

ROLAND BARTHES

VYDAVATEL DĚKUJE NADACI OPEN SOCIETY FUND
V BRATISLAVĚ A NADACI CENTRAL & EAST EUROPEAN
PUBLISHING PROJECT ZA PODPORU TĚTO EDICE.

EDIČNÍ RADA:
EGON GÁL, MIROSLAV MARCELLI, PETER MICHALOVIČ,
TEODOR MÜNZ, PETER ZAJAC

VĚDECKÝ REDAKTOR TOHOTO SVAZKU:
PETER MICHALOVIČ

**SVĚTLÁ
KOMORA**

VYSVĚTLIVKA
K
FOTOGRAFII

Z FRANCOUZSKÉHO ORIGINÁLU
ROLAND BARTHES: LA CHAMBRE CLAIRE
PŘELOŽIL MIROSLAV PETŘÍČEK jr.

© CAHIERS DU CINÉMA/GALLIMARD/SEUIL, 1980

TRANSLATION © MIROSLAV PETŘÍČEK jr. 1994

ARCHA, STAROMESTSKÁ 6, 811 03 BRATISLAVA 1994

ISBN 80-7115-081-9

Kdysi, je to již dávno, jsem připadl na fotografii (1852) nejmladšího Napoleonova bratra Jeroma. S úžasem, jež jsem od té doby nedokázal oslabit, jsem si tehdy řekl: "Díváš se na oči, které viděly Císaře." Několikrát jsem o tomto úžasu mluvil, protože jej však podle všeho nikdo nesdílel a tím méně jej chápal (život se skládá z nepatrných doteků osamění), zapomněl jsem na něj. Můj zájem o Fotografii pak směřoval spíše k jejím kulturním aspektům. Rozhodl jsem se, že se mi Fotografie líbí *na rozdíl* od filmu, od něhož se mi ji však nepodařilo oddělit. Problém byl stále naléhavější. Ve vztahu k Fotografii se mne zmocnila "ontologická" touha: chtěl jsem se za každou cenu dozvědět, čím je "v sobě", jaký podstatný rys ji odlišuje od společenstva obrazů. Tato touha znamenala, že odhlédnuto od evidencí, plynoucích z techniky a používání, a navzdor jejímu nesmírnému rozšíření, jsem si vlastně nebyl jist, zdali Fotografie vůbec existuje, má-li nějakého vlastního "génia".

Koho si tu vzít na pomoc?

Od prvního kroku, jímž je klasifikace (je totiž třeba třídít, určovat vzorky, chci-li mít určitý soubor čili korpus), Fotografie uniká. Členění, kterým ji podrobujeme, jsou totiž buď empirická (profesionálové/amatéri), ~~retorická~~ (krajiny/předměty/portréty/akty), anebo ~~estetická~~ (realismus/piktorialismus), tedy v každém případě vnější vzhledem k předmětu a bez vztahu k jeho podstatě, kterou může být (existuje-li nějaká) pouze ono Novum, jeho adventem; tyto

klasifikace by bylo možné uplatňovat i na jiné, staré formy reprezentace. Mohli bychom říci, že Fotografie je nezařaditelná. Pak se ale klade otázka, co by mělo být původem této neuspořádanosti.

První, co jsem shledal, bylo toto. Co Fotografie donekonečna reprodukuje, to se stalo pouze jednou: Fotografie je mechanickým opakováním toho, co se existenciálně nikdy opakovat nemohlo. Událost v ní nikdy nepřekračuje samu sebe k něčemu jinému: onen soubor, korpus, který potřebuji, končí vždy u těla, které vidím; Fotografie je absolutní jednotlivina, suverénní nahodilost, tuhá a tupá, je to Toto (je to tento snímek a nikoli snímek vůbec), jedním slovem: to, co Lacan nazývá *Tyché*, Příležitost, Setkání, Reálno v jeho neudolatelném výrazu. Když buddhismus označuje realitu, říká *sunya*, prázdno; ale také *tathata*: takovost, být tak a tak, být toto; *tat* znamená v sánskrtu *toto* a odvozuje se z gesta malého dítěte, jež označuje věc prstem se slovy: *to, tady, tohle*. Fotografie je pokaždé na konci tohoto gesta; říká: *toto, to je to, takto!* avšak nic jiného; fotografický snímek nelze přetvořit (vyslovit) filosoficky, je zcela přeplněn nahodilostí, jejíž je průhlednou a lehkou obálkou. Ukažte někomu své snímky, okamžitě vytáhne své: "Podívejte, tady, to je můj bratr; a tamhle, to jsem já jako dítě," atd.; Fotografie je právě tento antifonický zpěv: "Podívejte", "Pohled", "Tady"; ukazuje prstem jistě *vis-à-vis* a není schopna tuto čistě deiktickou řeč opustit. Lze-li však mluvit o *tomto* snímku, zdá se být na druhé straně pochybné, hovoříme-li o Fotografii jako *takové*.

Neboť tento určitý snímek se nikdy neliší od svého referentu (od toho, co reprezentuje), anebo se od něj přinejmenším neliší hned či pro všechny (jak je tomu v případě jakéhokoli jiného obrazu, který je od počátku a díky svému statusu obtížen způsobem, jímž je předmět simulován): není sice nemožné vnímat fotografický signifikát (profesionálové to svedou), ale je k tomu zapotřebí druhotného výkonu vě-

dění či reflexe. Fotografie jako taková (kvůli pohodlí musíme přijmout tento univerzální termín, jenž zde však neodkazuje k ničemu jinému než k ustavičnému navracení nahodilosti) má v sobě ze své povahy vždy cosi tautologického: dýmka je tu vždy neoblomně dýmkou. Jako by Fotografie nosila svůj referent stále s sebou a jako by uprostřed světa v pohybu obojímu náležela táž zamilovaná či pohřební nehybnost: obojí je k sobě slepeno, článek po článku, tak, jako se v některých druzích mučení připoutává odsouzenec k mrtvému tělu; Fotografie a její referent je jako ony páry ryb (tuším, že podle Micheleta žraloci), které plují spolu, jako by splývaly ve věčném koitu. Fotografie náleží k oné třídě vrstevnatých objektů, jejichž dvě stránky od sebe nelze odloučit, nemáme-li je zničit: okenní sklo a krajina a proč ne: Dobro a Zlo, anebo touha a její předmět; všechno dvojitosti, které pochopíme, ač nespatriíme (nevěděl jsem ještě, že z tohoto úporného setrvávání referentu, který je stále zde, vzejde ona podstata, kterou jsem hledal).

Tento úděl (není fotografického snímku bez *něčeho* či *někoho*) strhuje Fotografií do nesmírné neuspořádanosti předmětů — všech předmětů světa: proč volím (fotografuji) tento předmět, tento okamžik spíše než tento jiný? Fotografie je neklasifikovatelná, protože není žádného důvodu nějak *vyznačovat* to či ono, co se v ní vyskytuje; možná by se chtěla stát právě tak masivní, právě tak jistou a právě tak vznesenou jako znak, což by jí dovolilo nabýt důstojnosti jazyka; má-li tu však být znak, musí tu být vyznačenost; fotografické snímky, jimž princip vyznačování chybí, jsou znaky, které *nezachytávají*, nýbrž které *zhuňňují* po způsobu srážejícího se mléka. Ať snímek ukazuje cokoli a jakkoli, je vždy neviditelný, neboť *co vidím, není fotografický snímek*.

Referent lne k Fotografii. Pro toto zvláštní přilínání je velmi nesnadné zaostřit se na ni. Knihy, které se jí zabývají a kterých je ostatně mnohem méně než knih o jiných uměleckých druzích, značně trpí touto potíží. Jedny jsou tech-

nické povahy; aby "viděly" fotografický signifikát, musí zaostřovat nablízko. Jiné jsou historické či sociologické: ty musí ostrit na dálku, mají-li do zorného pole dostat celý fenomén Fotografie. Podrážděně jsem zjišťoval, že žádná z nich nemluví právě o těch snímcích, jež mě zajímají, jež ve mně probouzejí radost či pohnutí. Co je mi po pravidlech kompozice fotografické krajiny anebo — z druhého konce — po Fotografii jako rodinném rituálu. Kdykoli jsme četl něco o Fotografii, měl jsem na mysli takový a takový snímek a potom mě z těchto řečí bral hněv. Já jsem viděl pouze referent, vytoužený předmět či drahé tělo, jenže jakýsi dotěravý hlas (hlas vědy) mne přísným hlasem nabádal: "Vrať se k Fotografii. Co si tu prohlížíš a co ti působí utrpení, to patří do kategorie 'amatérské Fotografie', jimiž se zabývají týmy sociologů: není to nic než stopa společenského protokolu integrace, kterým se upevňuje rodina, atd." Já jsem však vytrval; jiný hlas, silnější, mne vyzýval, abych ne dbal na sociologický komentář; když jsem se díval na určité snímky, chtěl jsem se stát divochem bez kultury. A tak to šlo pořád dál, protože jsem neměl odvahu redukovat bezpočet snímků světa anebo těch pár svých povyšovat na Fotografii jako takovou: ocitl jsem se zkrátka ve slepé uličce a takřkajíc "vědecky" osamocený a bez prostředků.

3

Řekl jsem si tedy, že tato neuspořádanost a toto dilema, jež odhalila moje touhu psát o Fotografii, vlastně odpovídají oné stísněnosti, o níž jsem vždy věděl, když jsem se cítil být subjektem zmítaným mezi dvěma jazyky, jedním expresivním a druhým kritickým, a když jsem se pohyboval v kritickém jazyce a přitom přecházel mezi mnoha diskursy: sociologickým, sémiologickým a psychoanalytickým; nakonec jsem díky neuspokojení v jednom i druhém na sobě zpozoro-

val, co jediné je jisté (byť to třeba bylo naivní): totiž zoufalý odpor k jakémukoli reduktivnímu systému. Kdykoli jsem se totiž uchýlil k jednomu z nich, cítil jsem, jak se tato řeč uzavírá do sebe, začíná tihnout k redukci a má sklon kárat, takže jsem ji tiše opouštěl a hledal jsem jinde: začal jsem mluvit jinak. Bylo tedy lépe učinit jednou provždy z mého vyhlášení o jedinečnosti ctnost a pokusit se povýšit "starou svrchovanost já" (Nietzsche) na heuristický princip. Rozhodl jsem se, že východiskem mého zkoumání bude jen pár snímků, těch, o nichž jsem si jist, že *pro mne* existují. Tedy žádný soubor či korpus: jen pár těl. V tomto vcelku konvenčním sporu mezi subjektivitou a vědou jsem dospěl k následující bizarní myšlence: proč by každý předmět nemohl mít novou vědu? Tedy *Mathesis singularis* (a nikoli *universalis*). Rozhodl jsem se, že se sám stanu prostředníkem každé Fotografii: vyjdu z osobních pohnutek a pokusím se vyjádřit základní rys, ono univerzální, bez něhož by Fotografie nebylo.

4

Učinil jsem tedy sebe sama mírou fotografického "vědní". Co ví mé tělo o Fotografii? Zjistil jsem, že snímek může být objektem trojího vztahování (anebo trojí emoce, trojí intence), totiž konání, trpění a dívání. *Operátor* je Fotograf. *Spectator* (divák) je každý z nás, kdo v časopisech, knihách, albumech, archivech prohlíží kolekce snímků. Ten, kdo je fotografován, anebo to, co je fotografováno, je cíl, referent, jakési malé simulakrum, *eidolon* vysílané předmětem, což bych označil jako *Spectrum*, tedy pozorované, ale také přízračná vidina, neboť ve slově "spectrum" je prostřednictvím jeho kořene uchován vztah k dívání ("spectare"), je muž se však dostává poněkud hrozivého nádechu; toho, který má každá fotografie jakožto navrácení mrtvého.

Jeden z těchto vztahů mi zůstal uzavřen, a tedy jsem jej nemohl studovat: nejsem totiž fotograf, dokonce ani amatérský: jsem na to příliš netrpělivý: musím hned vidět, co jsem vytvořil (*polaroid?* zábavné, ale nepřináší uspokojení, pokud se do věci nevloží velký fotograf). Mohl bych předpokládat, že emoce *Operátora* (a tedy podstata *Fotografie-podle-Fotografa* má co dělat s onou "štěrbinou" (*sténopé*), kterou se dívá, pomocí které omezuje, rámuje a uvádí do perspektivy to, co chce "dostat" (zachytit). Z technického pohledu je *Fotografie* vlastně na křižovatce dvou zcela odlišných postupů; jeden patří do oboru chemie: působení světla na určité látky; druhý patří fyzice: tvoření obrazu pomocí optického zařízení. Zdálo se mi, že *Divákova* (*spectator*) *Fotografie* v podstatě pochází, lze-li to tak říci, z chemického vyjevování předmětu (jehož paprsky se zpožděním přijímám) a že *Operátorova* *Fotografie* je naopak spjata s viděním, jak je artikulované klíčovou dírkou této camera obscura. Avšak o této emoci (anebo o této podstatě) jsem nemohl mluvit, protože jsem ji nikdy nepoznal; nemohl jsem se tedy připojit k (nejpočetnější) kohortě těch, kdo se zabývají fotografickým snímkem podle — fotografa. Mám jen dvě zkušenosti: zkušenost pozorovaného subjektu a zkušenost subjektu pozorujícího.

5

Může se stát, že jsem pozorován, aniž o tom vím, avšak ani o této zkušenosti nemohu mluvit, protože jsem se rozhodl, že se nechám vést vědomím o svých pocitech. Ale velice často (až příliš na můj vkus) jsem byl fotografován, vědíc o tom. Jakmile však cítím, že jsem pozorován objektivem, všechno se mění: ustavuji se během "pózování", okamžitě si fabrikuji jiné tělo, předem se přetvářím v obraz. Tato proměna je aktivní: cítím, že *Fotografie* vytváří moje

tělo anebo že je umrtvuje, jak se jí zlíbí (apologie této umrtvující moci: za svou ochotu pózovat před barikádami zaplatili někteří komunisti svými životy: poté, co byli poraženi, byli identifikováni Thiersovými policisty a téměř všichni zastřeleni).

Když pózuji před objektivem (tím chci říci: když třeba jen na malý okamžik vím, že pózuji), nedávám ještě v sázku tolik (alespoň pro tuto chvíli). Metaforicky vzato vděčím fotografovi za svou existenci. Jakkoli je však tato závislost imaginární (z toho nejčistšího imaginárna), cítím ji v úzkosti nejisté filiace: zrodí se obraz — můj obraz: porodí mne antipatické individuum, anebo nějaký "dobrák"? Kdybych mohl na papíru "vyjít" jako na klasickém plátně, se vznešeným výrazem, zamyšlený, chytrý atd.! Kdybych mohl být "namalován" (Tizianem) anebo nakreslen (Clouetem)! Jenže to, co chci, aby bylo zachyceno, je jemná morální substance, nikoli nějaké mimikry, a protože *Fotografie* je citlivá jen v rukou opravdu velkých portrétistů, nevím, jak zevnitř působit na svou kůži. Rozhoduji se, že na svých rtech a v očích nechám "pohrávat" lehký úsměv, který mám za "nedefinovatelný" a jímž bych spolu s kvalitami své přirozenosti chtěl naznačit i pobavené vědomí o celém tomto fotografickém obřadu: propůjčuji se určité společenské hře, pózuji, vím o tom a chci, aby vám to bylo známo, avšak toto dodatečné sdělení nesmí v ničem pozměnit (popravdě řečeno je to kvadratura kruhu) vzácnou esenci mé individuality: to, co jsem za všemi podobiznami. Chtěl jsem tedy, aby můj pohyblivý obraz, zmítaný mezi tisíci měnlivými snímky a vydaný všanc situacím a časům, byl pokaždé zajedno s mým "já" (tím hlubokým, o němž se tolik mluví); a přitom je třeba říci pravý opak: právě toto "já" nikdy není zajedno s mým obrazem, protože to těžké, nepohyblivé, zatvrzelé (to, čeho se dovolává společnost), je obraz, zatímco moje "já" je lehké, členěné a rozptýlené jako čertík poletující v láhvi: ach, kdyby mi alespoň *Fotografie* mohla dát neut-

rální, anatomické tělo, tělo, které nic neznamená! Jsem však, žel, odsouzen Fotografii, jež je na to dokonce hrdá, abych měl vždy nějaké vzezření: moje tělo nikdy nedospěje ke svému nulovému stupni, nikdo mi jej nemůže dát (snad jedině má matka? Neboť tíhu obrazu nesnímá lhostejnost — nikoli něco takového jako "objektivní snímek", např. z "fotomatu", který je tu jen proto, aby z vás udělal kriminálnika, osobu, na kterou číhá policie — nýbrž tuto tíhu snímá jedině láska, krajní láska).

Vidět sebe sama (ale jinak než v zrcadle): tento akt je na stupnici Dějin zcela nečádný, neboť namalovaný portrét, ať kresba či miniatura, byl až do rozšíření Fotografie poněkud omezený a jeho určením bylo nadto stavět na odív majetkový a společenský statut — a namalovaný obraz, jakkoli je výstižný (a právě to se snažím prokázat), není v žádném případě fotografický snímek. Je zvláštní, že nikdo ještě nepomyslel na *rozrušení* (civilizační), které tento nový akt přináší. Přál bych si Dějiny Pohledů. Protože Fotografie, tot zrod sebe jako jiného: Istivé oddělení vědomí od vlastní identity. A co je zvláštní ještě víc: o vidění dvojníka mluvili lidé nejvíce *před* Fotografii. Heautoskopie se srovnávala s halucinačním bludem; po staletí byla velkým mýtickým tématem. Dnes se zdá, jako bychom toto propastné šílenství Fotografie vytěsnili: své mýtické dědictví připomíná jen onou lehkou stísňeností, jež se mě zmocňuje, jakmile na papíru pozorují své "já".

Toto rozrušení je v zásadě rozrušením vlastnictví. Svým způsobem to vyslovilo právo: komu patří fotografický snímek? subjektu (fotografovanému)? fotografovi? A není krajina sama cosi vypůjčeného od vlastníka země? Zdá se, že výrazem této nejistoty společnosti, pro kterou je bytí založeno vlastněním, byly četné procesy. Fotografie proměnila subjekt v objekt, dokonce, lze-li to tak říci, v objekt muzeální: aby bylo možno zhotovit první portréty (kolem 1840), bylo třeba subjekt — portrétovanou osobu — donutit k dlou-

hému sezení pod prosklenou střešou na plném slunci; aby se člověk-subjekt stal objektem, bylo třeba trpět jako při chirurgické operaci; později bylo vynalezeno zařízení zvané opěrka hlavy, jakási protéza, kterou objektiv nevidí a která podepírala a podržovala tělo při jeho přechodu do nepohyblivosti: tato opěrka hlavy byla podstavcem sochy, kterou jsem se stával, byl to korzet mé imaginární esence.

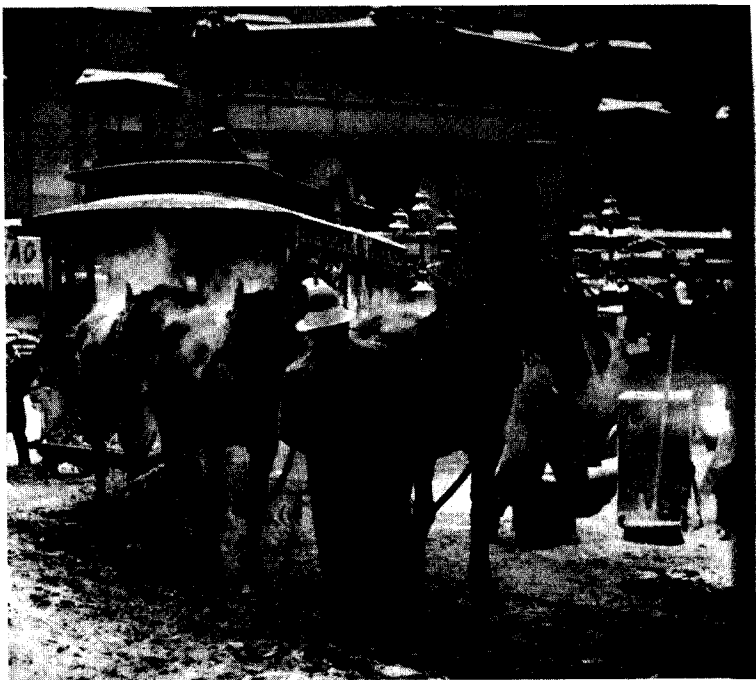
Portrétní snímek je uzavřené pole sil. Protínají se v něm, sváří a navzájem deformují čtyři imaginární momenty. Před objektivem jsem zároveň já jako ten, za něhož se považuji, já jako ten, za něhož chci být považován, já jako ten, za něhož mne považuje fotograf, a já jako ten, jehož fotograf používá, aby předvedl své umění. Což je, jinak řečeno, bizarní počín: stále imituji sebe sama a právě proto — kdykoli se dávám (kdykoli se nechávám) fotografovat, nevyhnutelně trpím pocitem neautentičnosti, často dokonce přetvářky (jak je tomu i v některých mučivých snech). Fotografie (ta, kterou *míním*) představuje imaginárně onen velice subtilní okamžik, kdy vlastně nejsem ani subjekt ani objekt, nýbrž subjekt, který cítí, že se stává objektem: prožívám tedy mikrozkoušenost smrti (parenteze): vskutku se stávám přízrakem. Fotograf to dobře ví a sám (třeba i z důvodů komerčních) se obává této smrti, v níž mne jeho gesto zabalzuje. Nic není směšnějšího (kdybychom přítom ovšem nebyli trpnou obětí, "terčem", jak by řekl Sade) než figle Fotografů, kteří se snaží "oživovat": ubohé představy: posadí mě před má pera, zabírají mě uvnitř (živější než "venku"), postaví mě před schodiště, protože za mnou si hraje skupina dětí, zahlédnou lavičku a vzápětí (jaký krásný nález) na ni musí usednout. Řeklo by se, že zhrzený Fotograf musí nesmírně zápatit o to, aby se Fotografie nezměnila ve Smrt. Jenže já, který jsem se již stal objektem, nebojuji. Cítím, že probuzení z tohoto hrozného snu bude ještě tvrdší; neboť nevím, co společnost z mého snímku udělá, co v něm vyčte (stejně tak existuje mnoho různých způsobů, jak číst jedi-

nou tvář); ale jakmile objevuji sebe na výsledku této operace, co vidím, je to, že jsem se stal zcela obrazem, tj. Smrtí osobně; druzí — Jiní — mne nezabavují sebe sama; surově mě mění na objekt; jsem jim vydán na milost, jsem předán, zařazen v registraci, zpracován ke všem důmyslným manipulacím: jednou mě fotografovala jedna vynikající fotografka; měl jsem za to, že na tomto obrázku čtu hoře nedávného smutku: Fotografie mě projednou vrátila k sobě; avšak později jsem právě tento snímek našel na obálce jedné knížky; tisk svou potměšilostí způsobil, že jsem měl příšernou tvář, zbavenou nitra, pochmurnou a odporou jako na obrázku, který autoři knihy chtěli podat o mé řeči. ("Soukromý život" není nic jiného než ona výšeč prostoru a času, v níž nejsem obrazem, objektem. Je mým *politickým* právem být subjektem, které musím bránit.)

