

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Vyjst z temnoty.* Bratislava : Asociácia slovenských filmových klubov a Slovenský filmový ústav, edícia CINESTÉZIA – knižná edícia časopisu Kino-Ikon, 2017. 44 s. ISBN 978-80-85187-73-1.

V roku 2003 francúzsky filozof a teoretik vizuálneho umenia Georges Didi-Huberman vydal knihu *Obrazy napriek všetkému*, v ktorej publikoval reprodukcie štyroch fotografií z vyhladzovacieho tábora Osvienčim-Brezinka. Údajne ich v roku 1944 urobil príslušník Sonderkommanda, grécky Žid Alex, prepašovaným fotografickým aparátom. To, čo reprezentujú, akoby ani nepochádzalo z tohto sveta, ale z pekla, ak si ho vôbec dokážeme predstaviť. Fotografie prezentujú nahé ženy na ceste do plynovej komory a likvidáciu mŕtvych tiel. Kvalita fotografií je nízka, možno dokonca povedať, že je mizerná, fotografie sú neostré, a tá, čo zobrazuje nahé ženy idúce do plynovej komory, je urobená zo zvláštneho zorného uhla. Nízka kvalita je však ospravedlnená tým, že Alex nemohol zaostriť, zvolil správny čas expozície, ale stisol spúšť aparátu okamžite, ako si bol vedomý, že ho fašistickí strážcovia tábora nevidia. Ak by ho totiž odhalili, okamžite by ho popravili. Didi-Huberman v spomínanej knihe obhaja tieto fotografie, podľa neho sú mimoriadne cenným autentickým svedectvom, hoci aj fragmentárnym, o tom, čo sa dialo v táboroch smrti.

Keď kniha vyšla, okamžite sa na hlavu jej autora spustila sprška negatívnej kritiky.¹ Kritici mu vyčítali predovšetkým to, že fotografie nemožno považovať za dokumentárne, dostatočne nereprezentujú vyhladzovanie Židov, lebo to sa vlastne ani reprezentovať nedá. Ďalej autorovi knihy vytkli, že estetizuje holokaust, že písaním o štyroch fotografiách nerobí iné, než že sa priživuje na tejto obrovskej katastrofe 20. storočia, ktorú sa už vyše polstoročie pokúšajú uspokojivo vysvetliť historici, politológovia, psychológovia a mnohí ďalší. Didi-Huberman sa bránil tým, že jeho kritici, bez toho, aby si toho

boli vedomí, vlastne robia to isté ako nacisti. Aj tí robili všetko preto, aby zahladili stopy po napáchaných zverstvách. Tak ako každá vzrušená výmena názorov, aj táto pomaly strácala na intenzite, emocionálny tón ustupoval racionálnym zdôvodneniam pre alebo proti knihe. Argumenty sa začali opakovať, až jedného dňa debata skončila a zdalo sa, že pomaly sa ponára do Léthe, mýtickej rieky zabudnutia.

V roku 2015 mal svetovú premiéru dlhometrážny film maďarského režiséra Lászlóa Nemesa *Saulov syn*.² Film ukazuje príbeh maďarského Žida Saula Auslandera, príslušníka Sonderkommanda. Podľa Didiho-Hubermana, existencia týchto špeciálnych kománd zložených zo Židov patrí medzi najväčšie nacistické perfídnosti. Ich úlohou bolo doviesť Židov z transportu bez veľkých problémov do plynovej komory, usmrtiť ich a telá spáliť v krematóriu. Odmenou za túto špinavú prácu bolo predĺženie vlastného života o pár mesiacov, pretože potom boli aj oni popravení. Pre istotu, aby v prípade, že vojnu nacisti prehrajú, nemohli poskytnúť svedectvo o tom, aké zverstvá páchali.

Na začiatku príbehu sa Saul divákovi ukazuje ako človek bez emócií, ako bezduchý stroj, ktorý iných Židov poslušne privádza na istú smrť do plynovej komory. Židov presvedčia, že sa idú sprchovať a že na nich po sprchovaní čaká teplá polievka. Židia síce tušia niečo hrozné, napriek tomu sa rýchlo vyzlečú, vojdú do komory. Dvere sa zatvoria, spustí sa plyn a jediné, čo počuť, je hlasitý srdcervúci plač a nariekanie. Pomaly strácajú na intenzite a keď nastane ticho, všetci Židia v plynovej komore sú mŕtvi. Počas krátkeho umierania im príslušníci Sonderkommanda v rýchlosti prezrú šaty, odoberú všetky cennosti a odovzdajú ich esesákovi.

