

Články

ZOBRAZENÍ, ILUZE A FILM

Richard Allen

*Nehleď na to, jak je nezřetelné, zkrácené nebo
barevně nepřesné, bez ohledu na svou nedostatečnost
co do dokumentární hodnoty, sdílí (fotografické)
zobrazení, působením procesu, v jehož rámci se jím
jaksi samo stává, vlastní bytí vzoru, jež
reprodukuje; ono pak je tímto vzorem.*

André Bazin

Současní filmoví teoretici mají sklon domnívat se, že řadový filmový divák je v zásadě vmanipulován do víry, že to, nač se dívá, je skutečnost. Tak například Jean-Louis Baudry ve svém vlivném eseji *Ideologické účinky základního kinematografického aparátu* tvrdí, že filmová projekce a vyprávění spolupůsobí na diváka, aby mu „zatajily“ technické a technologické stránky tvořící základ produkce filmového zobrazení, a filmový divák potom uvěří, že je konfrontován s bezprostřední realitou.¹⁾ Jedním z úkolů filmového teoretika je odkrývání falešné podstaty domněnek vztahujících se k zobrazení, k nimž je divák takto veden, a to odhalováním mechanismů zatajování a klamání užívajících sémiotiky inspirované marxismem a poučené v psychoanalýze. Noël Carroll ovšem proti tomu nedávno namítl, podle mého názoru správně, že to, co nazývá „epistemicky zhoubným“ pojetím iluze, jež implikuje současná filmová teorie svým výkladem diváctví, podle něhož divák nedobrovolně pojímá filmový obraz jako skutečnost, neodráží náš skutečný prožitek filmového představení. Filmový divák není kinematografickým aparátem či formami filmového vyprávění ohlupován; divák je si plně vědom, že to, co sleduje, je pouze film. Carrollova argumentace však je problematická v tom smyslu,

1) Jean-Louis Baudry, *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. In: Philip Rosen (Ed.), *Narrative Apparatus Ideology: A Film Theory Reader*. New York 1986, s. 286 – 298. Teze předkládané Baudrym a některými dalšími současnými filmovými teoretiky k tématu iluze jsou složitější, než se může jevit z tohoto souhrnného pohledu. Iluze, jež údajně vzniká ve filmu, není ničím menším než iluzí o jednotě či koherenci transcendentálního ega, jehož jednota je zaručována tím, že u tohoto transcendentálního ega prý dochází k přímé, nezprostředkované percepci příslušného referenčního objektu. Ve skutečnosti je podle těchto teoretiků jak tento referenční objekt, tak i transcendentální ego produktem nebo funkcí signifikace. Baudryho argument je dále ještě komplexněji rozpracován v esejích Stephena Heatha, vydaných souborně v knize *Questions of Cinema*. Indiana University Press, Bloomington 1981. K dalšímu kritickému rozboru této argumentace viz mou práci *Representation, Meaning and Experience in the Cinema: A Critical Study of Contemporary Film Theory*. (doktorská disertace) University of California, Los Angeles 1989, s. 50 – 218.

že netoliko odmítá výklad iluze prosazovaný současnou filmovou teorií, nýbrž zcela zavrhuje i aplikovatelnost pojmu iluze na filmové umění, a to na základě tvrzení, že filmový obraz se v žádném zásadním ohledu neliší od jiných forem obrazového znázornění, jejichž součástí není iluze.²⁾

Já sám v tomto eseji razím názor, že prožitek iluze, jenž je příslušně diferencovaný a náležitě interpretovaný, má zásadní důležitost pro naše vnímání filmového umění. Konkrétní poznatky o charakteru iluze ve filmu přitom odsouvám do třetího a posledního oddílu eseje. Ve druhé části se zabývám popisem formy iluze, kterou filmové zobrazení sdílí s fotografií. Je odvozena z fotografických vlastností filmového zobrazení. Této iluzi říkám „reproduktivní iluze“, neboť těží z reproduktivních vlastností, jež jsou společné filmovému zobrazení a fotografii. Kvůli pochopení důležitosti těchto reproduktivních vlastností pro naše vnímání fotografie a filmu zde nejprve uvedu kontrastní srovnání naší percepce fotografií s tím, jak se díváme na díla figurativní malby. Toto rozlišení je přípravou na odlišení dvou různých druhů iluzionismu – tzv. *trompe l'œil* a reproduktivní iluze – z nichž první spojujeme s figurativní malbou a druhý s fotografií, a vede k mému následnému zkoumání reproduktivní iluze v kinematografii.