To, co vidím na snímku, který mi někdo udělal ("intence", s níž si jej prohlížím), je nakonec Smrt: Smrt je *eidos* tohoto snímku. Zní to možná bizarně, avšak to jediné, co během svého fotografování snáším, co mám rád a co je mi blízké, je šramot přístroje. Orgánem fotografa není podle mne oko (to mě děsí), nýbrž prst: to, co je spojeno se spouští objektivu, s kovovým posouváním segmentů (pokud je ještě přístroj obsahuje). Téměř rozkošnický miluji tyto mechanické šramoty, jako by z Fotografie byly právě tím — a jediné tím —, k čemu lne má touha, co svým krátkým cvaknutím rozrušuje umrtvující vrstvu Pózy. Zvuk času není pro mne smutný: miluji zvony, zvonice, hodinky — a vzpomínám, že fotografický materiál dával původně vyniknout technice uměleckého truhlářství a jemné mechaniky: přístroje byly v podstatě orloje na vidění a možná, že kdosi starý ve mně slyší ještě ve fotografickém přístroji živý zvuk dřeva.

Neuspořádanost, kterou jsem od prvního kroku shledával ve Fotografii, toto smíšení všech možných výkonů a subjektů, to vše jsem rovněž našel ve snímcích Diváka, jímž jsem byl a jehož bych chtěl nyní zkoumat.

Stejně jako kdokoli jiný, vidím dnes fotografické snímky všude; přicházejí ke mně ze světa, aniž bych si to přál; jsou to jen "obrázky", jejich způsob zjevování je tato "různorodost". Avšak některé z těch, které byly vybrány, posouzeny, oceněny a shromážděny do alb či časopisů a které tímto způsobem prošly filtrem kultury, jak zjišťuji, ve mně vyvolaly malý jásot a právě ty jako by ukazovaly k nějakému zamlčenému středu, nějakému erotickému či rozryvnému blaženství, ukrytému ve mně samém (jakkoli se námět těchto snímků může zdát jednoduchý); a jako by jiné byly pro mne natolik lhostejné, že jakmile jsem viděl, jak se kolem mne všude rozmnožují jako nějaký plevel, pociťoval jsem k nim jakýsi odpor, dokonce rozčilení: jsou okamžiky, kdy je mi fotografický snímek odporový: co si mám počít se starými kmeny stromů Eugene Atgeta, s akty Pierra Bouchera, s dvojexpozicemi Germanie Krullové (cituji jen stará jména)? A více: zjistil jsem, že nikdy nemám rád *všechny* fotografie jednoho fotografa: od Stieglitze mě okouzluje (zato však k šílenství) pouze jeho nejznámější snímek (Konečná stanice koňské dráhy New York, 1893); jedna Mapplethorpova fotografie mě přivedla na myšlenku, že jsem konečně objevil "svého" fotografa; ale ne, nemám rád z Mapplethorpa všechno. Nemohl jsem tedy přistoupit na onu pohodlnou představu, se kterou pracujeme, chceme-li mluvit o dějinách, kultuře, estetice, a která se nazývá umělcův styl. Mocí svého zaujetí, jeho neuspořádanosti, jeho nahodilosti, jeho záhadnosti jsem cítil, že Fotografie je umění *nepřiliš zajištěné*, stejně jako by taková byla věda o tělech (pokud by si někdo vzal do hlavy, že ji ustaví), po nichž toužíme anebo která nenávidíme.



“Od Stieglitze mne okouzluje pouze jeho neznámější snímek”

Jasně jsem viděl, že zde běží o hnutí jemné subjektivity, která je v koncích, jakmile jí někdo řekne: *mám rád/nemám rád*: vždyť kdo z nás nemá svou vnitřní stupnici vkusů, nechtů, lhostejností? A ještě přesněji: vždycky jsem měl sklon *dovozovat* své rozmary; nikoli proto, abych je ospravedlnil, tím méně, abych scénu textu vyplňoval svou individualitou, nýbrž abych naopak tuto citlivou individualitu nabídl vědě o subjektu, na jejímž jméně mi nezáleží, pokud je s to dosáhnout (což se ještě nestalo) takové všeobecnosti, která mě ani nezkracuje, ani nedrtí. Musel jsem tomu tedy přijít na kloub sám.

7

Rozhodl jsem se, že vodítkem své nové analýzy učiním onu přitažlivost, kterou jsem u jistých snímků pociťoval. Neboť přinejmenším touto přitažlivostí jsem si byl jist. Jak ji nazvat? Fascinací? Nikoli, protože tento snímek, jenž je pro mne nějak významný a který mám rád, nemá v sobě nic zářivého, co komíhá před očima a působí, že se mi točí hlava; co ve mně vyvolává, je pravý opak otupělosti; je to spíše vnitřní rozrušení, svátek, také práce, tlak nevyslovitelného, jež chce být vyřčeno. Tedy? Nazvat to zájmem? Ten trvá příliš krátce; nepotřebuji dotazovat své pohnutí, abych vyčetl různé důvody, jež máme k tomu, abychom se zajímali o nějaký snímek; je totiž možné toužit po předmětu, krajině, tělu, které snímek představuje; anebo mít rád (třeba i kdysi dávno) bytost, kterou na snímku poznáváme; anebo být ohromen tím, co vidíme; obdivovat a posuzovat výkon fotografa atd.; ale tyto zájmy jsou povrchní, různorodé; určitý snímek jim může vyhovovat, a mne přitom zajímá jen slabě; a jestliže jiný mě zajímá silně, rád bych se dozvěděl, co je v tomto snímku, co mě tak vyburcovalo. A zdá se mi rovněž, že nejpřesnějším slovem, jež by (provizorně) mohlo

označovat onu přitažlivost, kterou pro mne jisté snímky mají, by bylo slovo dobrodružství. Tady se něco přihodilo, tady nikoli.

Tento princip přiházení mi dovoluje dát Fotografii existenci. A naopak: není fotografického snímku bez příhody. Cituji Sartra: "Fotografie v nějakém časopise mi vůbec nemusí ‚nic říkat‘, to jest dívám se na ni, aniž bych kladl její existenci. Osoby, jejichž snímek vidím, jsou tímto snímkem dobře vystiženy, avšak jsou bez teze existence, stejně jako Rytíř a Smrt, které vystihuje Dürerova rytina a které nekladu jako existující. Lze ostatně najít i takové případy, kdy mne snímek nechává v takové lhostejnosti, že si jej ani jako obrázek ‚nesložím‘. Snímek je nějak konstituován jako objekt a osoby, jež tu vystupují, jsou ustaveny jako osoby, avšak jen díky své podobnosti s lidskými bytostmi a bez konkrétní intencionality. Vznášejí se mezi hranicemi vnímání, znaku a obrazu, aniž by se kdy k nějaké z nich přiblížili."

V této ponuré poušti nejednou přijde tento snímek; oduševňuje mě a já oduševňuji jej. Měl bych tedy onu přitažlivost, která mu dává existenci, pojmenovat právě takto: *oduševňování*, animace, oživování. Snímek sám nic oduševnělého není (na "živé" snímky nevěřím), ale oduševňuje mne; v tom je celé dobrodružství tohoto přiházení.

8

Fenomenologie mi tedy při tomto zkoumání Fotografie dala něco ze svého projektu i něco ze svého jazyka. Ale byla to fenomenologie nezřetelná, příležitostná, dokonce i cynická, neboť byla svolná s deformací či obcházením svých principů, jak to moje analýza právě potřebovala. Především však: neopustil jsem a ani jsem se nesnažil opustit tento paradox: na jedné straně přání pojmenovat konečně podstatu Fotografie a načrtnout tak postup případné eidetické nauky

o fotografickém snímku; a na druhé straně neústupný pocit, že Fotografie ve své podstatě, lze-li to tak říci (kontradikce v termínech), není než nahodilost, jedinečnost, dobrodružství; moje snímky budou vždy mít účast na nějakém "cosí": není právě tato potíž s existencí, to, co se nazývá banalitou, slabinou Fotografie? A konečně byla moje fenomenologie také svolná s tím, že se zaplete se silou, s afektem; neboť právě afekt jsem nechtěl redukovat; afekt byl jakožto neredukovatelný stav právě tím, nač jsem chtěl a musel snímek redukovat; je však možné podržovat afektivní intencionalitu, mínění předmětu, jenž je bezprostředně prostoupen touhou, odporem, nostalgií, euforií? Nevzpomínal jsem si, že by kdy klasická fenomenologie, jak jsem ji poznal při svém dospívání (ale ani potom nebyla jiná), kdy mluvila o touze anebo o smutku. Jistě, ve Fotografii jsem se zcela ortodoxním způsobem dohadoval celé sítě podstat: materiální podstaty (fyzikální, chemické, optické zkoumání fotografického snímku), regionální podstaty (které patří např. do estetiky, dějin, sociologie); jakmile jsem však dospěl k podstatě Fotografie vůbec, ocitl jsem se na rozcestí; místo abych sledoval cestu formální ontologie (Logiky), zastavil jsem se a sčepil jsem v sobě jako poklad svou touhu anebo svůj zármutek: předpokládaná podstata fotografického snímku se v mém duchu nemohla oddělit od patetičnosti, z níž je na první pohled utvořen. Byl jsem jako jistý můj přítel, který se obrátil k Fotografii jenom proto, že mu umožňovala fotografovat jeho syna. Jako Divák, *spectator*, jsem se tedy zajímal o fotografii jen díky "pocitu"; chtěl jsem ji probádat do hloubky, ale ne jako otázku, nýbrž jako zranění: vidím, cítím, tedy si všímám, pozoruji a myslím.

Probíral jsem se ilustrovaným časopisem. U jednoho snímku jsem se musel zastavit. Nic výjimečného: banální (z pohledu fotografie) povstání v Nicaragui: rozbořená silnice, dva hlídkující vojáci v přilbách; v pozadí přecházejí dvě řádové sestry. Líbil se mi tento snímek? Zajímá mne? Vyvolal moji zvědavost? Vůbec ne. Prostě tu (pro mne) byl, existoval. Velice záhy jsem pochopil, že jeho existence (to, co se děje, jeho „příhoda“) záleží v současné přítomnosti dvou diskontinuitních prvků, které jsou různorodé právě proto, že nepatří do stejného světa (není třeba mluvit hned o kontrastu): vojáků a sestřiček. Cítil jsem tu určité strukturní pravidlo (odpovídající mému vlastnímu pohledu) a hned jsem se je snažil ověřit tím, že jsem se podíval na jiné snímky téhož reportéra (Holandána Koena Wessinga): dost mi jich bylo nápadných, poněvadž v nich byla právě tato dualita, kterou jsem již konstatoval. Tak třeba zde matka a dcera hořekují nad zatčením otce (Baudelaire: „emfatická pravda gesta ve velkých životních situacích“), což vše se odehrává *v širém poli* (odkud se tu novinku dozvěděly? komu jsou tato gesta určena?). Anebo tady: mrtvola dítěte pod bílým prostěradlem na rozbité ulici; kolem opuštění rodiče a přátelé: bohužel, všední výjev, avšak zpozoroval jsem některé rušivé momenty: zutá noha mrtvého těla, prostěradlo, které nese plačící matka (proč toto prostěradlo?), žena, nepochybně přítelkyně, stojící opodál s kapesníkem u nosu. Anebo tady: velké oči dvou dětí ve vybombardovaném bytě, jedno z nich má košili vyhrnutou až k břichu (přemíra očí tento výjev mate). A konečně zde: tři sandínovci opření o zeď domu, dolní část obličeje mají zakrytou nějakou látkou (kvůli zápachu? kvůli utajení? Jsem nevinný, neznám realie guerillové války); jeden drží s prstem na spoušti pušku u nohy (vidím jeho nehty); ale jeho druhá ruka se otevírá a natahuje, jako by něco ukazoval a vysvět-



“Velice záhy jsem pochopil, že ‚příhoda‘ tohoto snímku záleží v současné přítomnosti dvou prvků...”



“...prostěradlo, které nese plačící matka (proč toto prostěradlo?)...”

loval. Moje pravidlo fungovalo tím lépe, že jiné snímky stejné reportáže mne zaujaly méně; byly sice pěkné, dobře vypovídaly o důstojnosti i hrůze povstání, ale v mých očích se ničím nevyznačovaly: jejich stejnorodost byla kulturní povahy: kdyby tu nebylo tohoto drsného námětu, byly by to “scény” tak trochu à la Greuze.

10

Moje pravidlo se zdálo být do té míry přijatelné, že jsem se pokusil (cítil jsem takovou potřebu) pojmenovat ony dva prvky, jejichž současná přítomnost, jak se zdálo, byla základem mého zájmu o tyto snímky.

První je zřejmě jistá rozloha, extenze pole, jež vnímám v jeho známosti jako moje vědění, mou kulturu; toto pole může být více anebo méně stylizované, více nebo méně provedené podle dovednosti či štěstí fotografa, avšak vždy ukazuje k nějaké klasické informaci: povstání, Nicaragua, všechny znaky jednoho i druhého: chudí bojovníci v civilu, rozbité ulice, mrtví, bolest, slunce a těžké indiánské oči. Tisíce snímků pochází z této oblasti a je samozřejmé, že mohou pocíťovat jistý všeobecný zájem o ně, že mohou být pohnut, avšak jejich emotivnost prochází racionálním zprostředkováním morální a politické kultury. Co pro tyto snímky cítím, to má svůj původ ve *zprostředkovaném* afektu, téměř v drezuře. Nenacházím ve francouzštině slovo, jež by jednoduše vyjádřilo tento druh lidského zájmu, ale myslím, že v latině toto slovo existuje: je to *studium*, které neznamená, alespoň nikoli bezprostředně, “učení”, nýbrž pozornost k něčemu, náklonnost pro někoho, jakýsi všeobecný zájem, který je sice starostlivý, ale nikterak akutní. A je to právě *studium*, na základě čeho se zajímám o spoustu snímků, třeba tak, že je beru jako politická svědectví, anebo v nich mám zalíbení jako v dobrých historických podobiznách:

moje účast na postavách, tvářích, gestech, dekoracích a jednáních je kulturní povahy (což je konotace, která je ve slově *studium* obsažena).

Druhý prvek *studium* prolamuje (či vyostřuje). Teď to nejsem já, kdo jej vyhledávám (tak jako oblast *studium* vyplňuji svým suverénním vědomím), nýbrž tento prvek je sám součástí scény, je jako šíp, který mě zasahuje. V latině je i takové slovo, jež označuje toto zraňování, toto bodnutí, tuto jizvu, kterou zanechal ostrý nástroj; toto slovo se mi hodí tím spíše, že poukazuje rovněž k představě punktování a že snímky, o nichž mluvím, jsou jakoby vyhocené, často dokonce jakoby poseté smyslově vnímatelnými body, protože tyto rány, tyto jizvy jsou body. Onen druhý prvek, který ruší *studium*, tedy budu nazývat *punctum*; neboť *punctum*, to je také bodnutí, malá trhlinka, malá skvrna, malý řez — a znamená též hod kostkou. *Punctum* nějakého snímku, toť ona náhoda, která *mne* v něm *zasahuje* (zasazuje mi rány, probodává mne).

Když jsem tímto způsobem rozlišil ve Fotografii dvě témata (snímky, které mám rád, jsou tvořeny vlastně po způsobu sonáty), mohl jsem se postupně zabývat jedním i druhým.

11

Mnoho snímků se bohužel chová před mým pohledem zcela bezvládně. Ale i mezi těmi, které mají v mých očích nějakou existenci, je většina takových, které ve mně vyvolávají pouze všeobecný a, lze-li to tak říci, *zdvořilý* zájem: není v nich žádné *punctum*: líbí se mi nebo nelíbí, aniž by se do mne zadřely: jediným přístupem k nim je tedy *studium*. *Studium* je nesmírné pole bezstarostné touhy, rozmanitého zájmu, nedůsledného vkusu: *mám rád/nemám rád, I like/I don't. Studium* je z řádu *to like*, nikoli *to love*; podněcuje poloviční

touhu, poloviční chtění: je to stejný druh vágního, hladkého, nevázaného zájmu, který projevujeme o lidi, výjev, šaty nebo knihy, jež máme za přijatelné.

Vzít na sebe *studium* znamená vycházet vstříc intencím fotografa, harmonovat s nimi, schvalovat je anebo neschvalovat, avšak vždy jim rozumět, v sobě o nich diskutovat; neboť kultura (k níž *studium* náleží) je smlouva uzavřená mezi tvůrci a konzumenty. *Studium* je svého druhu edukace (znalost a zdvořilost), jež mi dovoluje objevit *Operátora*, prožívat intence, zakládající a oživující jeho konání, avšak žít je jakoby naruby, podle vůle mne jakožto *Diváka*. Spíše to vypadá, jako bych měl ve Fotografii číst mýty Fotografa, bratřit se s nimi, aniž bych jim hned musel věřit. Tyto mýty zjevně usilují (a tomu také mýtus slouží) smířit Fotografií a společnost (je to nutné? — Nuže, je: fotografický snímek je *nebezpečný*.) tím, že jí připisují funkce, jež Fotografovi slouží jako jeho alibi. Funkce, o něž jde, jsou pak tyto: informovat, reprezentovat, překvapovat, zvýznamňovat, probouzet touhu. Já, *Divák* neboli *spectator*, pak tyto funkce s větší či menší radostí rozpoznávám: věnuji jim své *studium* (které nikdy není mou slastí, ani mou bolestí).

12

Protože Fotografie není nic, než čistá kontingence a nemůže být ničím jiným, než právě touto čistou kontingencí (reprezentováno je vždy nějaké *cosi*) — na rozdíl od textu, jenž nečekaným působením jediného slova může popisnou větu proměnit v úvahu, Fotografie okamžitě vyrazuje všechny "detaily", jež jsou látkou etnologického vědění. Když William Klein fotografuje v Moskvě "První máj 1959", zpravuje mne o tom, jak se oblékají Rusové (což jsem nakonec také nevěděl): *zaznamenávám* mladíkovu velkou čepici se štítkem, kravatu druhého, šátek na hlavě stařeň, chlapcův



“...fotograf mne zpravuje o tom, jak se oblékají Rusové: zaznamenávám mladíkovou velkou čepici se štítkem, kravatu druhého, šátek na hlavě stařeny, chlapcův zástřih ...”

zástřih atd. A mohu jít k ještě větším detailům a zjistit, že všichni lidé, které fotografoval Nadar, měli dlouhé nehty: etnografická otázka: jak dlouhé nehty se nosily v té či oné době? To mi může říci Fotografie mnohem lépe než namalované portréty. Umožňuje mi proniknout ke svému druhu infra-vědění; podává mi soubor dílčích objektů a hýčká můj fetišismus: neboť je tu toto “já”, které má rádo vědění a vztahuje se k němu s jakoby milostným zápallem. Stejným způsobem mám rád i určité biografické podrobnosti, které mě v biografii nějakého spisovatele okouzlují zcela stejně jako některé fotografické snímky: tyto podrobnosti jsem nazval “biografémy”; Fotografie se má k Dějinám jako biograféma k biografii.

13

První člověk, který viděl první fotografický snímek (když necháme stranou Niepce, jenž jej zhotovil), si musel myslet, že je to malba: stejné zarámování, stejná perspektiva. Fotografie byla a je pronásledována fantómem Malby (Mapplethorpe předvádí snítku kosatce stejně jako nějaký orientální malíř); svými kopiemi i svými spory učinila Fotografie z Malby absolutní, otcovskou Referenci, jako by se narodila z obrazu na plátně (technicky to sice tak je, ale jen zčásti; *camera obscura* malířů je jen jednou z příčin Fotografie, podstatný byl chemický vynález). Z hlediska eidos a v tomto bodě mého zkoumání se fotografický snímek, ať jakkoli realistický, od malby liší. “Piktorialismus” je pouze přehnaná podoba toho, co si fotografický snímek sám o sobě myslí.