Saul vie, podobne ako všetci príslušníci Sonderkommanda, že nakoniec aj on skončí

¹ Túto kritiku podrobne reflektuje štúdia Roberta Karula. Pozri KARUL, Robert. Ukázať neviditeľné. In *Kino-Ikon*, 2017, roč. 21, č. 1, s. 67 – 76.

² Premiéra sa konala 15. mája 2015, v rámci hlavnej súťaže na Medzinárodnom filmovom festivale v Cannes. Film tu získal Grand Prix a cenu FIPRESCI, čím zahájil svoju triumfálnu cestu, ktorej ďalším vrcholom bol Oscar pre najlepšie cudzojazyčný film (cena bola tvorcom udelená na slávnostnom ceremonálii 28. februára 2016).

v plyne alebo ho zastrelia, napriek tomu túto prácu robí. Jeho život sa náhle zmení vtedy, keď vidí, ako esesácky lekár pred jeho očami zabije priduseného židovského chlapca a prikáže, aby ho odvieďli do pitevne, kde chce zistiť, len tak zo zvedavosti, prečo chlapec prežil splynovanie. V tom momente sa v Saulovi vzbúri svedomie a odvtedy svoju činnosť sústreďí na jediný cieľ – dôstojné pochovanie chlapca, ktorého vyhlási za svojho syna. Hľadá rabína, ktorý by mohol predniesť kaddiš za mŕtveho. Jeho zúfale konanie sa z pohľadu ostatných príslušníkov Sonderkommanda javí ako iracionálne, navyše, ohrozuje tých, ktorí sa chcú vzbúriť a utiecť z tábora smrti. Je to zúfale čin zúfaleho človeka, avšak paradoxne, Saulovi jedine tento čin môže prinavrátiť potlačený pocit ľudskej dôstojnosti.

Didi-Huberman privítal Nemesov film a rozhodol sa, že režisérovi napíše otvorený list. Tento list bol neskôr publikovaný časopisecky a napokon vyšiel vo forme malej knihy. Je to pochopiteľné, otvorené listy sa totiž píše preto, aby boli zverejnené. Túto knižku v roku 2017 z francúzštiny vynikajúco preložila Mária Ferenčuhová, vďaka čomu si ju môže prečítať aj slovenský čitateľ.

Vráťme sa však k listu samotnému a položíme si otázku: Prečo si jeho adresant zvolil práve epištolárny žáner? Dôvodov môže byť niekoľko, podľa nášho názoru však prevažuje ten, že práve tento literárny žáner umožnil Didimu-Hubermanovi byť osobný. A naozaj, adresant využíva osobný tón od typického epištolárneho oslovenia adresáta až do konca listu. Popri tom dovoľuje disciplína zvoleného literárneho žánra Didimu-Hubermanovi selektívne sa venovať tým aspektom filmu, ktoré ho zaujímajú. Napríklad, prečo chce Saul za každú cenu pochovať mladého židovského chlapca, prečo nie je dôležité, či je alebo nie je chlapec skutočný Saulov syn, prečo musí byť pochovaný rituálne a musí byť prítomný rabín, prečo je dôležité nakrúcať takéto filmy a pripomínať holokaust, prečo nemáme obchádzať problém Sonderkommanda a iné.

Podľa Didiho-Hubermana je jadrom príbehu úporná snaha Saula pochovať mladého židovského chlapca. „O Saulovom príbehu možno povedať, že sa v ňom – a v tom je jeho najväčšia naratívna sila, ale i jeho bez-

brehá krutosť – snúbi prvok alegorického rozprávania, pradávnej čarovnej legendy, s prvkom mravnej bolesti a dezilúzie, ktoré možno označiť za typicky moderné (v tom zmysle, v akom ich používal Adorno pri svojej diagnostike umenia a duševného života po Osvieňčime). Čo je to vlastne za rozprávanie; kde inde sa v prvom pláne stretávame s rituálnou povinnosťou, kde inde sa neúnavne hľadá rabín, ak nie v chasidských príbehoch? Nie je vari v chasidských príbehoch vždy nejaký rabín, ktorý pomocou spásneho rituálu zázračne zachráni ľudí pred smrťou?“ (s. 34).

Z toho, čo bolo povedané, by sa mohlo zdať, že problémy, ktorým sa autor listu venuje, sa týkajú výlučne príbehu, a diskurz, teda spôsob ukázania príbehu, zostáva nerefektovaný. Ale nie je to tak, pretože Didi-Huberman si veľmi dobre uvedomuje, že práve diskurz (predovšetkým vďaka majstrovskej práci kameramana Gézu Röhriga) umožňuje divákovi, aby sa počas času projekcie filmu stal akoby očitým svedkom vyvražďovania Židov a mal pocit, že cíti pach spaľovaných mŕtvol, intenzívne prežíval pocity stiesnenosti, zrakov ohmatával chaotický priestor vyhladzovacieho tábora Osvieňim-Brezinka, počúval neznesiteľnú zmes hlukov, nárekov a plaču.

