být způsob, jakým Didi-Huberman interpretuje dílo Fra Angelica *Madonna delle Ombre* z kláštera San Marco ve Florencii. Všimá si jak figurálního motivu, tak malby umělých mramorů, které tvoří spodní část fresky. Tyto z našeho obvyklého úhlu pohledu „pouze“ abstraktně dekorativní prvky Didi-Huberman vykládá jako nositele specifického významu, přičemž vychází z interpretace negativní teologie Dionysia Areopagity.⁹⁰

Původní inspirací k „propůjčení významu“ těmto dekorativním panelům byl ovšem jejich vizuální vztah k současné abstraktní malbě, jak je např. reprezentována dílem Jacksona Pollocka.⁹¹ Teprve z této diskontinuity a náhlého spojení nového a starého vycházejí další úvahy o hranici a možnostech reprezentace, které oba vizuální fenomény analogizují. Abychom však oba fenomény mohli reálně spojit, nestačí jen jednoduché parataktické zřazení (Fra Angelico a Jackson Pollock – a, které jakoby náhle vytrhne daná díla z jejich dosavadního kategoriálního řádu a vytvoří „dialektický obraz“, novou konstelaci současného a minulého), ale musí k tomu dojít v rámci specifického, reflexivního soudu.

Zde si ještě jednou můžeme uvědomit důvod Agambenova odkazu ke Kantovu estetickému soudu a vztah tohoto typu soudu k analogickému exemplárnímu paradigmatu. Estetický soud je charakterizován jako soud, který své pravidlo nenachází, ale vytváří. Tento soud může být využit i sledujeme-li vztah – jak to činí Didi-Huberman⁹² – mezi „plnohodnotným“ uměleckým

⁹⁰ *Idem, Fra Angelico.*

⁹¹ „Pokouším-li si dnes vzpomenout, co zastavilo mé kroky v chodbě San Marka, myslím, že se nemýlím, když tvrdím, že to byl jistý druh *nemístné podobnosti* mezi tím, s čím jsem se zde v renesančním klášteře setkal, a *drippings* amerického umělce, které jsem objevil a obdivoval před mnoha lety dříve.“ DIDI-HUBERMAN, *Před časem*, s. 18.

⁹² V knize *Fra Angelico. Dissemblance and Figuration* Didi-Huberman zmínkou o analogii mezi vizuální stránkou dekorativního panelu Fra Angelica a malbou Jacksona Pollocka otevírá otázku vztahu mimetického iluzivního zpodobnění a jeho narušení materialitou malířského gesta. Figurace a formy jejího narušování, či vztah figurace a dekorace, jsou témata již formálně a intelektuálně rozvržená. Metodicky jsou uchopena reflexivním způsobem. Didi-Huberman musí v této situaci „jen“ navrhnout nové pravidlo vztahu mezi figurací a konkrétní „disfigurací“. Viz DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico*, s. 30.

dílem (abstraktní malbou Jacksona Pollocka) a „pouhou“ dekorací (umělým mramorem Fra Angelica) či mezi mimetickým zpodobněním a materiálním indexem malířské stopy; respektive obecněji mezi dílem (*ergon*) a jeho doplňkem či přídatkem (*parergon*).⁹³

Rozčlenění mezi *ergon* a *parergon* nás ještě jednou, naposledy, přivádí ke Kantovi. Pokud jsme dříve sledovali kantovské analogie v Agambenově myšlení, analogii toho, co nyní popisuje Didi-Huberman, najdeme u Kanta též. Jen s tím rozdílem, že on sám z ní nevyvodí závěr příslušný jeho vlastní filosofii. Didi-Huberman tak však intuitivně učiní, zcela v kantovských intencích.

Kant v rámci výkladu soudu vkusu zdůrazňuje, že soud vkusu reflektuje formu a musí být nezávislý na půvabu i dojetí. Pro Kanta je proto důležité oddělit čistou formu od materie počítka. Na tomto základě je založeno i odlišení toho, co k dílu patří plně, a toho, co je pouze přidanou okrasou, kde materie zalíbení je vydávána za formu. Kant rozdíl mezi tím, co patří vnitřně k celé představě díla, a tím, co je jen vnějškovou okrasou, uvádí na příkladech: „[T]o, co nazýváme *okrasami* (*parerga*), [...] *nepatří* [kurzíva K. N.] vnitřně k celé představě předmětu jako součást, nýbrž jen vnějškově jako přídatek, [...] například rámy obrazů, drapérie nebo kolonády [...]“⁹⁴

Odkud ale Kant ví, že rám, drapérie nebo kolonáda *nepatří* k dílu? Co je jen přídatkem? V mnoha případech a ohledech nemůžeme tyto prvky označit za druhořadé, často jsou nedílnou součástí díla (socha bez drapérie by byla jinou sochou, budova bez kolonády jinou stavbou, rám pomáhá obraz definovat jako obraz).

Sledujeme-li konstituci těchto příkladů, ukazují se spíše jako dobové, historicky proměnlivé konvence, než jako produkty filosofické reflexe. Respektive Kant v této souvislosti usuzuje na základě určující soudnosti, která subsumuje individuální případy pod obecné, již hotové kategorie. Měl by se však obrátit k reflektující soudnosti, neboť jen tak můžeme zkonstruovat pojmový rozdíl mezi *ergon* a *parergon* pro dané konkrétní dílo. Vystihnout účelnost daného konkrétního díla – tj. najít vztah předmětu

⁹³ Řecký výraz *parergon*, který Kant uvádí, když na příkladech ilustruje rozdíl mezi čistými soudy vkusu a soudy, do nichž je přimíšeno empirické zalíbení, odkazuje k analogii mezi dílem (*ergon*) a jeho přídatkem, „*pouhým*“ doplňkem (*parergon*). KANT, *Kritika soudnosti*, § 14, s. 66.