A přece (zdá se mi) to není Malba, díky čemu se Fotografie stýká s uměním, nýbrž divadlo. U počátku fotografického snímku se vždy udávají Niepce a Daguerre (byť druhý poněkud uzurpoval místo prvního); avšak jakmile se Dagu-

erre zmocnil Niepceova vynálezu, provozoval na Zámec-
kém náměstí panoramatické divadlo oživované pohyby a
hrou světla. *Camera obscura* tedy zrodila jak perspektivní
obraz, tak Fotografii i Diorama, což všechno jsou scénická
umění; jestliže mi však fotografický snímek připadá bližší
divadlu, je to zprostředkováno zvláštní instancí (jsem asi je-
diný, kdo ji vidí): *Smrtí*. Víme již dnes o původním vztahu
divadla a kultu Mrtvých: první herci se od společenství od-
dělili tím, že hráli úlohy Mrtvých; líčit se znamenalo
označovat se jako tělo současně mrtvé i živé: nabílené popr-
sí totemického divadla, člověk s pomalovanou tváří v čin-
ském divadle, líčení rýžovou pastou indické Kálí, maska
japonského Nó. Nuže, stejný vztah jsem našel i na fotogra-
fickém snímku; ať jakkoli se jej snažím chápat jako živý (ale
tento zápal pro "oživování" snímku je patrně mýtické popí-
rání smrtelné nemoci), snímek je jako primitivní divadlo, je
jako *Tableau Vivant*, figurace nehybné a zamaskované tváře,
pod kterou vidíme mrtvé.

14

Představuji si (to je jediné, co mohu, protože nejsem fo-
tograf), že základním gestem Operátora je přistihnout něko-
ho při něčem, překvapit (malou štěrbínou komory) a že toto
gesto je tedy dokonalé tehdy, pokud se uskuteční bez vědo-
mí fotografovaného subjektu. Od tohoto gesta se zjevně od-
vozují všechny ty snímky, jejichž princip (lépe by bylo říci:
jejichž alibi) je "šok"; neboť fotografický "šok" (který je
však odlišný od *punctum*) netraumatizuje, nýbrž odhaluje
to, co bylo tak dobře skryto, že aktér sám o tom nevěděl
anebo si toho nebyl vědom. A tedy existuje celá škála
"překvapení" (taková jsou ovšem pro mne, Diváka; pro Fo-
tografa to jsou všechno "performance").

První je překvapení "vzácného" (vzácnost referentu):

např. o jistém fotografovi se vypráví, že strávil čtyři roky
bádání, aby mohl dát dohromady fotografickou antologii
příšer (dvouhlavý člověk, žena s třemi prsy, dítě se ocáskem
apod.; všichni se usmívají). Druhé překvapení známe dobře
z malířství: předvádí určité gesto, jež je uchopeno v tako-
vém momentu jeho pohybu, v němž je normální oko nemů-
že znehybnit (jinde jsem toto gesto nazval *numen* historické-
ho obrazu): Bonaparte se právě dotknul morem nakažených
z Jaffy; jeho ruka se již odtahuje; podobně i snímek, pracují-
cí se svou okamžitostí, znehybní valící se děj v jeho rozho-
dujícím momentu; když hořelo Publicis, vyfotografoval
Apertéguy ženu, která zrovna vyskakuje z okna. Třetí pře-
kvapení je překvapení mistrovské zdatnosti: "Harold D. Ed-
gerton již celé půlstoletí fotografuje pád kapky mléka v mi-
lióntině sekundy" (nemusím se ani přiznávat k tomu, že
tento druh snímků mne nejen nedojímá, ale ani nezajímá:
jsem příliš fenomenologem, než abych mohl milovat něco
jiného než jev podle mé vlastní míry). Čtvrté překvapení
vzniká tehdy, když fotograf pracuje s technickou deforma-
cí: s dvojeexpozicí, anamorfózami, s vědomým využíváním
jistých chyb (decentrování, rozostření, matoucí perspekti-
vy); velcí fotografové (Germaine Krull, Kertész, William
Klein) sice využívali těchto překvapení, avšak nepřesvědču-
jí mne, a to i přesto, že rozumím jejich subverzivnímu vý-
znamu. Pátý typ překvapení: šťastný nále; Kertész fotogra-
fuje podkrovní okno; dvě antické bysty za sklem pozorují
ulici (mám rád Kertésze, ale nelíbí se mi humor ani v hud-
bě, ani ve fotografii); možná, že scénu zaranžoval fotograf;
avšak ve světě ilustrovaných médií je to "přirozená" scéna
a dobrý reportér má génia, tj. štěstí takovou scénu zastih-
nout: emír v domorodém úboru na lyžích.

Všechna tato překvapení se řídí principem výzvy (právě
proto jsou mi cizí): fotograf má jako nějaký akrobat pokořo-
vat zákony pravděpodobného, ba možného; v extrémních
případech má pokoušet zákony zajímavého: snímek je

“překvapivý”, jakmile nevíme, proč byl zhotoven; jaký je tu motiv a jaký zájem, jestliže někdo fotografuje akt v rámu dveří a v protisvětle, předek starého auta v trávě, nákladní loď v přístavišti, ženskou zadnici ve venkovském okně, vejce na břiše aktu (odměněné snímky na soutěži amatérů)? Aby mohla Fotografie překvapovat, fotografuje nejprve cosi pozoruhodného; pak ale (to je známý obrat) za pozoruhodné vyhláší všechno to, co fotografuje. Složitým vrcholkem hodnoty se tak stává “libovolné cokoli”.

15

Protože každý fotografický snímek je kontingentní (a právě proto vně smyslu), Fotografie nemůže značit (mínit) obecninu jinak než tím, že zabírá masku. Právě tohoto slova používá Calvino, aby pojmenoval to, co z tváře dělá výtvar společností a jejich dějin. Např. portrét Williama Casbyho, jak jej vyfotografoval Avedon: odkrývá samu podstatu otroctví: maska, toť význam v absolutně čisté podobě (jako v antickém divadle). Proto jsou velcí portrétisté velkými mytology. Nadar (francouzský měšťák), Sander (Němci přednacistického Německa), Avedon (newyorská “upper-crust”).

Maska je ovšem velice nesnadná oblast Fotografie. Zdá se, že společnost čistému významu nedůvěřuje: přeje si sice význam, avšak současně s tím chce, aby byl tento význam obklopen šumem (jak se říká v kybernetice), jenž uhlazuje jeho ostří. Proto je snímek, jehož význam (neříkám působení) je příliš naléhavý, rychle odsunut; je konzumován esteticky, nikoli politicky. Fotografie Masky je totiž natolik kritická, že vyvolává znepokojení (v roce 1934 nacisté cenzurovali Sanderu, protože jeho “tváře doby” neodpovídaly nacistickému archetypu rasy), avšak je na druhé straně příliš diskretní (anebo příliš “uhlazená”), než aby mohla být



“Maska, toť význam v absolutně čisté podobě...”

vskutku účinnou společenskou kritikou, přinejmenším měřeno tím, co požadují radikálové: vždyť jaká angažovaná věda by byla s to respektovat zaujatý zájem o fyziognomii? A není již sama schopnost vnímat politický anebo mravní význam nějaké tváře třídní úchylnkou? I to je však příliš: Sanderův Notář je pln důležitosti a strohosti, z jeho Exekutora vyzraňuje rozhodnost a brutalita; jenže žádný notář či exekutor nikdy nebude schopen tyto znaky číst. Společenský pohled zde stejně jako odstup přechází přes nutně prostředkující instance jemné estetiky, která je zmarňuje; je kritický jen u těch, kdo jsou již kritiky schopni. Je to slepá ulička, jež se trochu podobá té Brechtově: říkal, že je nepřátelsky zaujat proti Fotografii proto, že její kritická moc je slabá; jenže jeho divadlo kvůli své vytříbenosti a estetické hodnotě nikdy nemohlo být politicky efektivní.

Necháme-li tedy stranou pole Reklamy, v níž význam může být jasný a zřetelný, jen pokud je obchodovatelné kvality, omezuje se pak sémiologické zkoumání Fotografie pouze na obdivuhodné výkony některých portrétistů. O zbytku, o té nepřeborné spoustě "dobrých" snímků lze nanejvýš říci, že *předmět je výmluvný*, že dává nějakým nezřetelným způsobem myslet. Avšak i to by se mohlo považovat jako nebezpečí. V krajním případě tedy raději význam vůbec žádný, to je nejjistější: když v roce 1937 přijel Kertész do Spojených států, odmítli redaktoři časopisu *Life* jeho snímky, protože — jak říkali — jeho obrázky "moc mluví"; vedly k zamyšlení, dávaly nějaký význam — jiný než doslovný. Fotografie je v zásadě podvrtná nikoli tehdy, když děsí, když rozrušuje anebo dokonce když stigmatizuje, nýbrž jakmile je *přemýšlivá*.

→

"Nacisté cenzurovali Sandera, protože jeho "tváře doby" neodpovídaly nacistickému archetypu rasy."



Starý dům, zastíněná brána, tašky na střeše, zašlá arabská dekorace, sedící muž, který se opírá o zeď, opuštěná ulice, středomořský strom (Alhambra Charlese Clifforda: starý snímek (1854), který se mě dotýká prostě proto, že *tady* bych chtěl žít. Tato touha ve mně prostupuje do nějaké hloubky a sleduje nějaké kořeny, které neznám: mírné podnebí? Středomořský mýtus? Apolinský princip? Odpadlictví? Útočiště? Anonymita? Vznešenost? Ať je to jakkoli (se mnou, s mými pohnutkami, s mými fantasmaty), přeji si tam žít, *en finesse* — avšak tento *esprit de finesse* není žádný turistický snímek s to uspokojit. Fotografie krajiny (městských stejně jako venkovských) musí být pro mne *obyvatelná*, nejen vhodná k navštěvování. Tato touha obávat, zkoumám-li v sobě dobře, není ani onirická (neboť nesním o nějakém extravagantním místě), ani empirická (nechci si koupit nějaký dům na základě toho, co mi ukazuje prospekt agentury s nemovitostmi); je fantasmatická, pochází z jakési jasnozřivosti, jež mě jakoby přenáší kupředu, k utopickému času, anebo dozadu, sám nevím kam: toť onen dvojitý pohyb, který ve svém *Vyzvání na cestu* a v *Minulém životě* opěvoval Baudelaire. Stojím-li před těmito oblíbenými krajinami, zdá se, jako bych *si byl jist* tím, že jsem tam byl anebo že tam musím jít. Freud o mateřském těle říká, že “není jiného místa, o němž bychom mohli s takovou jistotou říci, že jsme tam již byli”. Podstatou krajiny (kterou zvolila touha) by tedy bylo to, že je *heimlich*, že ve mně probouzí Matku (aniž ji ruší).

Když jsem tedy tímto způsobem získal přehled o *poučných zájmech*, které ve mně jistě snímky vyvolaly, musel jsem konstatovat, že pokud *studium* není protnuto, zraněno



“Tady bych chtěl žít...”

anebo překříženo nějakým detailem (*punctum*), jenž mne přitahuje anebo jenž mi působí nějakou bolest, je jeho výsledkem značně rozšířený (asi nejrozšířenější) typ snímku, který by bylo možno nazvat unární fotografií. V generativní gramatice je transformace unární tehdy, jestliže v ní báze generuje jediný řetěz; patří sem transformace pasivní, negativní, interrogativní a emfatické. Fotografie je unární tehdy, když "emfaticky" transformuje "realitu", aniž ji zdvojní anebo rozkolísá: nic dvojného, nic nepřímého, nic rušivého. Unární Fotografie má vše k tomu, aby byla banální, neboť "jednota" kompozice je první pravidlo všední (a zejména akademické) rétoriky: "Téma," praví jistá příručka amatérským fotografům, "budiž jednoduché, bez neužitečných přídavek; tomu se říká: hledání jednoty."

Reportážní snímky jsou velice často unární fotografie (unární snímek není nezbytně poklidný). Na těchto obrázcích chybí *punctum*: může tu být ovšem šok — doslovnost dokáže traumatizovat — ale není tu rozrušení. Snímek v novinách může "křičet", nikoli však zranit. Reportážní snímky mají dopad (a to hned), ale to je vše. Přebírám se jimi, ale nedokážu si je připamatovat; žádný detail (kdesi v koutku) nepřerušuje mou četbu: zajímám se o ně (stejně jako se zajímám o svět), ale nemiluji je.

Jiný takový unární snímek je snímek pornografický (neříkám erotický; erotika je překažená, rozpraskaná pornografie). Není nic stejnorodějšího než pornografický snímek. Pokaždé je to snímek naivní, chybí mu intence i plán. Je jako osvětlená výloha, která ukazuje jediný klenot, je cele předváděním jednoho jediného: sexu, nikdy tu není nějaký druhotný, nemístný předmět, který by zpola zakrýval, který by zpomaloval anebo odváděl pozornost. Důkaz *a contrario*: u Mapplethorpa přecházejí masivní plochy pohlaví od pornografie k erotice tím, že z těsné blízkosti fotografuje tkaninu slipů: snímek není unární, poněvadž se zajímám o hrubost této látky.

V tomto obvykle unárním prostoru mě někdy (žel, pouze zřídka) upoutá "detail". Cítím, že pouze jeho přítomnost mění mou četbu, že se dívám na nový snímek, který má v mých očích vyšší hodnotu. Tento "detail" je právě *punctum* (to, co se do mne vbodne).

Je nemožné vytknout pravidlo vztahu mezi *studium* a *punctum* (pokud tu je). Jde o společnou přítomnost obou a to je tak všechno, co lze říci: ony řádové sestry "se tam naskytly", přecházely v pozadí, když Wessing fotografoval nikaragujské vojáky; z hlediska reality (jež je patrně hlediskem Operátora) tuto přítomnost "detailu" vysvětluje celá řada kauzalit: církve je v těchto latinskoamerických zemích zcela běžná, řádové sestry jsou ošetřovatelky a mohou se volně pohybovat atd., ale z mého hlediska jakožto Diváka je "detail" seslán náhodou a bezdůvodně; obrázek není nic "komponovaného" podle nějaké tvůrčí logiky; snímek je sice dvojný, avšak tato dvojnost není hybatelem nějakého "rozvoje", jak je tomu v klasickém diskursu. Mám-li tedy vnímat *punctum*, nebude mi k užítku žádná analýza (někdy však, jak ještě uvidíme, vzpomínka): postačí, aby byl obrázek dost velký, abych jej nemusel zkoumat (to by k ničemu nebylo) a abych jej mohl vnímat celý tak, jak je reprodukován na celé stránce.

Velmi často je *punctum* "detail", tj. nějaký dílčí objekt. Ale podat příklady tohoto *punctum* znamená rovněž jistým způsobem *vydávat vřanc sebe sama*.

Tady je například americká černošská rodina, kterou v roce 1926 vyfotografoval James Van der Zee. *Studium* je jasné: jako dobrý kulturní subjekt pocítuji sympatizující zá-



Boty na přezku.

jem o to, co snímek říká, protože tato fotografie mluví (je to "dobrý" snímek): vypovídá o úctyhodnosti, o rodině, o konformismu, o svátečním oblékání, o úsilí společensky se povznést a osvojit si atributy Bělocha (snaha dojemná, protože naivní). Co vidím, mne sice zajímá, ale "nezasahuje" mne. Co mne zasahuje — a je zvláštní, když to říkám — je široký pás sestry (anebo dcery) — ó, černoško živitelko — její paže zkřížené za zády jako ve škole a především její boty na přezku (proč mne dojíhá něco, co vyšlo z módy tak dávno? Chci říci: jaké datum mi to připomíná?). Toto *punctum* ve mně uvádí do pohybu nesmírnou laskavost, téměř něhu. Ale *punctum* se neohlíží ani na morálku, ani na dobrý vkus; *punctum* může být nevychované. William Klein fotografoval malé děti z italské čtvrti v New Yorku (1954); je to dojemné, zábavné, ale pořád tu vidím jen špatné zuby jednoho malého kluka. V roce 1926 udělal Kertész portrét mladého Tzary (s monoklem); čeho si tu všímám v jakémisi dodatečném pohledu, jenž je jako dar, milost *punctum*, je Tzarova ruka o přená o zárubeň dveří: velká ruka s nepříliš čistými nehty.

Ať je *punctum* jakkoli bleskurychlé, více či méně virtuálně má schopnost šířit se. Tato schopnost je často metonymická. Existuje jedna Kertészova fotografie (1921); představující slepého cikánského houslistu, kterého vede malý klučina; co vidím tímto "okem, které myslí" a co mne vede k tomu, abych k tomuto snímku ještě něco připojil, je ulice z udusané hlíny; hrubý povrch této hliněné cesty mě ubezpečuje o tom, že jsem ve střední Evropě; vnímám referent (zde fotografický snímek opravdu překračuje sám sebe: není to jediný důkaz jeho umění? Zrušit se jako *medium*, nebyt znakem, nýbrž věcí samou?), celým svým tělem si uvědomuji městečka, jimiž jsem prošel, když jsem kdysi dávno cestoval po Maďarsku a Rumunsku.

Ale existuje také jiný způsob, jak se *punctum* může rozšířit (způsob méně proustovský); když zůstává "detailem" a přitom paradoxně vyplní celý snímek. Duane Michals vyfo-



"Pořád tu vidím jen špatné zuby jednoho malého kluka..."



"Celým svým tělem si uvědomuji městečka, jimiž jsem prošel, když jsem kdysi dávno cestoval po Maďarsku a Rumunsku..."

tografoval Andy Warhola: je to provokující portrét, protože Andy Warhol si oběma rukama zakrývá tvář. Nijak netoužím po tom intelektuálně tuto hru na schovávanou komentovat (neboť to patří ke *studium*); pro mne totiž Andy Warhol nic neukrývá; zcela otevřeně mi dává ke čtení své ruce; *punctum* není gesto, nýbrž je to poněkud odpuzující matérie těchto lopatovitých nehtů, jež jsou současně ochablé i výrazné.

20

Jisté detaily se do mne dokáží "vbodnout". Nestane-li se to, je to určitě proto, že je sem fotograf zasadil záměrně. Na fotografii Williama Kleina, nazvané *Shinoshiera, Fighter Painter* (1961), mi nestvůrná hlava zachycené postavy neříká nic, protože vidím, že je to způsobeno obratným úhlem záběru. Vojáků a sestřiček v pozadí jsem použil jako příkladu, abych naznačil, co chápu jako *punctum* (tento příklad je vskutku elementární); jakmile však Bruce Gilden vyfotografuje řeholní setru vedle transvestity (New Orleans, 1973), nevyvolává ve mně tento chtěný (nemám-li říci: podtržený) kontrast žádný účinek (nanejvýš zatrnutí). Detail, provokující můj zájem, tedy není (anebo přinejmenším není v přísném smyslu) záměrný a pravděpodobně ani není třeba, aby takový byl; nachází se v poli fotografované věci jako *cosi*, co je tu nevyhnutelně a přitom z milosti navíc; nemusí dosvědčovat fotografovo umění; říká pouze (velice dobře říká), že fotograf tam byl, anebo — řečeno hůře: že nemohl nevyfotografovat onen dílčí předmět, když fotografoval celek (vždyť jak by Kertész mohl "oddělit" cestu od houslisty, který po ní jde?). Fotografova jasnozřivost nezáleží v tom, že "vidí", nýbrž že se tam nachází. A především v tom, že napodobuje Orfea, protože se neobrací zpátky za tím, co přivádí a co mi dává!

21

Určitý detail ovládne celou mou četbu; je to živá proměna mého zájmu, zablýsknutí. Protože se snímek *něčím* vyznačuje, není to snímek *čehokoliv*. Toto *cosi* se do mne *zabodlo*, vyvolalo ve mně drobné otřesení, *satori*, průchod prázdňem (není důležité, že jeho referent je tak nepatrný). Bizarní věc: ctnostné gesto, které se zmocňuje "učených" snímků (plných prostého *studium*), je gesto *lenivé* (listovat, dívat se rychle a na přeskáčku, vléci se a potom zas pospíchat); naopak četba onoho *punctum* (pointovaného snímku *chcete-li*) je krátká i aktivní, je soustředěná jako šelma. Past slovníku: mluvíme o "vyvolávání snímku"; co se však při tomto chemickém působení "vyvíjí", je něco, co vývoj nezná, esence (zasazené rány), to, co se nemůže proměňovat, nýbrž jen opakovat s různou naléhavostí (zdůrazňujícího pohledu). Fotografie (určitý fotografický snímek) má blízko k haiku. Ani zápis haiku nelze vyvíjet: všechno je dané a nic neprovokuje touhu či jen možnost rétorické expanze. V obou případech by bylo třeba mluvit o *živé nehybnosti*: protože exploze je spojena s nějakým detailem (rozbuška), rozjiskří celou plochu textu či snímku: ani haiku, ani fotografický snímek nevedou ke "snění".