Druhý typ filmové iluze je odvozen ze způsobů, jakými promítaný pohyblivý obraz transformuje vlastnosti fotografického zobrazení. Tomuto druhu iluze říkám „projektivní iluze“. Projektivní iluze byla a je základem zmatečných tvrzení o iluzi v kinematografii. Toto zmatení pojmů je částečně způsobeno tím, že nedochází k odlišení projektivní iluze od iluze reproduktivní a těch vlastností obrazu, jež jsou patrně jejím zdrojem. Zároveň je však způsobeno i tím, že nedochází k dostatečně jemnému rozlišení v rámci samotného pojmu iluze. Proto s cílem prozkoumat projektivní iluzi podávám ve čtvrtém oddílu eseje rozlišení různých typů iluze podle toho, jak působí na vnímatele, spíše než podle jednotlivých médií. Projektivní iluze je jedinečnou formou svého druhu; jakkoli je formou smyslové iluze, nenabádá nás k tomu, abychom realitě, již sledujeme, uvěřili. Tvrdím, že divák v kině může být mediálně uvědomělým pozorovatelem, a přesto přitom vnímat dané zobrazení v jeho iluzivním rozměru. Povaha jeho prožitku a popis toho, jak k němu dochází, tvoří základ závěrečné rozpravy.

Vhled (seeing-in) u malířských obrazů a průhled (seeing-through) u fotografií

Připadá mi, že nejpřesnější popis vnímání figurativní malby předložil Richard Wollheim.³⁾ Ten tvrdí, že percepce figurativní malby zapojuje onu specifickou perceptuální schopnost, na niž narážel Leonardo da Vinci, když vyzýval adepta malířského umění,

2) Viz Noël Carroll, *Mystifying Movies: Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York 1988, s. 90 – 106. Starší verze této argumentace je obsažena v jeho článku *Address to the Heathen* „October“ 23, 1982, s. 103 – 109. K Heathově reakci na tento problém viz Stephen Heath, *Le Pere Noël*. „October“ 26, 1983, s. 91 – 99, a k dalším Carrollovým komentářům viz Noël Carroll, *A Reply to Heath*. „October“ 27, 1983, s. 93 – 97.

3) Richard Wollheim, *Seeing-as, Seeing-in, and Pictorial Representation. Art and Its Objects*. Cambridge 1980 (2. vyd.), s. 205 – 226. T ý ž, *Painting as an Art*. Princeton 1987, s. 43 – 77.

aby se zahleděl na zdi pokryté vlhkými skvrnami či na povrch kamenů, a objeví tam dramatické vizuální obrazy bitev a krajin. Tato perceptuální schopnost je schopností vidět souvztažnosti mezi figurami a pozadím. Aktivní projev této schopnosti lze popsat jako vidění příslušné figury v ploše daného povrchu. Rozdíl mezi prohlížením nějakého figurativního obrazu a vnímáním, jež popsal Leonardo, spočívá v tom, že ve figurativní malbě je tento vizuální vjem malířovým záměrem. Při svém vnímání figurativní malby se soustředíme na způsob, jímž byla příslušná plocha záměrně vyznačena s cílem docílit zobrazení daného objektu. Vhlížení postihuje zásadní „dvojdmost“ obsaženou v našem vnímání figurativních maleb a kreseb: „při vhlížení dochází ke dvěma událostem – jednak si vizuálně uvědomuji plochu, na niž se dívám, a zároveň rozeznávám cosi vystupujícího do popředí, nebo (v určitých případech) ustupujícího za něco jiného.“⁴⁾ Vhlížení vysvětluje fakt, že díváme-li se na nějaký předmět na figurativním obraze, **nezbytně** do našeho vnímání daného předmětu vstupuje i naše vnímání toho, jak je tento předmět ztvárněn.