⁹⁴ *Ibid.*



k *jemu* příslušnému pojmu – je úkolem reflektující soudnosti. Jen na základě tohoto individuálně vytvořeného pojmu můžeme určit, co k aktuálně zakoušenému předmětu patří vnitřně a co nikoli. Esenciální jednota formy díla nevyklučuje proměnlivost ve vymezení vztahu mezi vlastním dílem a jeho doplňkem. Na rozdíl od Kanta si to Didi-Huberman uvědomuje, respektive, možná si to neuvědomuje zcela reflektovaně, ale *ukáže* se mu to.

O uměleckém díle uvažujeme obvykle z hlediska jeho esenciální jednoty, ať již z hlediska jeho vnitřní konstituce, nebo s ohledem na okolnosti, které chápeme jako vnější (např. vymezení obraz × rám). Témata ornamentu a orámování jsou v tradičním pojetí oddělována od reprezentace figurální. Kantovsky řečeno, ornamenty „neznamenají samy o sobě nic“ a „nic nepředstavují“ – mohou tedy být oceňovány jako příklad svobodné krásy, přesto však jsou myšleny vnějškově a jako přídavek. Didi-Huberman svým zvýznamněním dekorativních panelů, v nichž objeví svébytně výrazovou a nakonec i symbolickou vrstvu, vystihne, že pojmový rozdíl mezi dílem a doplňkem *nemůže* být formulován předem. Je úkolem reflektující soudnosti, aby určila, co je v díle relevantní a co nikoli. Musí navrhnout nějakou hypotézu, nastínit pravidlo, které dosud neznáme. Právě toto dělá Didi-Huberman – v okamžiku konkrétního aktu souzení si uvědomuje/vidí, že jednota formy díla nevyklučuje různě vedené hranice mezi dílem a doplňkem: dekorativní panely Fra Angelicovy mohou nyní vystoupit jako *dílo*, tj. mohou nést svůj vlastní význam v závislosti na naší interpretaci.

Shrnutí

Vycházíme-li z výše naznačených úvah, motiv a funkce analogického exemplárního paradigmatu i dialektického obrazu mohou být chápány jako variace téhož: jako snaha nabídnout možnosti, jak uchopit umělecké dílo v jeho aktuální smyslové danosti a současně intelektuální dimenzi, a zároveň obě myslet v dynamickém, oboustranně provázaném vztahu.

Umělecké dílo – jak současné, tak i historicky již klasifikované – může být uchopeno jako proměnlivá jednota, ať už z hlediska vlastní konstituce, nebo z hlediska svého fungování uvnitř

40 struktury dvou paradigmatických vztahů, mezi nimiž může přecházet. Může tak docházet k exemplifikaci díla již kanonizovaného, a naopak – k proměnám jeho významů, interpretací i smyslově emocionálního působení, a tedy svým způsobem i k oscilaci v rámci kategoriálního dělení na umění „staré“ a „nové“.

P. S.

V této studii jsem se soustředil na vysvětlení funkce a vnitřní struktury exemplárního paradigmatu a dialektického obrazu, na jejich srovnání a naznačení vzájemné provázanosti. Její spíše formalistické vyznění je dáno tím, že oba pojmy lze snáze sledovat reflexivně, než formovat projektivně a učinit z nich konceptuální nástroje, jež by mohly fungovat metodicky, tj. systémově určeným způsobem. Jsou vždy spojeny s jedinečnou situací či konfigurací, která nastává spontánně a nelze ji kontrolovaně vyvolat. Singularita, jež se v nich realizuje, se neotevírá na základě naší intence, ale v momentu kontaktu s nespécifikovatelným časovým okamžikem, jehož roli rozpoznáme až v situaci aktuálního zakoušení konkrétního díla.

Metodologicky se tedy dá zpracovat až ona následná, pojmově reflexivní fáze. Kromě terminologického určení, na které jsem se koncentroval, by bylo též možno rozvinout ještě otázku fungování takto dialekticky a metaforicky rozvržených pojmů uvnitř sekvence konstituovaného narativního diskursu. Tyto pojmy svojí strukturou a fungováním vnášejí diskontinuitu do posloupnosti argumentů, a otevírají tak prostor pro laterální vedení motivů či jejich paradigmatické (tj. vertikální) vrstvení. Tím může docházet k narušení lineární historické reprezentace řezu a zlomy, jimiž se diskurs fragmentarizuje a zároveň dynamizuje. Otevírá se tak nový pohled na formu historické narace, v níž to, co se děje naráz či v nejrůznějších kaleidoskopických konstelacích, nebo co se nejrůznějším způsobem prolíná a vrství, je vyprávěním linearizováno a kategoriálně sjednocováno. Zdali a jak by bylo možno tento narativ postavit na montáži, na prolínání a variování motivů, a jakým způsobem by se narativní a obrazové myšlení mohlo prolínat, to vše by ovšem již znamenalo otevření nového tématu...