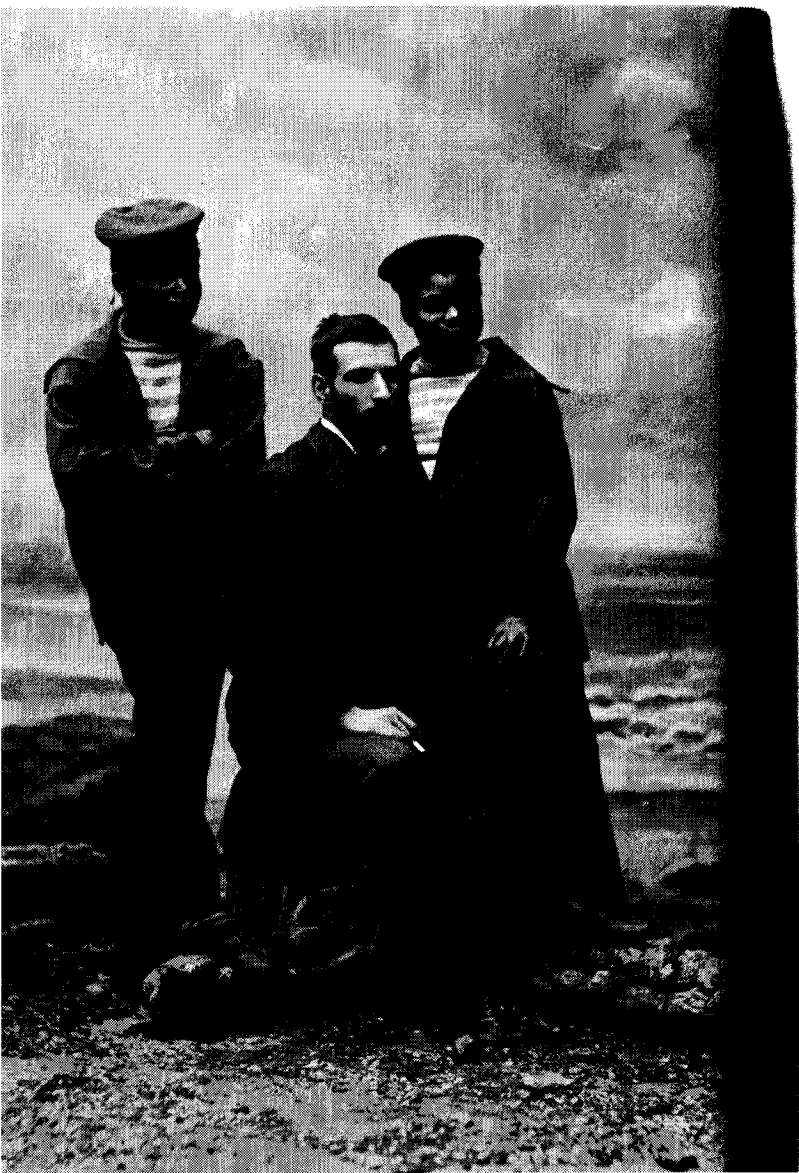
Ombredanův experiment ukazuje, že černoši nevidí na plátně nic kromě malé slepice, která se kdesi na okraji promenuje náměstím. Ani já nevidím neforemné hlavy a bédné obličejce dvou slabomyslných dětí (to je součást *studium*) z útulku v New Jersey (v roce 1924 fotografoval Lewis H. Hine); stejně jako Ombredanovi černoši vidím pouze decentrovaný detail, obrovský dantonovský límec kluka a zavázaný prst děvčátka; jsem divoch, dítě — anebo maniak; zbavuji se všeho vědění, veškeré kultury, zříkám se dědictví po jiném pohledu, než je můj.



“Zbavuji se všeho vědění, veškeré kultury... nevidím než obrovský dantonovský límeček kluka a zavázaný prst děvčátka...”

Studium je zkrátka vždy kódované, punctum nikoli (doufám, že tato slova nezneužívám). Nadar ve své době (1882) vyfotografoval Savorgnana de Brazzu uprostřed dvou mladých černochoů oblečených v námořnických oblecích; jeden z plavčků klade bizarním způsobem svou ruku na Brazzovo stehno; toto nemístné gesto má vše, aby přitahovalo můj pohled, aby tvořilo *punctum*. A přece to *punctum* není; neboť vzápětí, ať chci nebo nechci, kóduji tento postoj jako “nepatřičný” (*punctum* jsou pro mne zkřížené ruce druhého chlapce). Co mohu pojmenovat, to mne ve skutečnosti nemůže zasáhnout. Neschopnost pojmenovat je dobrý symptom zmatku. Mapplethorpe vyfotografoval Boba Wilsona a Phila Glasse. Bob Wilson mne upoutává, ale nedovedu říci proč, tj. *kde*: je to pohled, kůže, poloha rukou, basketbalová obuv? Účinek je nepochybný, ale nedá se vytknout, nenachází své jméno, svůj znak; je ostrý, avšak bloudí v jakési neurčité oblasti mne sama; je akutní i zdušený, tiše křičí. Bizarní rozpor: je to záblesk, který vlaje.

Nic divného tedy, že se *punctum* vzdor své čitelnosti ukáže někdy teprve dodatečně, jakmile je snímek z dosahu mých očí a pouze na něj myslím. Stává se, že jsem lépe s to poznat nějaký snímek, na který si vzpomínám, než ten, který vidím, jako by přímé vidění zavádělo řeč, zaplétalo ji do snahy o popis, jenž se pokaždé mine s tím, co takto působí, *punctum*. Když jsem četl snímek Van der Zeeův, měl jsem za to, že jsem rozpoznal, co mne dojíhá: boty na přezku svátečně oblečené černošky; jenže tento snímek ve mně pracoval a mnohem později jsem pochopil, že právě *punctum* je náhrdelník, který má na krku; neboť (docela jistě) je to týž náhrdelník (zlatem protkávaná stužka), který jsem vždy viděl nosit jednu osobu z mé rodiny a který, když tato osoba zmizela, zůstal uzavřen v rodinné skřínce na staré klenoty (tato sestra mého otce se nikdy nevdala, žila jako stará pan-



"*Punctum* jsou pro mne zkřížené ruce druhého chlapce."



"Bob Wilson mne upoutává, ale nedovedu říci proč..."

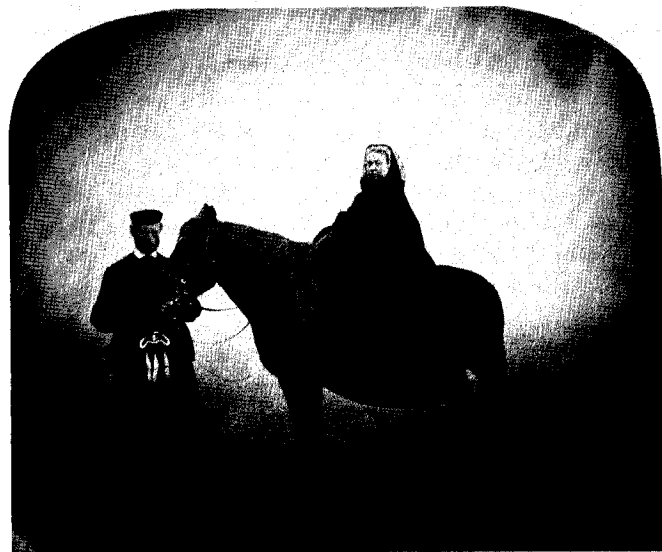
na se svou matkou; kdykoli jsem pomyslel na osamělost jejího provinčního života, pocítoval jsem vždy lítost). Pochopil jsem, že jakkoli je *punctum* zcela bezprostřední, naprosto ostré, přece se může podvolovat jisté latenci (nikdy však přezkoumávání).

Máme-li dobře vidět nějaký snímek, je tedy v zásadě — nakonec — třeba zdvihnout hlavu anebo zavřít oči. "Předchůdnou podmínkou obrazu je vidění," pravil Janouch Kafkovi. Kafka se usmál a odpověděl: "Věci se fotografují proto, abychom je vyštvali z mysli. Moje příběhy jsou způsob, jak zavřít oči." Fotografie musí být mlčenlivá (existují i hlasné fotografie, ty nemám rád): tady nejde o nějakou "diskrétnost", nýbrž o hudbu. Absolutní subjektivitu je dosaženo pouze v určitém stavu, v úsilí ticha (zavřít oči znamená nechat tiše mluvit obrazy). Snímek mě přitahuje, pokud jej vymaním z obvyklého žvástu: "*technika*", "*realita*", "*reportáž*", "*umění*", atd.: neříkat nic, zavřít oči, ať jen detail vstoupí do afektivního vědomí.

23

Poslední věc k *punctum*: ať už je rozpoznávám či nikoli, vždycky je tu navíc: je to to, co ke snímku přidávám a *co tam nicméně vždy je*. Dvěma slabomyslným dětem na snímku Lewise H. Hina naprosto nepřidávám jejich znetvořenou tvář: kód to již říká přede mnou, zastupuje mne, nenechává mne ani promluvit; co přidávám — a co je již ovšem na obrázku — je límec, obvaz. Přidávám něco k filmovým obrazům? — Nemyslím; nemám čas: před plátnem nemám svobodu zavřít oči; kdybych je zavřel, nenašel bych již stejný obraz; jsem donucen k ustavičné hltavosti; v této záplavě jiných kvalit chybí *přemýšlivost*; odtud můj zájem o fotogram.

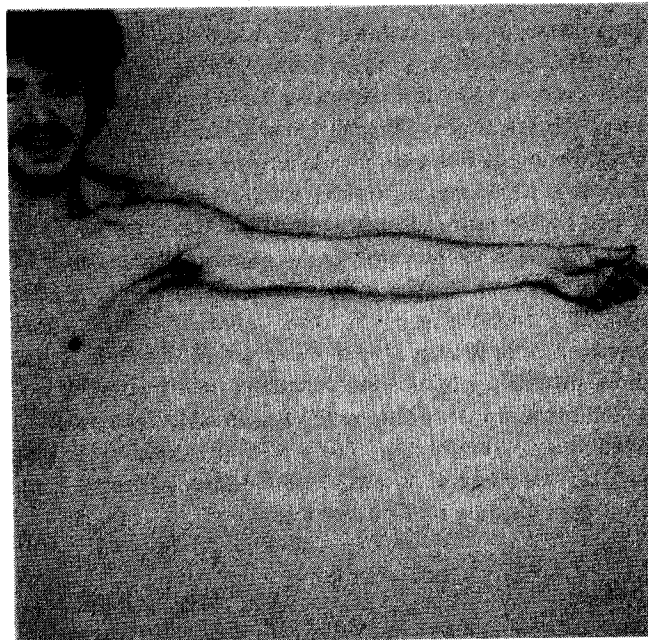
Avšak film má schopnost, kterou Fotografie na první pohled nemá: plátno (jak si povšiml Bazin) není rám, nýbrž



"Queen Victoria, entirely unaesthetic..." (Virginia Woolf)

úkryt; osoba, která z něj vystoupí, žije dál: nějaké "slepé" pole tu ustavičně zdvojuje naše částečné vidění. Avšak před tisíci snímky včetně těch, které mají dobré *studium*, žádné slepé pole necítím: všechno, co se odehrává uvnitř tohoto rámečku, naprosto mizí, jakmile jej překročí. Jestliže se Fotografie definuje jako nehybný obraz, neznamená to pouze, že se postavy, jež předvádí, nepohybují; znamená to, že z něj *neodcházejí*: jsou zde, umrtvené a napíchnuté na špendlíku jako motýli. Jakmile je tu ale *punctum*, tvoří se (dává o sobě vědět) jisté slepé pole: svou zlatem protkanou stuhou pro mne svátečně oblečená černoška ožila a tento život je zcela mimo její portrét; chci se setkat s Bobem Wilsonem, protože je na něm jakési neznámé *punctum*. Anebo jiný příklad: královna Viktorie, jak ji vyfotografoval (1860) George W. Wilson; je na koni a její plášť vznešeně zakrývá jeho zadek (to je historicky zajímavé, téma pro *studium*); vedle ní je však jakýsi pomocník, přitahující můj pohled, jenž má na sobě kilt a drží zvíře za uzdu; toť *punctum*, neboť i když dobře neznám společenské postavení tohoto Skota (sluha? štolba?), jasně vidím jeho funkci: dohlíží na počínání zvířete; co kdyby najednou začalo poskakovat? Co by se pak stalo s královniným pláštěm, to jest s *jejím majestátem*? *Punctum* působí, že viktoriánská postava (jinak to nelze říci) fantasmaticky opouští snímek a otevírá tu slepé pole.

Přítomnost (dynamičnost) tohoto slepého pole je, jak mám za to, tím, co odlišuje erotický snímek od pornografického. Pornografie obvykle předvádí pohlaví, reprezentuje je jako nehybný objekt (fetiš), který se vznáší před očima jako božstvo, neopouštějící svůj výklenek; v pornografickém snímku pro mne není žádné *punctum*, cítím tu nanejvýš pobavení (a rychle pak přichází nuda). Naopak erotický snímek (a to je podmínka jeho možnosti) nemá pohlaví jako svůj ústřední objekt, dokonce je ani nemusí ukazovat, nýbrž vede diváka ven za své okraje; právě proto to jsem já, kdo tyto snímky oživuje a koho oživují ony. *Punctum* je tedy ja-



"...v ideálně otevřeném úhlu, postihl její opuštěnou hmotnost ruky..."

kési neurčité zápolí, jako by obraz spustil touhu po něčem, co je mimo, za tím, co dává vidět: tato touha nesměruje ke "zbytku" nahoty, ani jen k fantasmatu určitého chování, nýbrž vede k absolutní nedosažitelnosti bytí, v němž je duše smíšená s tělem. Třebaže krása tohoto mladého muže s nataženou paží a zářivým úsměvem není akademická a třebaže je napůl mimo snímek, situován zcela na jeho okraji, přece ztělesňuje radostný erotismus; snímek mě učí rozlišovat ztěžklou touhu pornografie a touhu lehkou, dobrou, touhu erotismu; možná je to nakonec jenom věc "šťastné náhody": fotograf zachytil ruku tohoto mladého muže (myslím, že je to sám Mapplethorpe) v ideálně otevřeném úhlu, postihl její opuštěnou hmotnost: pár milimetrů více anebo méně, a tušené tělo by se již nedávalo s takovou přejností (pornografické tělo, které je hutně celistvé, se sice ukazuje, ale nedává se, není v něm žádná štědrost): Fotograf našel *šťastnou chvíli, kairos* touhy.

24

Když jsem tímto způsobem postupoval od jednoho snímku k druhému (až dotud byly ovšem všechny takové, které již byly někde publikovány), pochopil jsem snad, jak funguje moje touha, avšak neobjevil jsem povahu (*eidos*) Fotografie. Musel jsem si přiznat, že moje potěšení je pouze nedokonalý prostředník a že subjektivita redukována na svůj hédonistický rozvrh nedokáže rozpoznat to, co je univerzální. Musel jsem více sestoupit do sebe, abych našel evidenci Fotografie, to, co vidí kdokoli, kdo si prohlíží nějaký snímek, a co ji v jeho očích odlišuje od všech ostatních obrazů. Nadešel čas odvolávání, mé palinodie.

Jednoho listopadového večera nedlouho po smrti své matky jsem pořádal fotografie. Nedoufal jsem, že ji tu "znovu naleznu", nečekal jsem nic od "těchto snímků určité bytosti, před kterými si ji připomínáme mnohem hůře, než kdybychom na ni pouze mysleli" (Proust). Věděl jsem dobře, a to s osudnou nevyhnutelností, která je jedním z nekrutějších rysů truchlení, že mohu tyto obrázky studovat, jak chci, a přece již nikdy-nikdy nepřivolám její črty (už nikdy si je zcela nepřipomenu). Nikoli, chtěl jsem podobně, jako to slíbil Valéry po smrti své matky, "napsat o ní jen pro sebe malou sbírku". (Snad ji jednou napíši, aby její památka, až bude tato sbírka vytištěna, trvala alespoň po dobu, kdy jsem známý.) Nechám-li však stranou ty snímky, které jsem již zveřejnil a na nichž moje mladá matka jde po pláži v Landes, tedy snímky, na kterých jsem "znovu nalezl" její chůzi, její zdraví, její zářivost — ale nikoli její obličej, který je tu příliš vzdálený, o těchto, pak o těch, jimiž jsem se probíral teď, jsem ani nemohl říci, že se mi líbí: nezkoumal jsem je, nehroužil jsem se do nich. Probíral jsem se jimi, ale žádný mi nepřipadal jako opravdu "dobrý": nebyly to ani ukázky fotografické dovednosti, ani nedokázaly vzkřísit milovanou tvář. Kdybych je někdy ukazoval svým přátelům, pochybuji, zda by jim vůbec něco řekly.

Od většiny těchto snímků mne dělily Dějiny. Ale nejsou Dějiny prostě ona doba, v níž jsme se ještě nenarodili? V šatech, které má matka nosila ještě předtím, než jsem na ni mohl mít nějakou vzpomínku, jsem četl svou neexistenci. Vidím-li blízkou bytost oděnou *jinak*, je v tom zvláštní ustrnutí. Na tomto snímku z roku 1913 je moje matka ve velké

městské toaletě, na hlavě má malý kulatý klobouk, peří, rukavičky a u zápěstí a kolem výstřihu se ukazuje jemné prádlo; tomuto oblečení, které bylo "šik", však odporuje přívětivost a jednoduchost jejího výrazu. To je jediný případ, kdy ji vidím takto, polapenou Dějinami (dějinami vkusů, mód, látek): moje pozornost je od ní odvedena k podružnostem, které jsou již ty tam; šat totiž hyne, je druhým náhrobkem milované bytosti. Abych mohl svou matku "znovu nalézt", byť jen na prchavý okamžik a bez toho, že by toto vzkříšení mělo nějaké trvání, musel jsem — ovšem až později — objevit na určitých snímcích předměty, které měla na své komodě: pudřenku ze slonoviny (miloval jsem zvuk víčka), hranatý flakón z křišťálového skla anebo nízkou stoličku, kterou mám dodnes u své postele, lýččené rohože, které dávala nad divan, velké vaky, které milovala (a jejichž praktické tvary popíraly městskou představu "ka-belky").

Život kohosi, jehož existence o něco málo předcházela naši, uchovává ve své jedinečnosti napětí Dějin, jejich dělbou. Dějiny jsou hysterické: jsou tu, teprve díváme-li se na ně — ale abychom se na ně mohli dívat, musíme z nich být vyloučeni. Jako duše, která žije, jsem pravý opak Dějin, jsem tím, co jim protičeří, co je zahlazuje ve prospěch mé vlastní historie (v žádném případě nemohu věřit "svědkům" anebo být jedním z nich; Michelet neměl o své vlastní době ani co říci, ani co psát). Doba, v níž *předemnou* žila má matka, to jsou pro mne Dějiny (ostatně je to také epocha, jež mne historicky také nejvíce zajímá). Žádná anamnéza nesvede, abych v sobě nahlédl do tohoto času (to je definice anamnézy) — zatímco přemítám-li nad snímkem, na kterém mne jako malé dítě tiskne matka k sobě, mohu v sobě probudit hebkost krepdešinu i vůni rýžového pudru.

Tady se začala rodit podstatná otázka: vskutku jsem ji poznal?

Dík těmto snímkům jsem někdy poznával určitou část její tváře, určitý vztah mezi nosem a čelem, pohyb jejích paží, rukou. Nikdy jsem ji nepoznával jinak než po částech, a protože mi tedy chybělo její btí, chyběla mi celá. Nebyla to ona, a přece to nebyl někdo jiný. Poznal bych ji mezi tisíci jinými ženami, a přece jsem ji "znovu nenalezl". Poznával jsem ji podle rozdílů, nikoli podle podstaty. Fotografie mne přiměla k bolestné práci; šel jsem za podstatou její identity, zmítaje se mezi částečně pravdivými, tedy naprosto nepravdivými obrázky. Říci před tímto snímkem "to je skoro ona!" bylo pro mne drásavější, než říci před jiným: "To vůbec není ona." *Skoro*: ukrutný režim lásky a současně klamnost snu — právě proto sny nenávidím. Často o ní totiž sním (sním jenom o ní), ale nikdy to není úplně ona: ve snu v sobě mívá cosi nepatričního, přepjatého: je třeba rozjařená anebo nevázaná — ale taková nikdy nebyla; anebo *vím*, že je to ona, ale *nevidím* její rysy (*vidíme* ve snu, anebo *vím* me?): sním o ní, ale nesnímám ji. Před fotografickým snímkem se namáhám stejně jako ve snu: stejná sisyfovská práce: sestupuji za podstatou, vystupuji, aniž jsem ji našel, a začínám znovu.

A přece bylo v těchto snímcích mé matky vždy jakési vyhrazené, chráněné místo: jas jejích očí. V dané chvíli to byla jen zcela fyzikální světelnost, fotografická stopa barvy, nazelenalá modř jejích zřítelnic. Ale toto světlo bylo už prostředníkem, který mne vedl k bytostné identitě, ke géniu milované tváře. Třebaže byly tyto snímky nedokonalé, každý z nich vyjevoval právě ten pocit, který musela zažívat, kdykoli se "nechávala" fotografovat: moje matka "se propůjčovala" k fotografování, protože se bála, aby se odmítání nezměnilo v "postoj"; procházela touto zkouškou, při níž

se stavěla před objektiv (nevyhnutelný úkon), velice *diskrétně* (ale zcela bez toho, že by si osvojila nějakou teatrální poníženost či trucovitost); vždy totiž dovedla nahradit morální hodnotu hodnotou vyšší, civilní. Nesvářila se se svou tváří jako já: *nepředpokládala se*.