Autor listu vie, že film je fikcia, vie však aj to, že „táto fikcia je zároveň skromne i odvážne zosúladená s veľmi špecifickou historickou realitou, ktorou sa zaoberá“ (s. 7). Didi-Huberman veľmi presne tvrdí, že Nemes vďaka dokumentaristickému prístupu zo svojho filmu urobil „nie historickú rekonštrukciu Sonderkommanda, ale skutočnú filmovú rozprávku, postavenú na logike literárnych tradícií, ktoré sú zároveň veľmi staré i veľmi moderné“ (s. 40). A možno dokonca vynašiel „nový filmový žáner, ‚dokumentárnu rozprávku‘, kde sa stretávajú dve veľké paradigmy, ktoré tak zamestnávali Waltera Benjamina pri jeho hlbokých úvahách o obraze a dejinách?“ (s. 40). Didi-Huberman pokračuje: „Na jednej strane je zarážajúce, že Benjamin vníma ‚rozbitie románu‘ – u Marcela Prousta, Jamesa Joycea alebo Alfreda Döblina – ako výsledok postupov montáže dokumentárneho typu: ‚Montáž rozbíja román‘, rozbíja ho štruktúrálna a aj štylisticky a otvára tak

nové, veľmi epické možnosti. Predovšetkým na formálnej úrovni.“ (s. 40).

Na druhej strane Didi-Huberman pripomína, „ako silno Benjamin obhajoval neaktuálnu potrebu prežívania rozprávky“ (s. 41). Prečo práve rozprávky? Jednoducho preto, že podľa Benjamina rozprávačské umenie ako také vymizlo a ľudia zabudli, akú dôležitú funkciu v živote plní rozprávanie. Dnes by sme povedali, že pre život človeka sú dôležité naratívny akéhokoľvek typu, pretože umožnia človeku operatívne reagovať na podnety, ktoré prichádzajú z okolitého sveta (die Umwelt), od iných ľudí a reagovať aj na vlastné postavenie vo svete, skrátka na všetko, čo súvisí s jeho životom. Rozprávanie je vlastne prvou a niekedy jedinou fixáciou skúsenosti človeka a stratou rozprávačského umenia môže byť skúsenosť človeka odovzdaná ďalej, a navyše môže byť komunikovaná aj po smrti toho, kto niečo prežil a vyjadril to vo forme naratívu.

Popri exegéze príbehu a analýze diskurzu sa Didi-Huberman v knihe venuje, a to je veľmi dôležité, aj zmyslu Nemesovho filmu *Saulov syn*. „V každom prípade už nejde o to, či je ‚Saulov syn‘ skutočne jeho syn, alebo nie. Ide o to pochopiť Saulovu vôľu – fixnú ideu, respektíve šialenstvo – ako gesto zomierajúceho par excellence: gesto spočívajúce v tom, že si vymyslí syna a za každú cenu potvrdzuje líniu genealogického prenosu, aj keby mal byť

zredukovaný len na pár slov pohrebnej modlitby. Sú vízie a príbehy, v ktorých niekto dieťa bije. Sú aj hrozné situácie, v ktorých dieťa zomiera. Celá Saulova autorita – a teda aj autorita celého príbehu, celého filmu – spočíva v tom, že zo všetkého možného, proti chodu sveta i jeho krutosti, pozliepa situáciu, v ktorej dieťa existuje aj napriek tomu, že je mŕtve. Aby sme my sami mohli vyjsť z temnoty toho hrozného príbehu, z tejto ‚čiernej diery‘ dejín.“ (s. 43 – 44).

Roland Barthes vo svojej inauguračnej prednáške na slávnej Collège de France seba označil za neurčitú osobu, pretože popri literárnovedných, lexikologických a sociologicky orientovaných vedeckých textoch písal aj eseje, v ktorých sa spôsob písania, čiže štylistika, svári s analýzou. Mutatis mutandis to platí aj na osobu Georgesa Didiho-Hubermana, a dokazuje to aj kniha *Vyjsť z temnoty*. Jeho písanie je raz výsostne osobné, inokedy zase filozoficky, esteticky či umenovedne analyzuje Nemesov film. No čo je najdôležitejšie, osobný spôsob písania a analýza sa vôbec nevyklučujú. Práve naopak, spoločne pracujú na texte, ktorého ambíciou je uchopiť film *Saulov syn* a zasadiť ho do kontextu schopného odkryť čo najviac z jeho príbehu, diskurzu a zmyslu. Nič viac, nič menej, napriek tomu je to veľa!

Peter Michalovič