

Příběh fotografie



Vivárium v pařížské Botanické zahradě

Zkušenost, kterou francouzský estetik Georges Didi-Huberman utržil před jedním z vivárií pařížské Botanické zahrady, cele odpovídá názvu živočicha, který se v dané vitríně nacházel: strašilce, někdy též *pakobylce*, tedy tvorovi, jenž dovedl do dokonalosti kryptickou adaptaci a který dokáže splynout nejen s tvary a barvou prostředí, ve kterém se pohybuje, ale v menší míře oplývá i schopností napodobit pohyb větví, listoví či převzít podobu jiných živočichů.

Je to právě pohyb, který ve viváriu, v němž na první pohled nic není, odhalí přítomnost života, ovšem přítomnost velmi specifickou. Pohyb zde totiž na rozdíl od kupříkladu terárií nefiguruje coby výhradní vlastnost organického obývání nehybné kulisy, nýbrž prostupuje kulisou jako takovou. V okamžiku rozpoznání *pakobylky*, nalezení odpovídajícího referentu k popisce příznačně vně aranžovaného minisvěta, tak nedochází k zvýraznění tvaru, jež by se ze svého okolí už jen svou podstatou vyděloval, ale k udivenému a svým způsobem hrůznému zjištění, že prakticky vše, co přes orosené sklo vidíme, *je* *pakobylkou*. V jistém souladu s Didi-Hubermanovskou estetikou by snad dokonce bylo možno říci: orosené sklo skrze kondenzované krůpěje indikuje přítomnost života, jenž však alespoň na první pohled viditelně absentuje.

O konkrétní hmyz a mimikry tu pochopitelně nejde; jistě bychom našli řadu dalších živočichů, kteří se kryjí minimálně stejně důmyslně. Úvaha, kterou Didi-Huberman rozvinul v esejí „Paradox *pakobylky*“¹, se odráží od skutečnosti, že *pakobylka* se stává tím, co sama požívá, čili dosti zá-

1) Georges D i d i - H u b e r m a n, Paradox *pakobylky*. *Labyrinth* 2002, č. 11, s. 131–132.

sadním způsobem převrací vztah mezi vzorem a nápodobou. Otázka zní: „Zůstává podobnost bez úhony, pokud jeden ze dvou členů této podobnosti zmizel?“ Patrně nikoli. V explicitní reakci na platónské pojetí mimese podtrhuje Didi-Huberman fakt, že v tomto případě dochází k bizarní inverzi, v rámci níž to, co se nám zjevuje – nedokonavý vid je zcela na místě – není cosi něčemu podobné; model byl jednoduše stráven a stal se odvislým od své kopie, zachovávající si sice svůj status, leč postrádající vzor. To, co se nám naléhavě ukazuje, je výstižně řečeno „oblast nepodobnosti“, která se však zjevuje nikoli jako neshoda či pacifikovatelná abnormalita, ale naopak jako krajní důsledek mimetismu.

V tomto světle je pak pochopitelné, že Didi-Huberman expresivně hovoří o „rubu“, „podsvětí“, či dokonce „pekle“ viditelného světa. Celá věc tím však rozhodně nekončí: dekompozice modelu má svou ozvěnu v samotném živočichovi, postrádajícím jasně organizované, rozlišitelné tělo; chybí tedy živočich sám o sobě, lépe řečeno živočich je beztvary do té míry, do jaké postrádá nějakou jasně určitelnou orientační formu (pochopitelně si lze představit oprávněné námitky entomologů, ale o to teď nejde). Pro Didi-Hubermanův argument, zřetelně inspirovaný myšlením Georgese Bataille, je příznačné, že zachvácení nepodobností posléze hrozí i samotnému divákovi; hypotetické roztržnění skla vivária či imaginární vstup do zaranžovaného lesa je vykoupen sežráním, hrozbou násilné dekompozice vlastního těla (a snad bychom mohli jít ještě dále: vykoupen dekompozicí, která je v důsledku inverzí vnitřku a vnějšku).

Aniž bychom si dělali ambici shrnout zde na krátkém prostoru pozoruhodné, byť poměrně konzistentní Didi-Hubermanovo pojetí obrazu a reprezentace, zmiňme alespoň jeden styčný bod, který tuto krátkou úvahu vkládá do kontextu myšlení obrazu a malby v mantinelech povrchu, materiality a krajních mezí reprezentace. Uvidět pakobylku, či spíše docílit toho, aby se pakobylka zjevila v režimu nepodobnosti, znamená odstoupit „dva kroky“ od vivária, ovšem takové dva kroky, v rámci nichž se paradoxně teprve dostáváme s pakobylkou do kontaktu. Tedy oddat se namísto cíleného taxonomického pohledu „rozkolísané viditelnosti“ a zřeknout se takové povahy nazírání, v rámci níž je celek ideálně a reverzibilně dělitelný na jasně definovatelné fragmenty. V rámci Didi-Hubermanovy kritiky myšlení o obrazu na linii Vasari – Panofsky jde o analogický příliv a odliv dvou kroků, které v důsledku zachvacují nepodobností oči malíře Pourbuse v Balzacově povídce „Neznámé arcidílo“ (velice podrobnou analýzu této povídky provedl Didi-Huberman v textu *La Peinture incarnée* z roku 1985), a stejně tak o analogickou expanzi taktilně zakotvené dekompozice, která – stejně jako pakobylky svou potravu – napadá povrch a paralelně i režim reprezentace ve Vermeerově „Krajkářce“ (viz též *Devant l'image*, 1990). Paradox pakobylky se tak v posledku stává paradoxem nároku na ideální obraz, který namísto dokonalé formy odhaluje děsivé útroby.

Ondřej Váša