28

Byl jsem sám v bytě, v němž zemřela, a pod lampou jsem prohlížel jeden její snímek po druhém, vracejíc se do doby, kdy jsem byl s ní, a hledajíc pravdu tváře, kterou jsem miloval. A objevil jsem ji.

Ten snímek byl velice starý. Byl kartonovaný, měl ohmatané rohy a vybledlou sépiovou barvu: nepříliš zřetelně ukazoval dvě stojící děti na konci dřevěného můstku v zaskleném pavilónu, jemuž se tehdy říkalo Zimní zahrada. Moje matka měla tehdy pět let (1898), jejímu bratrovi bylo sedm. Bratr se zády opírá o zábradlí můstku, na které položil svou paži; matka, která stojí dál a je menší, se dívá přímo; fotograf jí určitě říká: "Trochu dopředu, aby tě bylo vidět"; spojila si ruce, jedna drží druhou za prst v neobratném gestu, jaké dělají právě děti. Bratr a sestra, spojení navzájem, jak jsem věděl, rozpojením rodičů, kteří se o něco později měli rozvést, pózovali bok po boku, sami mezi větlemi a palmami skleníku (byl to dům v Chennevieres-sur-Marne, v němž se moje matka narodila).

Zkoumal jsem dívku a objevil jsem konečně svou matku. Zřetelnost její tváře, naivní poloha jejích rukou, místo, které poslušně zaujímal, aniž by se ukazovala anebo skrývala, a nakonec její výraz, jenž ji tak, jako se Dobro odlišuje od Zla, odlišoval od malé hysterické dívky, od upejpvavé panenky, jež si hraje na dospělá, to všechno dávalo dohromady obraz svrchované *nevinnosti* (chápeme-li toto slovo v souladu s jeho etymologií, která říká "neubližují"), to všech-



"Kdo je podle vás největším fotografem světa?
— Nadar."

no proměnilo fotografickou pózu v neudržitelný paradox, v němž matka nicméně setrvala celý život: rázné prosazování jemnosti. Na tomto obrázku malého děvčete jsem spatřil dobrotu, jež od počátku a napořád utvářela její bytí, aniž ji od kohokoli zdědila; vždyť jak by tato dobrotu mohla pocházet od nedokonalých rodičů, kteří ji tak špatně milovali — slovem: jak by mohla pocházet od rodiny? Její dobrotu byla *out of play*, nepatřila k žádnému systému anebo alespoň byla kdesi na hranici morálky (např. evangelijní); nedovedl jsem ji definovat lépe než právě tímto rysem (mezi jinými): že během celého našeho života neudělala jedinou "poznámku". Tato extrémní a zvláštní okolnost, tak abstraktní vzhledem k obrazu, byla přece přítomna v tváři, kterou na tomto snímku měla. "Nikoli obraz opravdovosti, nýbrž opravdu jen obraz," jak říká Godard. Můj smutek si však přál obraz opravdovosti, obraz, který by byl současně spravedlivý i správný: právě jen obraz, avšak opravdový obraz. A právě tím byl pro mne tento snímek ze Zimní zahrady.

Fotografický snímek mi v tomto případě dal pocit stejně přesný jako vzpomínka, to, co jednou zažil Proust, když se skláněl, aby si zul boty, a náhle mu v paměti vytanula pravá tvář jeho babičky, "jejíž živou skutečnost jsem poprvé objevil v bezděčné a celistvé vzpomínce". Neznámý fotograf z Chenneviere-sur-Marne byl prostředníkem pravdy a vyrovnal se tím i Nadarovi, který snímek své matky (anebo své ženy, to není známo) vytvořil jednu z vůbec nejhezčích fotografií; překročil meze nutného tímto snímekem, v němž je obsaženo víc, než co je rozumné s to nabízet technické bytí fotografického snímku. Tento snímek Zimní zahrady (snažím se tuto pravdu stále nějak vyjádřit) byl pro mne cosi jako poslední hudba, kterou před svým zhroucením napsal Schumann, onen *Gesang der Frühe*, jenž ladí jak s bytím mé matky, tak se smutkem, jenž mi její smrt způsobila; nemohl jsem tento soulad vyjádřit jinak než nekoneč-

nou řadou adjektiv, od čehož jsem však upustil, neboť jsem byl přesvědčen, že tento snímek shrnuje všechny možné predikáty, tvořící bytí mé matky, a že kdybych je naopak zčásti potlačil anebo pozměnil, dostal bych se zpátky ke snímkům, které mne neuspokojily. Tyto snímky, které by fenomenologie nazvala "libovolnými" předměty, byly pouhé analogie, které přivolávaly pouze její identitu, nikoli její pravdu; ale snímek Zimní zahrady jakožto podstatný byl pro mne utopickým uskutečněním *nemožné vědy o jedinečném bytí*.

29

Ze své úvahy jsem však nemohl vypustit ani toto: že jsem tento snímek objevil, když jsem se vracel časem nazpět. Řekové vstupovali do smrti pozadu: co měli před sebou, to byla jejich minulost. Stejně tak jsem i já postupoval životem, avšak nikoli životem svým, nýbrž toho, koho jsem miloval. Vyšel jsem z jejího posledního obrázku z léta před její smrtí (tak unavená, tak vznešená, sedící před dveřmi našeho domu, obklopena mými přáteli) a když jsem urazil tři čtvrtě století, dospěl jsem k obrazu dítěte: upřeně hledím na Svrchované Dobro dětství, matky, matky — dítěte. Je pravda, že jsem ji dvakrát ztratil: v její konečné únavě a v jejím prvním snímku, který byl pro mne posledním; ale v této chvíli se všechno zatřásl a konečně jsem ji našel *ta- kovou, jaká v sobě byla...*

Tento pohyb Fotografického snímku (z řádu snímků) jsem prožil ve skutečnosti. Ke konci svého života, nedlouho před oním okamžikem, kdy jsem si prohlížel její fotografie a objevil snímek Zimní zahrady, byla moje matka slabá, velice slabá. Žil jsem v její slabosti (bylo pro mne nemožné účastnit se světa síly, vycházet ven zvečera, světskost mne děsila). Pečoval jsem o ni v době její nemoci, přidržoval

jsem jí hrnek, který měla ráda, protože z něj mohla pít čaj pohodlněji než ze šálku; stala se mým malým děvčátkem, takže pro mne splynula s oním bytostným dítětem, jímž byla na svém prvním snímku. U Brechta, jenž obrací vztahy způsobem, který jsem velice obdivoval, je to syn, kdo (politicky) vychovává matku; jenže já jsem matku nikdy nevychoval, nikdy jsem ji k ničemu neobrátil; v jistém smyslu jsem k ní nikdy "nepromlouval", nevedl jsem před ní a pro ni žádné "řeči"; usoudili jsme, aniž jsme si to řekli, že frivolní bezvýznamnost řeči, potlačení obrazů musí být prostorem lásky, její hudbou. Prožíval jsem svou matku, která byla tak silná, která byla mým vnitřním Zákonem, jako své dítě ženského pohlaví. Svým způsobem jsem si takto vyřešil Smrt. Jestliže, jak to tvrdila spousta filosofů, Smrt je tvrdé vítězství rodu a jestliže jednotlivec umírá kvůli satisfakci univerzálního, jestliže individuum umírá poté, co se reprodukovalo jako jiné než ono samo, a tedy se popřelo a překonalo, pak já, který nemám potomků, jsem právě v její nemoci zplodil svou matku. Když je již mrtva, nemám už žádný důvod přizpůsobovat se pochodu vyššího Života (druhu). Moje jedinečnost se již nikdy nebude moci univerzalizovat (anebo pouze utopickým způsobem, tedy prostřednictvím psaní, jehož projekt se napříště měl stát jediným cílem mého života). Od této chvíle jsem již mohl pouze čekat na svou celkovou, nedialektickou smrt.

Toto jsem tedy přečetl ve Fotografii Zimní zahrady.

30

V tomto konkrétním snímku se vznášelo cosi jako esence Fotografie. Rozhodl jsem tedy, že "vyvodím" Fotografii jako takovou (její přirozenost") z jediného snímku, který pro mne existoval způsobem zcela jistým, a že si jej vezmu jako průvodce svého posledního zkoumání. Všechny foto-

grafické snímky celého světa jsou jako Labyrint. Věděl jsem, že uprostřed tohoto Labyrintu neobjevím nic než tento jediný snímek, jenž je naplněním Nietzscheova výroku: "Labyrintický člověk nehledá nikdy pravdu, nýbrž výhradně svou Ariadnu." Snímek Zimní zahrady byl mou Ariadnou, a to nikoli proto, že mi dovolil objevit něco tajného (netvora anebo poklad), nýbrž protože mi řekl, z čeho je ona nit, jež mne dovedla k Fotografii. Pochopil jsem, že napříště musím studovat evidenci Fotografie nikoli z hlediska radosti, nýbrž ve vztahu k tomu, co se romanticky nazývá láskou a smrtí.

(Snímek Zimní zahrady nemohu ukázat. Existuje pouze pro mne. Pro vás by byl jen lhostejnou fotkou, jednou z tisíce manifestací "něčeho"; v žádném ohledu nemůže být viditelným předmětem nějaké vědy; nemůže zakládat objektivitu v pozitivním smyslu tohoto slova; v nejlepším případě by zaujala vaše *studium*: doba, šaty, fotogeničnost; avšak o sobě by vás nikterak nemohla zranit.)

31

Na počátku jsem si vytkl princip: při setkávání s fotografickými snímky nikdy nebudu redukovat subjekt, jímž jsem, na nějaký netělesný *socius*, který nemá žádné afekty a jímž se zabývá věda. Tento princip mi kázal "zapomenout" dvě instituce: Rodinu, Matku.

Kdosi neznámý mi napsal: "Zdá se, že připravujete album rodinných fotografií" (extravagantní pochod pověstí). Nikoli: žádné album, žádná rodina. Velice dlouho byla pro mne rodinou má matka a vedle mne můj bratr; mimo to, nadto nic (s výjimkou vzpomínky na prarodiče); žádný "bratranec", tato jednotka, jež je tolik nezbytná při vytváření rodinných skupin. A kromě toho: notně mne znechucuje tento vědecký způsob pojednávání rodiny, jako by byla pou-

ze sítí příkazů a rituálů: buď se kóduje jako skupina bez-prostředních vztahů příslušnosti, anebo se z ní udělá klubko konfliktů a vytěšňování. Jako by naši vědci nebyli s to pochopit, že jsou rodiny, "jejichž příslušníci se navzájem milují".

A stejně jako jsem nechtěl redukovat svou rodinu na Rodinu, nechtěl jsem ani svou matku redukovat na Matku. Když jsem četl některé všeobecné studie, viděl jsem, že lze přesvědčivým způsobem uplatnit na mou situaci: J. J. Goux ve svém komentáři k Freudovi (*Možžísš*) vysvětluje, že judaismus odmítl obraz, aby se vyhnul riziku uctívání Matky, a že křesťanství, jež umožnilo reprezentaci mateřského ženství, překonalo přísnost Zákona ve prospěch Imaginárna. Jakkoli jsem vyrůstal v náboženství bez obrazů (protestantství), byť jsem byl kulturně bezpochyby formován uměním katolíků, před snímkem Zimní zahrady jsem se cele odevzdal Obrazu, Imaginárnu. Byl jsem tedy s to porozumět své obecnosti; avšak třebaže jsem jí porozuměl, vzápětí jsem se z ní zcela vymanol. V Matce bylo jakési vyzářující, neredukovatelné jádro: moje matka. Někteří stále tvrdí, že trpím více, protože jsem celý svůj život žil s ní; ale moje bolest pochází z toho, *čím byla*; a protože byla taková, jaká byla, proto jsem žil s ní. Matce jakožto Dobru dodala tuto milost, totiž že byla touto konkrétní duší. Stejně jako proustovský vypravěč, který mluví o smrti své babičky, mohl bych říci: "Nezáleželo mi jen na utrpení, nýbrž na tom, aby se respektovala původnost mého utrpení"; neboť tato původnost byla odrazem toho, co bylo v mé matce absolutně neredukovatelné, tedy i provždy naráz ztraceno. Říká se, že truchlení svou postupnou prací zvolna stírá bolest; nemohl jsem, nemohu tomu věřit; neboť pro mne Čas pouze eliminuje emoci ztráty (nepláči již), toť vše. Jinak zůstalo vše bez hnutí. Neboť co jsem ztratil, to není nějaká Figura (Matka), nýbrž bytost; a nikoli bytost, nýbrž *kvalita* (duše); nikoli to, co je nepostradatelné, nýbrž to, co je nenahraditelné. Mohl

jsem žít bez matky (dříve či později tak žijeme všichni); a- však život, jenž mi zbýval, byl náhle a až do konce *nekvalifikovatelný* (neboť bez kvality).

32

Co jsem poznamenal nezávazným způsobem a pod pláštíkem metody na začátku, totiž že každý fotografický snímek je nějak stejné přirozenosti jako jeho referent, to jsem znovu, měl bych říci: nově objevil, když na mne sáhla pravda tohoto obrazu. Pak ovšem bylo třeba, abych mluvil dvěma hlasy současně: hlasem banality (říkat to, co všichni vidí a vědí) a hlasem jedinečnosti (zaplnit tuto banalitu vším zápallem oné emoce, která patří pouze mně). Bylo to jako bych hledal povahu nějakého slovesa, jemuž chybí infinitiv a s nímž se lze tedy setkávat jen v určitém čase a způsobu.

Především jsem musel pochopit, tedy, je-li to možné, přesně říci (zdánlivě je to velice prosté), nakolik Referent Fotografie není totéž, co referent jiných systému reprezentace. Fotografickým "referentem" míním nikoli *fakultativně* reálnou věc, k níž odkazuje obraz anebo znak, nýbrž věc reálnou *nutně*, tu, jež stála před objektivem a bez níž by nebylo snímku. Malba je s to předstírat skutečnost, aniž ji viděla. Mluva kombinuje znaky, jež nepochybně mají nějaké referenty, avšak ty mohou být a nejčastěji také jsou "chiméry". Na rozdíl od těchto imitací nemohu v případě Fotografie nikdy popřít, že *tato věc tu byla*. Spojuje se zde tedy dvojitý klad: skutečnosti a minulosti. A protože tato podmínka platí pouze pro Fotografii, lze ji reduktivně pokládat za samu její esenci, noema. Co míní moje intence na fotografickém snímku (nemluvme ještě o filmu), není ani Umění, ani Komunikace, nýbrž je to Reference, jež je zakládajícím řádem Fotografie.

Jménem noematu Fotografie je tedy "*toto bylo*"; je to cosi nepojednatelného. V latině (pedanterie, jež je nezbytná, neboť osvětluje odstíny) bychom patrně řekli "*interfuit*": to, co vidím, bylo zde, na tomto místě, jež se prostírá mezi nekonečnem a subjektem (*operator* anebo *spectator*); bylo to zde a přitom hned odděleno; bylo absolutně, neodvolatelně přítomné, a přece již v odkladu, odsunuto. Toto vše říká sloveso *intersum*.

Je možné, že v každodenním přívalu fotografických snímků, v tisícířích formách zájmu, který se zdají probouzet, je ono "*toto bylo*" ne snad potlačeno (u noematu je to nemožné), avšak je prožíváno se lhostejností jako něco, co je samo sebou. Právě snímek Zimní zahrady mne však v této lhostejnosti vyrušil. V jakémsi zcela paradoxním pořadí — neboť obvyčejně věci napřed konstatujeme a teprve pak je prohlašujeme za pravdivé — a následkem nové zkušenosti, zkušenosti intenzity jsem vyvodil pravdu obrazu, realitu jeho původu; v jedinečné emoci jsem ztotožnil pravdu a skutečnost, avšak právě v tom se pro mne situovala povaha — génius — Fotografie, protože žádný namalovaný portrét, pokud by se mi jevil jako "pravdivý", není s to přesvědčit mě o tom, že jeho referent reálně existoval.

33

Mohl jsem to vyjádřit jinak: co zakládá povahu Fotografie, je póza. Nezáleží na jejím fyzickém trvání; dokonce i v milióntině vteřiny (kapka mléka H. D. Edgertona) je určita póza, protože póza není postoj cíle ani technika *Operátora*, nýbrž je to to, k čemu míří "*intence*" četby: když se dívám na snímek, nevyhnutelně zahrnuji do svého pohledu myšlenku tohoto okamžiku, ať jakkoli krátkého, v němž se reálná věc nehybně nacházela před okem. Projektuji tedy nehybnost přítomného snímku do minuvšího záběru, avšak

právě toto zadržení je základem pózy. Tím se vysvětluje, že noema Fotografie se mění, jakmile se Fotografie oživuje a stává filmem: v případě fotografického snímku něco *pózovalo* před šterbinou a navždy tu zůstalo (můj pocit); v případě filmu však něco před stejnou šterbinou *přešlo*: póza je ta tam a je negována plynulým sledem obrazů: to je již jiná fenomenologie, tudíž zde již začíná jiné umění, třebaže je odvozeno z prvního.

Přítomnost věci (v určitém minulém okamžiku) na Fotografii nikdy není metaforická; stejně tak je tomu i v případě živých bytostí s jejich životem, pokud to nejsou snímky mrtvol; avšak: stává-li se fotografie v tomto případě děsivou, je to proto, že ujišťuje, lze-li to tak říci, o tom, že mrtvola je živá *jakožto mrtvola*: je to živý obraz mrtvé věci. Neboť nepohyblivost fotografického snímku je jakoby výsledek perverzní záměny dvou pojmů: Reálného a Živého: protože dosvědčuje, že objekt byl reálný, přivádí úskočně k myšlence, že žije, a to na základě onoho přeludu, který nás svádí, abychom Reálnému přiznávali absolutně nadřazenou, jakoby věčnou hodnotu; poněvadž však toto reálné přenáší do minulosti ("*toto bylo*"), naznačuje, že je již mrtvé. Bylo by tedy lépe říci, že onen nenapodobitelný rys Fotografie (její noema) záleží v tomto: někdo viděl referent (a to i tehdy, jde-li o "předmět") v jeho *tělesné, osobní* přítomnosti. Historicky vzato vznikla Fotografie jako umění Osoby: její identity, jejího občanského statutu, toho, co bychom ve všech významech tohoto slova mohli označit jako *neodvislost* těla. Zde se již z fenomenologického úhlu pohledu začíná film od Fotografie lišit; film (fiktivní) totiž směšuje dvě pózy: "*toto bylo*", které přísluší herci, a "*toto bylo*", které přísluší roli, takže (což jsem před obrazem nikdy nezakoušel) ve filmu nikdy nejsem s to vidět nebo opět vidět herce, o nichž vím, že jsou mrtví, aniž bych nepocítoval jistou melancholii: právě melancholii Fotografie. (Stejný pocit mám, když poslouchám hlas mrtvých zpěváků.)

Znovu myslím na portrét Williama Casbyho, "zrozeného v otroctví", jak jej vyfotografoval Avedon. Noema je tu intenzivní; neboť ten, koho tu vidím, *byl* otrokem: dosvědčuje, že otroctví existovalo, a to nedaleko od nás; a dosvědčuje je nikoli historickými svědectvími, nýbrž novým řádem důkazů, nějak experimentálních, a to i vzdor tomu, že běží o minulost, tedy nejen o to, co je pouze nepřímo vyvozeno: důkaz-podle-svatého-Tomáše-toužícího-dotknout-se-vzkříšeného-Krista. Vzpomínám si, že jsem velice dlouho schovával snímek vystřižený z nějakého časopisu, který jsem později ztratil, jak se to stává s pečlivě uklizenými věcmi, snímek, který představoval trh s otroky: stojící pán v klobouku, sedící otroci v zástěrkách. Opakuji: snímek — a nikoli rytinu; právě z toho pramenila moje dětská hrůza a fascinace: bylo *jisté*, že toto bylo; to není otázka přesnosti, nýbrž skutečnosti: žádný historik tu neprospědkoval, otroctví tu bylo dáno bezprostředně, fakt byl zjištěn *bez metody*.

34

Často se říká, že Fotografii vynalezli malíři (protože jí dali zarámování, albertovskou perspektivu a optiku *camera obscura*). Tvrdím: nikoli, byli to chemici. Poněvadž noema "*toto bylo*" se stalo možným teprve toho dne, kdy určitá vědecká situace (objev citlivosti stříbrných solí na světlo) dovolila zachycovat a přímo tisknout světelné paprsky, které vysílá různě osvětlený předmět. Snímek je doslova emanací referentu. Z reálného těla, které bylo tam, vyšly paprsky, jež se dotkly mne, který jsem zde; nezáleží na délce trvání tohoto přenosu; snímek mrtvé bytosti se mne dotkne stejně jako opožděné paprsky nějaké hvězdy. Jakási pupeční šňůra svazuje tělo fotografované věci s mým pohledem: světlo, jakkoli je nehmatatelné, je tu tělesným médiem, je to kůže, kterou sdílím s tím či tou, kdo byli vyfotografováni.

Latinsky by se "fotografie" patrně řeklo "imago lucis opera expressa"; to jest: obraz zjevený, "vytažený", "povstálý", "exprimovaný" (jako se "exprimuje" šťáva z pomeranče) působením světla. Kdyby Fotografie patřila do světa, jenž by ještě měl nějaký cit pro mýtus, dojistá by všichni jásali nad bohatostí tohoto symbolu: milované tělo je učiněno nesmrtelným prostřednictvím vzácného kovu, stříbra (památky i luxus); k čemuž by ještě přistoupila myšlenka, že tento kov je stejně jako všechny alchymistické kovy živý.

Možná právě proto, že jsem nadšen (anebo stísněn) věděním o tom, že nějaká dávná věc se svými přímými paprsky (svými luminacemi) skutečně dotkla toho povrchu, jež se dotýká i můj pohled, nemám vůbec rád Barvu. Anonymní daguerrotypie ve tvaru medailónu z roku 1843 ukazuje muže a ženu, vybarvené dodatečně koloristou, který patřil k fotografovu ateliéru: vždycky mám dojem (a nezáleží na tom, jak je to doopravdy), že v každé fotografii je barva stejným způsobem jen nátěr přičiněný později k původní pravdě Černé a Bílé. Barva je pro mne umělost, líčidlo (takové, kterým se malují mrtvá těla). Neboť na čem mi záleží, to není "život" fotografického snímku (čistě ideologický pojem), nýbrž jistota, že fotografované tělo se mne dotýká svými vlastními paprsky, nikoli nějakým dodatečným světlem.

(Snímek Zimní zahrady, třebaže vybledlý, je pro mne právě proto pokladem paprsků, jež vytryskly *onoho dne* z mé matky jako dítěte, z jejích vlasů, z její kůže, z jejích šatů, z jejího pohledu.)

Fotografie není připomínkou minulosti (ve snímku není nic proustovského). To, čím na mne účinkuje, nezáleží v tom, že obnovuje cosi zrušeného (časem či vzdáleností), nýbrž v tom, že dosvědčuje: to, co vidím, vskutku bylo. Nuže, to je naprosto skandální efekt. Fotografie mne vždy *udíví* a je to údiv, jenž trvá a obnovuje se nevyčerpatelným způsobem. Je možné, že tento údiv, toto zaražení sahá až k religiózní substanci, z níž jsem utvořen; málo platné, Fotografie má cosi co dělat se vzkříšením: nedá se o ní říci totéž, co říkali Byzantinci o obraze Krista, otištěném v roušce Veroniky, totiž že nebyl udělán rukou člověka, *acheiropoietos*?

Na tomto snímku jsou polští vojáci, odpočívající v poli (Kertész, 1915); nic výjimečného kromě toho, co mi nemůže zprostředkovat žádný realistický malíř: *že tam byli*; co vidím, to není vzpomínka, výtvor představivosti, rekonstrukce, kus Májina závoje, jakým nás obdařuje umění, nýbrž je to reálno ve stavu minulosti: současně minulé i reálné. To, čím Fotografie živí mého ducha (jenž ovšem nikdy není syt), vyvolává krátké otřesení, které nelze vyvozovat ze snění (to je možná definice *satori*), je prosté mystérium spolubytí. Anonymní snímek podává nějakou svatbu (v Anglii): pětadvacet osob všeho věku, dvě dívky, jedno nemluvně; čtu datum a počítám: 1910; tedy jsou všichni nutně mrtví, snad s výjimkou dívek a nemluvněte (dnes staré dámy, starý pán). Když vidím pláž v Biarritz z roku 1932 (Lartigue) anebo Pont des Arts z roku 1932 (Kertész), říkám si: "Tam jsem možná byl"; tam mezi koupajícími či chodci, to bych mohl být já, jedno z těch pozdních letních odpolední, kdy jsem nastupoval v Bayonne do tramvaje a jel jsem se vykoupat na Velkou pláž, anebo jedno z oněch nedělních jiter, když jsem vycházel z našeho bytu v ulici Jacquese Callota, přešel přes most a šel do oratoriánského chrámu (křes-

fánské období mého dospívání). Datum je součástí snímku: nikoli proto, že denotuje styl (to se mne netýká), nýbrž proto, že mě nutí zdvihnout hlavu a počítat život, smrt, nezbatelné zahlazování generací: je *možné*, že Ernest, ten malý školák na Kertészově snímku z roku 1931, žije ještě dnes (ale kde? jak? Jaký román!). Jsem vztažným bodem každého fotografického snímku, avšak právě to budí můj údiv, když se sám k sobě obracím se základní otázkou: proč žiji *zde a teď*? Je jisté, že Fotografie víc než jakékoli jiné umění otevírá bezprostřední přítomnost na světě — sou-přítomnost; avšak tato přítomnost není jen z řádu politiky ("prostřednictvím obrazu se podílet na současných událostech"), je rovněž z řádu metafyziky. Flaubert se vysmíval (ale vysmíval se skutečně?) Bouvardovi a Pécuchetovi, když zkoumali nebe, hvězdy, čas, život, nekonečno atd. Právě to je však žánr otázek, které mně předkládá Fotografie: jsou to otázky, jež pocházejí z jisté "hloupe" či prosté metafyziky (komplikované jsou až odpovědi): z té, která je pravděpodobně jediná opravdová.

Fotografie neříká (nutně) to, *co již není*, nýbrž pouze a nájisto, *co bylo*. Toto jemné rozlišování má klíčový význam. Vědomí se před fotografickým snímek nemusí nutně brát nostalgickou cestou vzpomínky (vždyť kolik snímků je mimo individuální čas), nýbrž v případě naprosto všech snímků se dává cestou jistoty: esenci Fotografie je ratifikovat to, co reprezentuje. Jednou jsem od jistého fotografa dostal svůj snímek a ať jsem se snažil, jak jsem chtěl, nemohl jsem si vzpomenout, kde jsem byl fotografován; zkoumal jsem kravatu, svetr, abych zjistil, v jaké situaci jsem je měl na sobě; marná snaha. *Protože to však byl fotografický snímek*, nemohl jsem popírat, že jsem *tam* byl (i když jsem nevěděl



"Je možné, že Ernest žije ještě dnes: ale kde? jak? Jaký román!"

kde). Toto zakřivení jistoty a zapomenutí mi způsobilo jakousi závrť a jakousi "detektivní" úzkost (téma *Zvětšeni-ny* nebylo daleko); šel jsem na výstavu tohoto fotografa, jako bych odcházel na vyšetřování, abych se konečně o sobě dozvěděl něco, co jsem již nevěděl.

Tuto jistotu mi nemůže dát žádná literatura. Je bídou řeči (a snad i její slastnou rozkoš), že není s to dát sobě samé autentičnost. Možná, že noematem řeči je právě tato bezmoc, anebo, abych mluvil pozitivně: řeč je svou přirozeností fiktivní; chceme-li řeč non-fiktivní, je k tomu zapotřebí obrovského aparátu různých prostředků: vyzýváme logiku a pokud se jí nedostává, přísaháme; Fotografie je však ke všem těmto prostředkujícím instancím lhostejná: nevynalézá; je to autentifikace sama; umělosti, které (vzácně) připouští, nemají nic dokazovat; jsou to naopak triky: fotografie je pracná jen tehdy, když předstírá. Je to jakési prorocství naruby: jako Cassandra, jež s očima upřenýma do minulosti nikdy neklame; anebo lépe: může klamat, pokud jde o smysl věci, protože je svou přirozeností *tendenční*, ale nikdy, pokud jde o její existenci. Byť je bezmocná vzhledem k všeobecným idejím (vzhledem k fikci), její síla je nicméně nadřazena všemu tomu, co lidský duch mohl či může počít, aby nás ujistil o realitě — avšak ani tato realita nikdy není nic jiného než nahodilost ("takto, nikoli již").

Každá fotografie je certifikát přítomnosti. Tento certifikát je nová nesnáž, která se s jejím vynalezením objevila v rodině obrazů. První snímky, nad nimiž člověk přemítal (např. Niepce před *Prostřeným stolem*), se mu musely zdát být podobné obrazům (stále *camera obscura*) tak, jako se sobě podobají dvě kapky vody; přesto ale *věděl*, že stojí tváří v tvář mutantovi (Marťan by se mohl podobat člověku); jeho vědomí kladlo objekt, s nímž se setkalo, vně jakoukoli analogii jako nějakou ektoplasmu "toho, co bylo": ani obraz ani skutečnost, opravdu nové bytí: realita, již se nelze do-
tknout.



První fotografický snímek.

Zjevně máme nepřemožitelný sklon věřit v minulost, v Dějiny pouze formou mýtu. Fotografie poprvé s tímto sklonem skoncovala, minulé je napříště právě tak jisté jako přítomné, co vidíme na papíře, je právě tak jisté jako to, čeho se dotýkáme. To je zrození Fotografie — a nikoli, jak se někdy tvrdilo, zrození filmu, který sdílí dějiny světa.

Právě proto, že Fotografie je z antropologického hlediska novým objektem, musí, jak mám za to, být uvažování o ní stranou obvyklých diskusí o obraze. Mezi komentátory Fotografie (sociology a sémiology) je dnes móda zabývat se sémantickou relativitou: není žádné "reality" (panuje velké pohrdání pro "realisty", kteří nevidí, že fotografický snímek je vždy kódovaný), nic než artificium: *thesis*, nikoli *fy-sis*; fotografie, tvrdí, není nějaký *analogon* světa; co reprezentuje, je fabrikace, poněvadž fotografická optika je podrobena albertovské perspektivě (která je veskrze historická) a protože zápis na pozitivu vytváří z trojrozměrného předmětu dvourozměrné vyobrazení. Tento spor je zbytečný; nic nemůže Fotografií zabránit, aby byla analogická; přitom však její noema naprosto netkví v analogii (což je charakteristika, kterou má společně se všemi druhy reprezentací). Realisté, mezi než patřím a mezi něž jsem patřil již tehdy, když jsem tvrdil, že Fotografie je obraz bez kódu, jakkoli jisté kódy zjevně její čtení zakřivují, neberou fotografický snímek jako kopii "reality" — nýbrž jako emanaci *minulé reality*: tedy nikoli jako umění, nýbrž jako *magii*. Ptát se, je-li fotografie analogická či kódovaná, není dobrá cesta analýzy. Důležité je totiž to, že fotografický snímek má schopnost konstatovat a že se toto konstatování netýká předmětu, nýbrž času. Schopnost autentifikace předčí — z fenomenologické perspektivy — ve Fotografií moc reprezentace.

Všichni autoři, říká Sartre, se shodují, když upozorňují na chatrnost obrazů, které doprovázejí četbu nějakého románu: jsem-li románem vsutku stržen, nemůže být řeči o nějakých mentálních obrazech. Na toto málo četby je odpovědí *totalita obrazu* fotografického snímku; nejen proto, že snímek je již sám v sobě obrazem, nýbrž proto, že tento velice zvláštní obraz se sám dává jako úplný — jako *integrální*, mohli bychom říci s využitím slovní hry. Fotografický obraz je plný, přečpaný: není na něm místa, nelze k němu nic přidat.

V případě filmu, jehož materiál je fotografické povahy, nicméně snímku tato úplnost chybí (což je pro film šťastná okolnost). Proč? Protože jakmile se snímek ocitne v proudu, je ustavičně tlačěn a tažen k jiným pohledům; i ve filmu je bezesporu vždy fotografický referent, avšak tento referent se stále posouvá, neusiluje o svou realnost, nezaklíná se svou starou existencí, nezaráží se o mne: není to *spectrum*. Stejně jako reálný svět i svět filmu spočívá na předpokladu, "že zkušenost se bude stále odvíjet ve stejném konstitutivním stylu"; avšak Fotografie tento "konstitutivní styl" prolamuje (odtud úžas); je *bez budoucnosti* (a v tom tkví její patetičnost, její melancholie); ve Fotografii není žádné dopředné tíhnutí, zatímco film tenduje kupředu, je tedy naprosto nemelancholický (jaký je tedy? — Je zcela prostě "normální", stejně jako život.) Fotografie, jež je nepohyblivá, proudí od prezentace nazpět k retenci.

Mohl bych to vyjádřit také jinak. Vezmu si znovu snímek Zimní zahrady. Jsem před ním sám, jsem s ním. Kruh je uzavřen, není z něj východu. Trpím, bez pohnutí. Sterilní, kruté chybění: nemohu *transformovat* svůj zármutek, nejsem schopen odklonit svůj pohled; žádná kultura tu není s to pomoci mi vyslovit toto utrpení, které prožívám cele na rovině konečnosti obrazu (právě proto vzdor všem jeho kó-

dům nejsem s to fotografický snímek *číst*): Fotografie — moje Fotografie — je mimo kulturu: jakmile působí bolest, nic není s to přeměnit smutek v truchlení. Jestliže je dialektika ono myšlení, které se zmocňuje pomíjivého a převrací negaci smrti v moc práce, pak je Fotografie nedialektická: je to přirozenosti zbavené divadlo, na němž se smrt nemůže "kontemplovat", reflektovat a zniterňovat; neboli je to mrtvé divadlo Smrti, vyloučení Tragična; vyřazuje jakoukoli očistu, jakoukoli *katharsis*. Mohl bych uctívat Obraz, Malbu, Sochu, ale fotografický snímek? Nejsem s to dát mu místo v nějakém rituálu (postavit jej na psací stůl, uložit do alba), pokud se nějak nevyhnu tomu, abych jej pozoroval (anebo pokud se nevyhnu tomu, aby se na mne díval) a pokud nějak vědomě neoklamu jeho nesnesitelnou plnost, takže svou nepozorností způsobím, že se zařadí do naprosto jiné třídy fetišů: oněch ikon, které věřící líbají na jejich hladké sklo, aniž by je viděli.

Znehybnění Času se ve Fotografii nedává jinak, než excesivním, monstrózním způsobem: Čas tu jakoby uvázl (odtud souvislost s *tableau vivant*, jehož mýtickým prototypem je spánek Šípkové Růženky). Je-li fotografický snímek "moderní", prosycený naší nejhlučnější každodenností, neznamená to ještě, že v něm není jakoby enigmatický bod neaktuality, zvláštní stasis, sama esence *zastavení* (četl jsem, že tímto způsobem, v čase, jenž se kdysi zastavil, žili obyvatelé jedné vesnice v provincii Albacete, a přitom četli noviny a poslouchali rozhlas). Nejenže snímek nikdy není ve své esenci vzpomínkou (jejíž gramatickým výrazem by bylo perfekturnum, zatímco časem snímku je spíše aorist), nýbrž vzpomínkou dokonce zahrazuje, velice rychle se stává proti-vzpomínkou. Moji přátelé jednou mluvili o svých vzpomínkách z dětství; měli je; já, který jsem si právě prohlížel své snímky z minulé doby, jsem je již neměl. Byl jsem těmito fotografiemi obklopen a nedokázal mne už utěšit ani Rilkův verš "mimózy jak sladká vzpomínka smáčejí pokoj": sní-

mek pokoj "nesmáčí": žádná vůně, žádná hudba, nic než přílišná věc. Fotografie je násilná: nikoli proto, že ukazuje násilí, nýbrž proto, že pokaždé svou silou zaplní celý pohled, že nic v ní nelze odmítnout, nic přeměnit (a jestliže ji někdy můžeme nazvat sladkou, neprotirečí to jejímu násilí; spousta lidí říká, že cukr je sladký, ale pro mne je cukr příliš ostrý).

38

Všichni oni mladí fotografové, kteří se tuží po celém světě odhodláni zachytit jeho aktualitu, netuší, že jsou agenti Smrti. Toť způsob, jímž naše doba přijímá Smrt: pod zapírajícím alibi náramné životnosti, jejíž profesionálem je v jistém smyslu právě fotograf. Fotografie má totiž historicky vzato zřejmě cosi společného s onou "krizí smrti", která začíná v druhé polovině 19. století; byl bych pro to, aby-chom si namísto toho, že budeme stále hledat místo zrodu Fotografie v jejím společenském a ekonomickém kontextu, položili rovněž otázku po antropologické souvislosti Smrti a tohoto nového obrazu. Smrt přece musí někde ve společnosti být; není-li již (anebo jen slabě) v náboženské oblasti, musí být jinde: možná v tomto obraze, který vytváří Smrt, když chce uchovat život. Fotografie, která je současná s ústupem rituálu, by pak mohla korespondovat s pronikáním asymbolické Smrti do naší moderní společnosti, Smrti, která je vně náboženství, vně rituálu: je to jako prudké ponoření do Smrti literární. *Život/Smrt*: paradigma se redukuje na jednoduché cvaknutí, takové, jež odděluje původní pózu od hotového obrázku.

S Fotografií vstupujeme do času *ploché Smrti*. Když jsem jednou opouštěl posluchárnu, kdosi mi opovržlivě řekl: "Mluvíte o Smrti ploše." Jako by hrůza Smrti nebyla právě v její plochosti! Hrůzné je toto: neříkat nic o smrti toho, ko-

ho nejvíce miluji, neříkat nic o jeho fotografii, do níž se hroužím, aniž bych byl s to jí dát hloubku, proměnit ji. Jediná "myšlenka", kterou mohu mít, je ta, že na konci této první smrti je zapsána moje vlastní: mezi obojím není nic než čekání; nemám jiné útočiště než tuto *ironii*: mluvit o tom, že "není co říci".

Fotografii mohu proměnit jen tak, že něco ubyde: buď zásuvka anebo koš. Neboť nejenže je obvykle její osud shodný s osudem jejího papíru (který se rozpadá), nýbrž i tehdy, kdyby byla zachycena na mnohem trvalejším podkladu, nebyla by proto ještě méně smrtelná: je jako živý organismus zrozena mezi vyvíjejícími se zrnky stříbra, na okamžik zazáří a potom stárne. Pod nápořem světla a vlhkosti bledne, slábne, mizí; nezbyvá než ji vyhodit. Staré společnosti se snažily, aby vzpomínka, tato náhražka života, byla věčná a aby alespoň ona věc, která vypovídá o Smrti, byla nesmrtelná: to byl monument. Protože moderní společnost proměnila smrtelnou Fotografií v obecného a jakoby přirozeného svědka "toho, co bylo", vzdala se monumentu. Paradox: Dějiny i Fotografií vynalezlo stejné století. Avšak Dějiny jsou paměť zkonstruovaná podle pozitivních předpisů, čistý intelektuální diskurs, který ruší mýtický čas; Fotografie je jisté, avšak pomíjivé svědectví; následkem toho všechno dnes připravuje naši rasu pro bezmoc, jež tkví v blížící neschopnosti pochopit afektivním či symbolickým způsobem *trvání*: éra Fotografie je rovněž éra revolucí, vzpour, atentátů, výbuchů, stručně řečeno, netrpělivosti, tedy všeho toho, co odmítá zrát. — Není pochyb: tento údiv, jež probouzí "*toto bylo*", zmizí také. Jsem, aniž vím proč, jedním z jeho posledních svědků (svědek Ne-aktuálního) a tato kniha je jeho archaickou stopou.

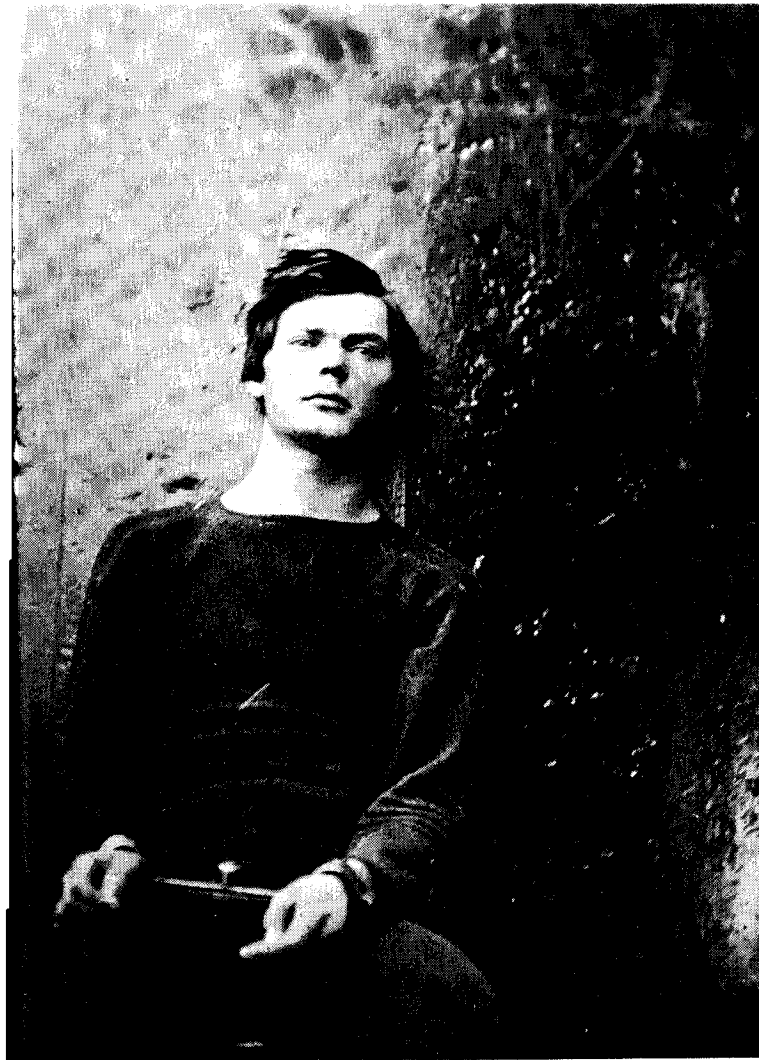
Co to však je, co zanikne s tímto snímkem, který žlutne, bledne, mizí a jednoho dne se ocitne ve smetí, ne-li to, co je skrze mne — jsem v této věci příliš pověřivý — přinejmenším do chvíle mé smrti? Není to jen "život" (toto ži-

lo, jako živé pózovalo před objektivem), nýbrž také — jak to pojmenovat? — láska. Před jediným snímkem, na kterém vidím svou matku a svého otce spolu, o nichž vím, jak se milovali, si uvědomuji: co navždy zmizí, je láska jakožto poklad; poněvadž až tu již nebudu, nikdo o ní již nebude svědčit: zůstane jen lhostejnost Přírody. To je tak krutá myšlenka, tak nesnesitelná, že Michelet v osamoceném zápase proti svému století pochopil Dějiny jako Osvědčování lásky: je třeba zachovávat nejen život, nýbrž i to, co svým slovníkem (dnes již vyšel z módy) nazýval Dobro, Spravedlnost, Jednota atd.

39

V době, kdy jsem si kladl otázky o svém vztahu k určitým fotografiím (když jsem začal psát tuto knihu; je to již daleko), jsem měl za to, že dokážu odlišit pole kulturního zájmu (*studium*) od onoho nečekaného prokmitnutí, jež toto pole někdy rozvlní a jež jsem nazval *punctum*. Teď již vím, že existuje jiné *punctum* (jiné "stigma"), než je "detail". Toto nové *punctum*, které nesouvisí s formou, nýbrž s inenzitou, je Čas, rozryvná emfáze noematu ("*toto bylo*"), jeho čistá reprezentace.

V roce 1865 se mladý Lewis Payne pokusil zavraždit amerického státního sekretáře W. H. Stewarda. Alexander Gardner jej vyfotografoval v jeho cele; čeká, až bude pověšen. Snímek je pěkný, mladík rovněž: to je *studium*. Ale je tu *punctum*: zemře. Současně tu tedy čtu: *toto bude a toto bylo*; s hrůzou pozoruji předbudoucí čas, v němž jde o smrt. Předváděje mi absolutní minulost pózy (aorist), říká mi tento snímek o smrti v budoucnosti. Co mne zasahuje, je právě objev této ekvivalence. Před snímkem mé matky jako dítěte si říkám "blíží se smrti": jako Winnicottův psychotický pacient cítím mrazení z katastrofy, jež již nastala. Bez ohledu na



"Je mrtvý a zemře."

to, je-li subjekt fotografie mrtvý či nikoli, je každý snímek tato katastrofa.

Toto *punctum*, které je více či méně zasuto pod množstvím a růzností aktuálních snímků, je ostře čitelné na historické fotografii: v ní je vždy jakási likvidace Času: toto je mrtvé a toto umírá. Tyto dvě dívky, jež pozorují primitivní letadlo nad svou vesnicí (jsou oblečené jako moje matka, když byla malá, a hrají si s obruči), jak ty jsou živé! Mají před sebou celý život; ale jsou také mrtvé (dnes), jsou už (včera) mrtvé. A nakonec si ani nemusím představovat nějaké tělo, abych zažil tuto zavražděnou dobu. V roce 1850 vyfotografoval August Salzmann cestu Beith-Lehem (to je tehdejší pravopis) poblíž Jeruzaléma: nic než kamenitá půda, olivovníky; moje vědomí je však zmateno trojím časem: mou přítomností, dobou Ježíše a dobou fotografa — přítom však tomu všemu vládne instance "reality" — a to nikoli již přes nějaké analýzy textu, neboť ten nikdy není důvěryhodný *skutečně až ke svým kořenům*.

40

Právě proto, že v každém fotografickém snímku je tento imperiální znak mé budoucí smrti, proto — a ať jakkoli je na první pohled upoután vzrušeným světem živých — se doptává jednoho každého z nás mimo oblast všeobecnosti (nikoli však mimo transcendenci). Nadto odhlédneme-li od rozpačitých ceremoniálů nudných večírků, toto si prohlížíme o samotě. Špatně snáším soukromé promítání filmů (ani dost publika, ani dost anonymity), avšak potřebuji být sám před snímky, které si prohlížím. Ke konci středověku jistí věřící zaměnili kolektivní četbu a modlitbu individuální, tichou, vnitřní, meditativní četbou a modlitbou (*devotio moderna*). Soudím, že to je doména *spectatio*. Četba veřejných fotografií je v zásadě vždy soukromá. To evidentně platí

o oněch starých ("historických") snímcích, v nichž čtu dobu svého mládí, své matky či — ještě dál — svých prarodičů a kam projektují nejasné bytí oné řady, jejímž jsem posledním bodem. Ale platí to též o snímcích, které na první pohled nemají žádnou souvislost, ani metonymickou, s mou existencí (takové jsou např. všechny reportážní snímky). Každý snímek se čte jako privátní zjev svého referentu: věk Fotografie přesně odpovídá vpádu soukromého do veřejného, či spíše vytvoření nové společenské hodnoty, kterou je publicita privátního: soukromé se veřejně konzumuje jakožto soukromé (neustálé agrese Tisku proti soukromí hvězd a vzrůstající rozpaky legislativy svědčí o tomto pohybu). Protože však soukromé není jen statkem (který je podřízen historickým zákonům vlastnictví), protože je také a mimo to absolutně vzácným, nezczitelným místem, v němž je můj obraz svobodný (má svobodu zrušit se) a jelikož je podmínkou nitra, o němž jsem přesvědčen, že je identické s mou pravdou anebo, chcete-li, s tím Nezbadatelným, z něhož jsem učiněn, musím tedy v nevyhnutelném odporu opět zavést tuto dělbu *veřejného a soukromého*: chci vyslovit nitro, aniž bych vydal intimitu. Zakouším Fotografii a svět, jehož je částí, podle dvou oblastí: na jedné straně Obrazy, na druhé moje snímky; na jedné straně nedbalost, hladkost, šum, nepodstatné (jakkoli jsem jím notně zahlušen); na druhé palčivost, zraňování.

(Amatér se obvykle definuje jako umělec ve stavu nezralosti: jako ten, kdo nemůže — anebo nechce — dosáhnout mistrovské zdatnosti v dané profesi. Avšak v případě fotografování je to naopak amatér, kdo je na profesionálních výšinách: neboť právě amatér má nejbližší k noematu Fotografie.)

Mám-li rád nějaký snímek, jestliže mne znepokojuje, prodlévám u něj. Co dělám během celé té doby, kdy jsem s ním? Prohlížím si jej, zkoumám jej, jako bych se chtěl dozvědět víc o věci anebo osobě, kterou reprezentuje. Tvář mé matky, která je ztracena v hloubce Zimní zahrady, je příliš měkká, vybledlá. V prvním pohnutí jsem zvolal: "To je ona! To je opravdu ona! Konečně ona!" Nyní předstírám, že vím — a že to jsem schopen dokonale vyjádřit — proč a čím je to ona. Chci narýsovat milovanou tvář myšlenkou, učinit z ní jedinečné pole důkladného pozorování; chci zvětšit tuto tvář, abych ji mohl lépe vidět, lépe pochopit, poznat její pravdu (někdy zcela naivně dokonce svěřuji tento úkol nějaké laboratoři). Mám za to, že kaskádovým zvětšováním detailu (kdy každý pozitiv ukáže ještě větší detaily než předcházející) konečně dospěji až k bytí své matky. Co dělali Marey a Muybridge jakožto *operatores*, chci udělat já jakožto *spectator*: rozkládám, zvětšuji a, lze-li to tak říci: *zadržuji*, abych měl čas konečně se *dozvědět*. Fotografie tuto touhu opravňuje, třebaže ji neuspokojuje: mohu se kojit pošetilou nadějí, že objevím pravdu, jen proto, že noematem Fotografie je právě to, že *toto bylo*, a protože žiji v iluzi, že postačí vyčistit povrch obrazu, abych se dostal k *tomu, co je za*: zkoumat znamená obracet snímek, vcházet do hloubek papíru, sahat k jeho rubu (co je skryto, je pro nás ze Západu to, co je "pravdivější" viditelného). Ale ať zkoumám jakkoli, neobjevuji bohužel nic: zvětšuji-li, nedostanu nic než zrno papíru: rozkládám obraz ve prospěch jeho substance; a jestliže nezvětšuji, jestliže se spokojím pouhým zkoumáním, nezískám nic než ono jediné vědění, které mám již dlouho, od prvního pohledu: že toto skutečně bylo: utahováním šroubu jsem nic nezískal. Před snímkem Zimní zahrady jsem jako špatný snivec, který marně natahuje ruce po obraze, jehož se chce zmocnit; jsem Goulad, který volá "*Bído*

mého života!", protože nikdy nepozná pravdu Melisandy. (Melisanda neskrývá, nýbrž nemluví. Totéž fotografický snímek: nedokáže říci to, co dává vidět.)

Je-li mé usilování bolestné, cítím-li úzkost, pak proto, že se v určitých okamžicích dostávám blíže, že se rozžehuji: zdá se mi, že v určitém snímku rozpoznávám rysy pravdy. Tak je tomu tehdy, když o nějakém snímku soudím, že vystihuje podobu. Avšak uvažuji-li, musím se rovněž ptát: kdo se podobá komu? Podobnost je shoda, jenže shoda s čím? — s identitou. Tato identita je však nepřesná, je dokonce imaginární, tedy mohu nakonec mluvit o "podobnosti" i tam, kde jsem model nikdy neviděl. Tak je tomu v případech většiny Nadarových portrétů (a dnes i Avedonových): Guizot si je "podobný", protože je ve shodě se svým mýtem nesmiřitelného muže; Dumas je rozložitý, zářivý, protože vím o jeho důležitosti a plodnosti; Offenbach — protože vím, že v jeho hudbě je cosi duchovního (říká se to); Rossini se jeví jako falešný, prohnany (jeví se, tedy podobá se); na tváři Marceliny Desbordes-Valmorovové se zračí poněkud nemotorná krása jejich veršů; Kropotkin má jasný zrak anarchistického idealismu atd. Všechny je vidím a spontánně o nich mohu říci, že si jsou "podobní", neboť se shodují s tím, co o nich očekávám. Důkaz *a contrario*: jak bych já, jenž se cítím jako nejistý, amýtický subjekt, mohl říci, že si jsem podobný? Podobný si jsem pouze na jiných snímcích sebe sama, a tak do nekonečna: nikdo nikdy není než kopíí kopie, ať reálné, anebo jen mentální (stejně tak bych mohl říci, že na některých snímcích *snáším* sebe sama či nikoli, podle toho, jsem-li tu ve shodě se svým obrazem, jaký bych o sobě prezentoval). Jakkoli se to zdá být banální (neboť to je první, co nás v případě portrétu napadá), je přesto tato

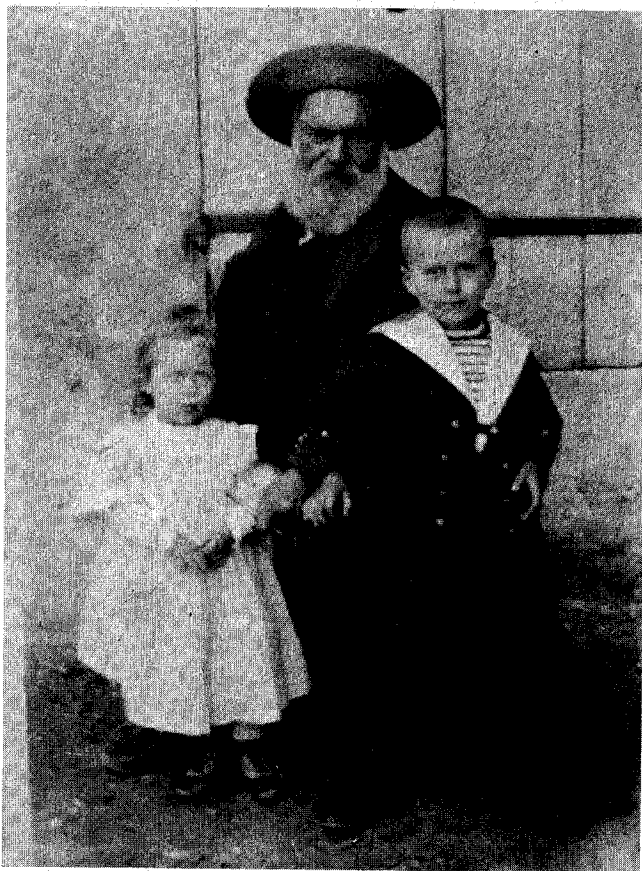


“Na tváři Marceliny Desbordes-Valmorovové se zračí poněkud nemotorná krása jejích veršů.”

imaginární analogie plná výstředností: kdosi mi ukazuje snímek jednoho ze svých přátel, o němž mi řekl, že jsem ho nikdy neviděl; a přece si říkám: “Jsem si jist, že Sylvain takový není.” V zásadě se tedy fotografický snímek podobá komukoli s výjimkou té osoby, kterou předvádí. Neboť podobnost poukazuje k identitě subjektu, ale to je věc zcela směšná, neboť čistě juristická, dokonce v kompetenci trestního práva; podobnost dává tuto identitu “jako onu samu”, zatímco já chci mít před sebou subjekt “takový, jak je věčností proměněn do sebe sama”. Podobnost mě neuspokojuje a zůstávám skeptikem (právě toto smutné zklamání zažívám před obyčejnými snímky své matky — zatímco jediný snímek, jenž mne oslnil její pravdou, je snímek ztracený, vzdálený, který se jí vůbec nepodobá, snímek dítěte, které jsem nepoznal).

43

Je tu však cosi úskočnějšího, pronikavějšího než podobnost: Fotografie totiž někdy ukáže to, čeho jsem si na živé tváři (anebo na jejím odraze v zrcadle) nikdy nepovšiml: jistý genetický znak, kus mne sama anebo nějakého příbuzného, jenž pochází ze stejné větve. Na některých fotkách mám “črty” sestry svého otce. Fotografie podává trochu pravdy, jen pokud rozkouskuje tělo. Ale to není pravda individua, které je neredukovatelné; je to pravda příbuzenské linie. Často se mýlím, či přinejmenším váhám: medailon představuje poprsí nějaké mladé ženy a jejího dítěte: určitě je to moje matka a já; ale ne, je to její matka a její syn (můj strýc); nepoznávám je podle šatů (snímek je tak éterný, že z nich příliš neukazuje), nýbrž podle struktury tváře; mezi tváří mé babičky a mé matky je jakoby průnik, prokmitnutí manžela, otce, který tuto tvář také modeloval, a tak to jde až ke mně (nemluvně? naprosto nic neutrálního). A totéž je na té-



Rod.

to fotografii mého otce z jeho dětských let: nemají nic společného s jeho mužnými fotografiemi; nicméně určité části, určité črty sblížíjí — jakoby přes něj — jeho obličej s obličejem mé babičky a mým. Snímek může odhalovat (v chemickém významu), avšak to, co odhaluje, je jistá trvalost rodu. Když zemřel princ de Polignac, Proust řekl, že “jeho tvář zůstala tvář jeho rodu, předcházejíc jeho individuální duši”. Fotografie je jako stáří: jakkoli skvělá, zbavuje tvář těla a vyjevuje její genetickou esenci. Proust (ještě jednou on) o Charlesi Haasovi (model jeho Swanna) řekl, že měl malý, rovný nos, že mu však stáří vysušilo kůži na pergament tak, že se ukázal nos židovský.

Příbuzenská linie ukazuje identitu mnohem silnější, mnohem zajímavější, než je identita juristická — a také identitu mnohem jistější, poněvadž myšlenka původu nás uklidňuje, zatímco myšlenka na budoucnost nás rozrušuje, probouzí úzkost; tento objev nám však právě tak přináší i zklamání, neboť současně s tím, jak stvrzuje setrvalost (která je pravdou rodu, a nikoli pravdou mou), ozařuje tajemnou rozdílnost bytostí, pocházejících ze stejné rodiny: jaký tu může být vztah mezi mou matkou a jejím pradědem, tak mohutným, tak hugovským, který tu ztělesňuje nelidskou distanci Rodu?

44

Musím se tedy podříditi následujícímu zákonu: nemohu vnikat do hloubky Fotografie, postupovat do ní. Mohu ji pouze jako hladký povrch zametat svým pohledem. Fotografie je *plochá*, a to ve všech významech tohoto slova: musím to vzít prostě na vědomí. Je omyl spojovat Fotografie na základě jejího technického původu s temným prostorem (*camera obscura*). Měli bychom ji raději nazývat *camera lucida* (tak se nazýval aparát, který byl starší než Fotografie a

umožňoval kreslit nějaký předmět pomocí hranolu: jedno oko se dívá na model, druhé na papír); z hlediska pohledu totiž platí, že "esencí obrazu je být cele vně, bez jakékoliv intimity, a přitom být mnohem nedosažitelnější a tajemnější, než je myšlenka nejnvtřnějšího nitra; být bez významu, a přitom probouzet hloubku všeho možného smyslu; být nezjevný, a přece zjevný, mít onu přítomnost-nepřítomnost, která je za přitažlivosti a fascinací Sirén" (Blanchot).

Nelze-li vnikat do hloubky Fotografie, je to způsobeno mocí její zřejmosti, její evidence. Předmět se na obraze dává *en bloc* a naše vidění tohoto předmětu je *jisté* — na rozdíl od textu či jiných vněmů, jež mi podávají předmět splývavým, zpochybnitelným způsobem, a proto ve mně probouzejí podezřívavost vůči tomu, co se domnívám vidět. Tato jistota fotografie je svrchovaná, neboť mám dost času k tomu, abych se intenzivně věnoval jejímu prohlížení; přitom ji však mohu zkoumat, jak dlouho chci, a přece se nic nedozvím. Právě v této zástavě interpretace tkví jistota fotografického snímku: vyčerpávám se vědomím o tom, že *toto bylo*; pro kohokoli, kdo drží v ruce fotografii, je toto "fundamentální víra", "Urdoxa", kterou může otfřást pouze to, když mi někdo dokáže, že tento obraz *není* fotografický snímek. Čím větší je však jeho jistota, tím méně mohu, žel, o tomto snímku říci.

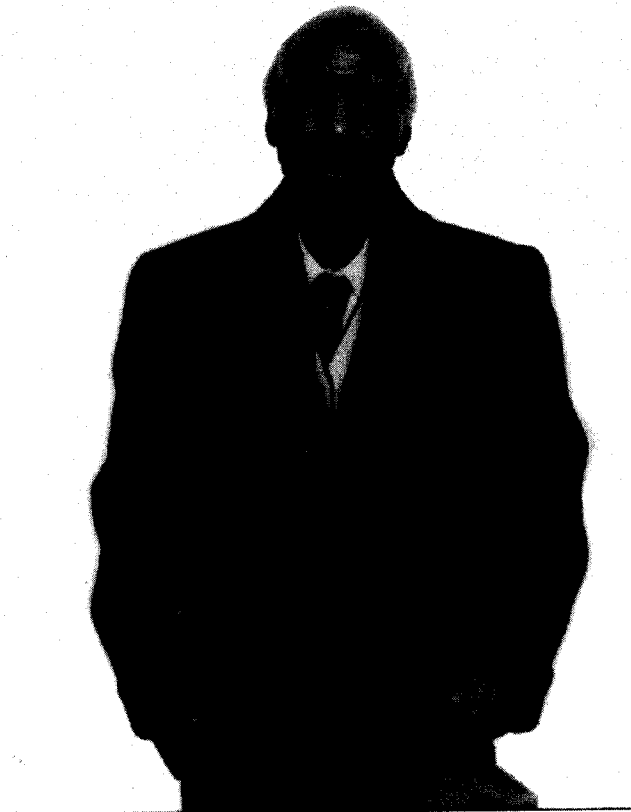
45

Jakmile však běží o nějakou bytost a nikoli o věc, tehdy je v této zřejmosti Fotografie ve hře něco zcela jiného. Vidím-li vyfotografovanou lahev, snítka kosatce, kuře či nějaký palác, pak tu jde pouze o realitu. Ale jak je tomu v případě nějakého těla či tváře, ba — často — tváře milované bytosti? Protože Fotografie (jak je jejím noematem) *stvrzuje autentičnost* existence takové bytosti, chci v ní tuto bytost na-

lézt celou, to jest v její esenci, "takovou, jak je v sobě samé", a nejen v její juristické či dědičné podobnosti. Zde se plochost fotografického snímku stává ještě bolestnější: nemůže odpovédět mé sverpé touze jinak než něčím nevyslovitelným: evidentním (toť zákon Fotografie) a přitom pravdě nepodobným (nemohu je dokazovat). Toto něco je *vzhled*.

Vzhled tváře je nerozložitelný na části (jakmile mohu rozkládat, analyzovat, pak dokazuji anebo popírám, zkrátka pochybuji, odchyluji se od Fotografie, která je svou povahou cele evidencí, to jest tím, co *nechce* být rozkládáno). *Vzhled* není schematická, intelektuální danost jako např. silueta. *Vzhled* rovněž není prostá analogie — byť by byla značně široká — jako "podobnost". Nikoli, *vzhled* je tato věc navíc, která přivádí od těla k duši — *animula*, malé individuální duši, u jednoho dobré, u druhého špatné. A právě tímto způsobem jsem procházel snímky své matky: jakoby cestou zasvěcení, jež mne přivedla k tomuto výkřiku, jímž se končí každá řeč: "*To je ono!*": nejprve pár bezcenných snímků, které mi nedávaly nic než její přibližnou, juristickou identitu; pak více těch, na nichž jsem četl její "individuální tvářnost" (analogické, "podobající se" snímky); a konečně snímek Zimní zahrady, v němž jde o více než rozpoznání (to je příliš neotesané slovo), snímek, v němž znovu nalézám: náhlé procitnutí vně "podobnosti", *satori*, v němž chybí slova, vzácná, snad i jedinečná evidence: "*Takto, ano, takto a víc už nic.*"

Vzhled, *air* (nazývám výraz pravdy tímto slovem, protože lepší mi chybí), je jako neuchopitelná suplementace identity, to, co je dáno jako akt milosti a oproštěno od jakékoli "důležitosti": *vzhled* vyjadřuje subjekt jako takový, který si nepřipisuje žádnou důležitost. Na tomto snímku pravdy není bytost, kterou miluji, kterou jsem miloval, oddělena od sebe samé: je konečně zajedno sama se sebou. Což je však mystérium: toto sjednocení je jako metamorfóza. Všechny snímky mé matky, které jsem si prohlížel, byly tro-



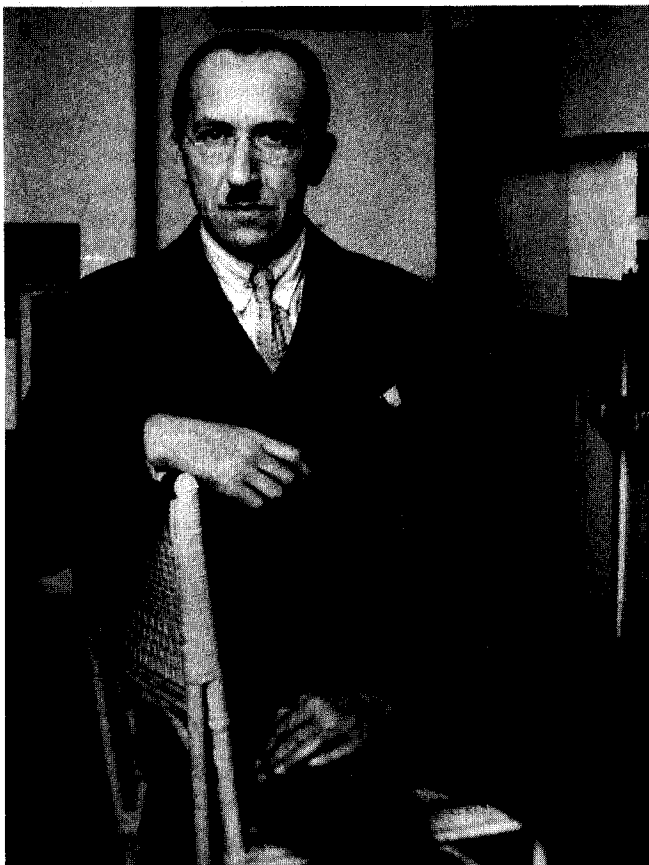
“Chybí tu jakékoli prahnutí po moci.”

chu jako masky; na tomto posledním však maska náhle zmizela: zbyla duše, která nemá žádné stáří a přece není bezčasá, neboť právě tento vzhled, jenž je stejné substance jako tvář, jsem vidával každý den jejího dlouhého života.

Není vzhled nakonec cosi morálního, cosi, co tváří tajemně dává odlesk hodnoty života? Avedon vyfotografoval předáka americké *Labor Party* Philipa Randolpha (jenž zemřel právě teď, kdy píše tyto řádky); na snímku čtu “dobrotu” (chybí tu jakékoli prahnutí po moci: *to je jisté*). Vzhled je jakoby světlý stín, doprovázející tělo; jestliže snímek neumí ukázat tento vzhled, chodí tělo bez stínu; pokud tento stín oddělí, jak je tomu v mýtu o Ženě bez stínu, zbývá jen sterilní tělo. Fotograf dává život právě díky této pupeční šňůře; pokud mu chybí talent anebo utrpí nezdar, takže není s to dát průsvitné duši její jasný stín, pak tato bytost navždy zemře. Tisíckrát jsem byl fotografován; ale jestliže každá z tohto tisíce fotografií “minula” můj vzhled (třeba nakonec ani žádný nemám?), bude se (po omezenou dobu, po níž trvá papír) o pokračování mé identity starat moje figurína, nikoli má hodnota. Stane-li se to s někým, koho milujeme, pak je toto nebezpečí kruté: životem “pravdivého obrazu” mohou být frustrován. Protože moji matku nevyfotografoval ani Nadar ani Avedon, záviselo přežití tohoto obrazu na nahodilém záběru venkovského fotografa, jenž jako lhostejný prostředník (ostatně sám je již také mrtev) nevěděl, že to, co zachytil, byla pravda — pravda pro mne.

46

Snažím-li se sám sebe donutit k tomu, abych komentoval reportážní snímky nějakých “posledních událostí”, roztrhám své poznámky, jakmile si nějaké udělám. Jak to — což nemám co říci o smrti, sebevraždě, zraněních a nehodách? Nikoli, není co říci o těchto snímcích, na nichž vidím



“Jak je možné mít inteligentní vzhled, aniž bychom mysleli na něco inteligentního?”

bílé pláště, nosítka, těla ležící na zemi, rozbité sklo atd. Ach, kdyby tu byl alespoň nějaký pohled, pohled nějakého subjektu, kdyby se na na mne z tohoto snímku alespoň někdo díval! Neboť Fotografie má tuto moc — kterou zvolna ztrácí, neboť čelní pohled se dnes obvykle pokládá za archaický — dívat se mi *přímo do očí* (zde je ovšem nová potíž: ve filmu se na mne nikdy nikdo nedívá: protože Fikce to zakazuje).

Na fotografickém pohledu je cosi paradoxního, s čím se často setkáváme i v životě: jednou vešel do kavárny jakýsi osamocený mladík a očima bloudil po místnosti; pak se jeho pohled upřel na mne; měl jsem jistotu, že se na mne *dívá*, aniž bych si byl jist tím, že mne *vidí*: nepochopitelná distorze, vždyť jak je možné dívat se a nevidět? Říká se, že Fotografie odděluje pozornost od vněmu, že ukazuje pouze ji, jež je však bez vněmu nemyslitelná; ale to je zcela zcestné: noese bez noematu, akt myšlení bez myšlenky, mínění bez cíle. A přitom právě tento skandální pohyb ukazuje velice vzácnou kvalitu vzhledu. Paradox je toto: jak je možné mít inteligentní vzhled, aniž bychom mysleli na něco inteligentního, třeba pozorujeme-li tento kus černého bakelitu? Je to proto, že pohled, který nechává stranou viděné, jako by byl upoután něčím uvnitř. Tento chlapec, jenž drží ve svých rukou štěně malého psa a tiskne ho k sobě (Kertész, 1928), hledí do objektivu svými smutnými, žárlivými, bázlivými očima: a přitom jaká je v nich bolestná, mučivá zadumanost! Nepozoruje nic, svou lásku a svůj strach *zadržuje* v sobě: toť Pohled.

Pokud je pohled naléhavý (a tím spíše pokud trvá a pokud spolu s fotografií prochází Časem), je vždy virtuálně vykolejený: je současně účinkem pravdy a účinkem bláznovství. Galton a Mohamed, kteří inspirováni skvělým duchem vědy začali zkoumat fyziognomii nemocných, publikovali v roce 1881 velké fotografie obličejů. Všichni byli samozřejmě přesvědčeni, že nemoc z nich vyčíst nelze. Jen-



“Nepozoruje nic; svou lásku a svůj strach *zadržuje* v sobě: toť Pohled.”

že když na mne všichni tito nemocní stále, tedy téměř o sto let později, hledí, napadá mne opačná myšlenka: že kdokoli se vám dívá přímo do očí, je blázen.

“Osudem” Fotografie se tedy zdá být toto: protože mne přesvědčuje (někdy, ale z kolika případů?), že jsem nalezl “pravou a úplnou fotografii”, provádí neslýchanou záměnu skutečností (“*Toto bylo*”) a pravdy (“*To je ono*”); je současně konstatováním i exklamací; přivádí podobiznu až k onomu šílenému bodu, kdy se garantem bytí stává afekt (láska, vášeň, zármutek, nadšení, touha). Skutečně má tedy blízko k šílenství, patří k “šílené pravdě”.

47

Noema Fotografie je prosté, banální; žádná hloubka: “*Toto bylo.*” Známe naše kritiky: Cože! celé jedné knihy (i když tenké) bylo třeba k tomu, aby autor objevil něco, co vidím na první pohled? — Ano, ale tato evidence může být sestrou šílenství. Fotografie je rozšířená, nabitá evidence, která jako by karikovala nikoli podobu toho, co reprezentuje (zcela naopak), nýbrž samu svou existenci. Obraz, jak říká fenomenologie, je nicota předmětu. Nuže, co kladu ve Fotografii, není pouze absence předmětu; je to rovněž — a to ve stejném aktu a na stejné rovině — to, že tento předmět existoval a že byl tam, kde jej vidím. Právě v tom je však šílenství; neboť až dodnes mi žádná reprezentace nebyla s to dát jistotu o minulosti nějaké věci jinak než zprostředkovaně, avšak jakmile je tu Fotografie, je tato moje jistota bezprostřední: nikdo není s to mne vyprostit z klamu. Fotografie se tak pro mne stává bizarním *mediem*, novou formou halucinace: je nepravdivá na rovině percepce, pravdivá na rovině času: tedy halucinace nějak uměřená, skromná, *sdílená* (na jedné straně “*toto tu není*”, na straně druhé “*toto bylo*”): bláznivý obraz, který je *načichlý* realitou.

Snažím se postihnout zvláštnost této halucinace a shle-

dávám toto: navečer toho dne, kdy jsem si znovu prohlížel snímky své matky, jsem šel s přáteli na Felliniho *Casanovu*: bylo mi smutno, film mne nudil; jakmile se však Casanova dal do tance s mladým automatem, dotkla se mých očí jakási krutá i sladká prudkost, jako bych najednou zakoušel působení nějaké zvláštní drogy; každý detail, který jsem viděl naprosto přesně a celý vychutnával, mnou otrásl: křehká a štíhlá postava, jako by pod rovným šatem bylo jen *nepatrně* těla; pomačkané rukavice z bílého hedvábí; lehká (avšak dojemná) směšnost pavího pera ve vlasech, tato nalíčená a přece individuální, nevinná tvář: cosi zoufale netečného, a přece se dávajícího, nabízejícího se, milujícího, pohnuto andělskou "dobrou vůlí". Musel jsem myslet na Fotografie: protože toto vše bych mohl říci o snímcích, které mne dojmají (a od nichž jsem svým metodickým postupem došel ke konstituci Fotografie vůbec).

Pochopil jsem, že je jakési pouto (anebo uzel), spojující Fotografie, Šílenství a něco, pro co jsem neměl jméno. Nejprve jsem je nazýval: utrpení lásky. Nezamíloval jsem se nakonec do felliniovského automatu? A nejsme zamilováni do některých snímků? (Když jsem si prohlížel snímky Proustova světa, zamíloval jsem se do Julie Bartetové, do vévodky Guiche.) Ale nebylo to ono. Byla to mnohem prostornější vlna než pocit zamilovanosti. V lásce, kterou probouzí Fotografie (některé fotografické snímky), bylo slyšet jinou hudbu, hudbu, jež má jméno bizarně *démodé*: Soucit. V poslední myšlence jsem shromáždil obrazy, jež se do mne zadřely, jako by mne "probodly" (neboť takto působí *punctum*), např. onen snímek černošky s náhrdelníkem a botami na přezku. V každém z nich jsem překračoval neskutečnost reprezentované věci a vstupoval po způsobu bláznů do této podívané, do obrazu, objímaje svou náručí to, co je mrtvé, to, co umírá, stejně jako Nietzsche, když se 3. ledna 1889 s plácem vrhl na krk trýzněného koně: stal se bláznem kvůli Soucitu.

Společnost se pokouší přivést Fotografie ke zmoudření, temperovat ono šílenství, jež ustavičně hrozí vybuchnout na tváři toho, kdo na ni hledí. Má k tomu dva prostředky.

První záleží v tom, že se Fotografie promění v umění, neboť žádné umění není bláznovstvím. Odtud úporná snaha fotografa soupeřit s umělcem: proto se fotograf podřizuje rétorice malířství a jeho sublimovanému způsobu podání: myslíte si, že jakmile již v něm není žádné šílenství, jakmile je jeho noema zapomenuto, a tedy již na mne nepůsobí jeho esence, pocítím nějaké rozrušení před Procházejícími se velitele Puya a že zvolám: "*Toto bylo*"? Kino se podílí na této domestikaci Fotografie, přinejmenším hraný film, právě ten, o němž se říká, že je sedmým uměním; film se může stát bláznivým, používá-li umělých triků, může předvádět kulturní znaky šílenství, ale nikdy takový není svou přirozeností (svým ikonickým statutem); je vždy dokonce i opakem halucinace; je to prostě iluze; jeho vidění je snové, není z řádu ekmnésis.

Jiným prostředkem k tomu, jak přivést Fotografie ke zmoudření, je zevšeobecnit ji, zestádnit, zbanalizovat ji, aby již nemusela čelit žádnému jinému obrazu, vzhledem k němuž by se musela nějak vyznačovat, stvrzovat svou zvláštnost, svůj skandál, své bláznovství. To se děje v naší společnosti, v níž Fotografie svou tyranii likviduje jiné obrazy: nikde již nejsou rytiny anebo figurativní malby — s jedinou výjimkou těch, jež se fascinovány podřizují fotografickému modelu. Kdosi, kdo se díval na hosty v kavárně, ke mně pronesl velice přesnou poznámku: "Podívejte, jak jsou šedí; obrazy jsou dneska živější než lidé." Jedním z příznaků našeho světa je možná právě toto převrácení: žijeme v souladu s obecným repertoárem imaginarit. Jen se podívejte na Spojené státy: všechno se tu mění v obrazy: co existuje, co se vyrábí a co se konzumuje, jsou pouze obrazy. Extrémní

příklad: vstupte do newyorského pornoobchodu; nenajdete tu neřest, nýbrž jen její *tableaux vivants* (z nichž Mapplethorpe průzračným způsobem odvodil některé ze svých snímků); říká se, že anonymní individuum (nikdy herec), které se nechává spoutat a bičovat, nemá nic ze svého potěšení, pokud není v souladu se stereotypním (ohmataným) obrazem sadomasochismu: slast prochází obrazem, toť nesmírná mutace. Z tohoto převrácení však nutně plyne etická otázka: nikoli proto, že by obraz byl amorální, neznabožský či démonický (jak mnozí vyhlášovali tehdy, když se zrodila Fotografie), nýbrž proto, že jakmile se stane všeobecným, zbavuje lidský svět konfliktů a přání zcela jeho reality, předstíraje, že jej ilustruje. Co je charakteristické pro tzv. vysoce rozvinuté společnosti, je to, že tyto společnosti dnes konzumují obrazy a nikoli, jako společnosti minulé, víry; jsou tedy liberálnější, méně fantastické, ale jsou též "falešnější" (méně "autentické") — což se v běžném vědomí tlumočí doznáním pocitu nevolnosti z nudy, jako by obraz, který se univerzalizuje, plodil svět bez diferencí (svět indiferentní), v němž se tu a tam může zrodit nanejvýš výkřik anarchismu, marginalismu a individualismu: zrušme obrazy, zachraňme bezprostřední (nezprostředkovanou) Touhu.

Je bláznivá anebo moudrá? Fotografie může být jedním i druhým: je moudrá, zůstává-li její realismus relativní, temperovaný estetickými či empirickými zvyklostmi (listovat ilustrovaným časopisem u holiče, u zubaře); bláznivá, je-li tento realismus absolutní a, lze-li to tak říci, originální, to jest zavazující zamilované a zděšené vědomí navrátit se k samé litéře Času: toť pohyb, který vskutku odvádí, který obrací běh věcí a který bych na závěr nazval fotografickou extází.

Toto jsou tedy dvě cesty Fotografie. Musím volit sám: buď podřídím to, co předvádí, civilizovanému kódu dokonalých iluzí, anebo v ní budu čelit procitání nepolapitelné reality.

BIBLIOGRAFICKÉ POZNÁMKY

I. D í l a

- BECEVRO (Raul), *Ensayos sobre fotografia*, Mexico, Arte y Libros, 1978.
- BOURDIEU (P.) (editor), *Un art moyen*, Paris, Minuit (Le sens commun), 1965.
- Calvino (I), "L'apprenti photographe", přel. Daniele Sallenave, *Le Nouvel Observateur, Spécial Photo*, n. 3, červen 1978.
- CHEVRIER (J.-F.) a THIBAudeau (J.), "Une inquiétante étrangeté", *Le Nouvel Observateur, Spécial Photo*, n. 3, červen 1978.
- Encyclopaedia Universalis*, heslo "Photographie".
- FREUND (G.), *Photographie et Société*, Paris, Seuil (Points), 1974.
- GAYRAL (L. F.), "Les retours au passé", *La folie, letemps, la folie*, Paris U. G. E., 10 x 18, 1979.
- GOUX (J. J.) *Les Iconoclastes*, Paris, Seuil 1978.
- HUSSERL, cituje Tatossian (A.), "Aspects phénoménologiques du temps humain en psychiatrie". *La folie, le temps, la folie*, Paris, U. G. E. 10 x 18, 1979.
- KRISTEVA (J.), *Folle vérité... Séminaire de Julia Kristeva*, ed. J.-M. Ribettes, Paris, Seuil (Tel Quel), 1979.
- LACAN (J.), *Le séminaire, Livre XI*, Paris, Seuil 1973.
- LACOUÉ-LABARTHE (Ph.), "La césure du spéculatif", *Händlerlin: l'Antigone de Sophocle*, Paris, Christian Bourgois, 1978.
- LEGENDRE (P.), "Ou sont nos droits poétiques?", *Cahiers du Cinéma*, 297, únor 1979.
- LYOTARD (J. F.), *La phénoménologie*, Paris, P. U. F. (Que sais-je?), 1976.
- MORIN (Edgar), *L'homme et la mort*, Paris, Seuil (Points), 1970.

PAINTER (G. D.), *Marcel Proust*, Paris, Mercure de France, 1966.
 PODACH (E. F.), *L'effondrement de Nietzsche*, Gallimard (Idées), 1931, 1978.
 PROUST (M.), *A la recherche du temps perdu*, Paris, N. R. F. (Pléiade).
 QUINT (L. P.), *Marcel Proust*, Paris, Sagittaire, 1925.
 SONTAG (Susan), *La Photographie*, Paris, Seuil, 1979.
 TRUNGPA (Chögyam), *Pratique de la voie tibétaine*, Seuil, Paris, 1976.
 VALÉRY (P.), *Oeuvres*, tome I. Introduction biographique, N. R. F. (Pléiade).
 WATTS (A. W.), *Le Bouddhisme Zen*, Paris, Payot, 1960.

II.

BERL (Emmanuel), *Cent ans d'Histoire de France*, Paris, Arthaud, 1962.
 NEWHALL (Beaumont), *The History of Photography*, The Museum of Modern Art, New York, 1964.
Creatis, n. 7, 1978.
Histoire de la Photographie française des origines à 1920, Creatis, 1978.
André Kertész, Nouvel Observateur, Delpire, 1976.
André Kertész, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Contre-Jour, 1977.
Nadar, Turin, Einaudi, 1973.
Photo, n. 124 (leden 1978) a n. 138 (březen 1979).
Photo-Journalisme, Fondation nationale de la Photographie (Exposition, Musée Galliera, listopad-prosinec 1977).
Rolling Stone (USA), 21. října 1976, n. 224.
August Sander, Nouvel Observateur, Delpire, 1978.
Spécial Photo, Nouvel Observateur, n. 2, listopad 1977.

REPRODUKOVANÉ FOTOGRAFIE:

- (s. 20) Alfred Stieglitz: Konečná stanice koňské dráhy, New York, 1893
 (s. 25) Koen Wessing: Armáda hlídající v ulicích, 1979.
 (s. 26) Koen Wessing: Rodiče zakrývající mrtvolu svého dítěte, 1979.
 (s. 30) William Klein: První máj v Moskvě, 1959.
 (s. 35) Richard Avedon: William Casby, narozený v otroctví, 1963.
 (s. 37) August Sander: Notář.
 (s. 39) Charles Clifford: Alhambra (Grenada), 1854-1856.
 (s. 42) James Van der Zee: Rodinný portrét, 1926.
 (s. 44) William Klein: New York, 1954, italská čtvrť.
 (s. 45) André Kertész: Houslistova balada, Abony, Maďarsko, 1921.
 (s. 48) Lewis H. Hine: Slabomyslní v ústavu, 1924.
 (s. 50) Nadar: Savorgnan de Brazza, 1882.
 (s. 51) Robert Mapplethorpe: Phil Glass a Bob Wilson.
 (s. 53) G. W. Wilson: Královna Viktorie, 1863.
 (s. 55) Robert Mapplethorpe: Mladý muž s nataženou paží.
 (s. 63) Nadar: Matka či manželka umělce.
 (s. 76) André Kertész: Ernest, Paříž, 1931.
 (s. 78) Nicéphore Niepce: Prostřený stůl, kolem 1822.
 (s. 85) Alexander Gardner: Portrét Lewise Payna, 1863.
 (s. 90) Nadar: Marceline Desbordes-Valmore, 1857.
 (s. 92) Snímek ze sbírky autora.
 (s. 96) Richard Avedon: A. Philip Randolph (The Family, 1976).
 (s. 98) André Kertész: Piet Mondrian ve svém ateliéru, Paříž, 1926.
 (s. 100) André Kertész: Psík, 1928.