U fotografie je zobrazený předmět zpřítomněn v míře, jakou v tradičních formách obrazového znázornění postrádáme. Řečeno jinými slovy, fotografie je transparentní způsobem, jenž nemá obdobu ve figurativní malbě či kresbě. Jak plyne ze svrchu uvedeného citátu z Bazina, takovéto zpřítomnění se dá vysvětlit podílem mechanického přístroje na vzniku fotografického obrazu. Fotografie je záznamem, mechanickým otiskem obrazu nějakého předmětu, vzniklým působením kauzálního procesu, při němž světlo odražené od předmětů zaznamenává citlivá emulze. Příčinný základ fotografie má svou paralelu v procesu, na němž spočívá lidský zrak: fotografie závisí na přímé kauzální spojitosti mezi objektem a fotografickou deskou, právě tak jako to, co vidíme, závisí na přímé kauzální spojitosti mezi objektem a oční sítnicí. V tomto smyslu se pohled na předmět na fotografii podobá pohledu na sám příslušný předmět. Jak naznačil Kendall Walton, je fotoaparát podobný dalším mechanickým zrakovým pomůckám, jakými jsou brýle, zrcadla a dalekohledy, s tou výhradou, že na rozdíl od nich má fotoaparát i schopnost daný předmět zaznamenat nebo zdokumentovat.⁵⁾

Tato mechanická schopnost fotoaparátu zaznamenat „skutečnost“ je samozřejmě zároveň manipulovatelná a ovladatelná. Fotografie vzniká prostřednictvím výběru ohniskové vzdálenosti, filmového materiálu, úhlu pohledu atd., a také „finiše“ konečné podoby obrazu jeho vyvoláním. Tyto aspekty fotografie pak mohou sloužit jako ukazatele úlohy, kterou při jejím vzniku sehrál lidský úmysl. Fotografie má obrazovou plochu a aspekt, jež mohou smysluplným způsobem vstupovat do našeho vnímání fotografovaného předmětu. V tomto smyslu můžeme u fotografií stejně jako u malovaných obrazů hledět na zobrazený objekt a uvažovat o tomto předmětu v intencích způsobu, jakým je zobrazen. Vzhledem k transparentnosti zobrazení – vyplývající z kauzálního vztahu fotografie vůči fotografovanému objektu – jsme ovšem také s to daný předmět nahlížet, aniž bychom registrovali způsob, jímž nám je prezentován. Transparentnost fotografického zobrazení předem nevylučuje naše simultánní vnímání obou aspektů dané fotografie. Vyplývá z ní

4) Richard Wollheim, *Painting as an Art*, s. 46.

5) Kendall L. Walton, *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism*. „Critical Inquiry“ 11, 1984, č. 2, s. 252.

to, že povaha našeho simultánního vnímání uvedených dvou aspektů fotografie se liší od povahy našeho simultánního vnímání těchto dvou aspektů u figurativní malby či kresby. Podle Waltona je třeba v zájmu postižení úlohy, již hraje transparentnost zobrazení v našem vnímání fotografie, jakož i objasnění rozdílu mezi pohledem na fotografii a figurativní malby, abychom zobrazený předmět nazírali prostřednictvím **průhledu** „skrze“ fotografii.

Termín „průhled“ (seeing-through) staví do popředí skutečnost, že obrazová plocha povrchu fotografie se může stát součástí našeho vnímání fotografie, nedochází k tomu však stejným způsobem jako při našem vnímání figurativní malby. Rozdíl mezi průhledem fotografií a vhlížením do malířského obrazu lze chápat následovně: ona „dvojdomost“, jež charakterizuje naše vnímání figurativní malby, je vlastní naší percepci předmětu dané malby. Nemůžeme vidět předmět zobrazený figurativní malbou, aniž bychom zároveň viděli způsob, jímž je nám prezentován. Termín „vhlížení“ (seeing-in) postihuje vnitřně daný neboli nutný charakter této dvojdomosti. Naproti tomu vztah mezi naší percepcí fotografovaného předmětu a naší percepcí fotografie jakožto fotografie, zvláště pak oněch jejích vlastností, jež poukazují na intenci fotografa, je vnějškový neboli náhodný. Fotograf sice může vyslat vlastní impulz, ovšem tím, kdo volí simultánní uchopení obou uvedených aspektů fotografie, je divák. Na fotografii můžeme spatřit jak objekt, tak způsob, jímž je znázorněn. Samotný objekt však na ploše fotografie nevidíme. Z tohoto důvodu si vyhražuji použití Wollheimova termínu „dvojdomosti“ pro popis našeho vnímání figurativních maleb a kreseb, abych takové vnímání odlišil od naší simultánní percepcie obou faktorů u fotografie.

Walton podává vysvětlení transparentnosti fotografického zobrazení. O objektu malířského a fotografického zobrazení lze dovozovat různé věci. Zatímco předmět zobrazený na fotografii nutně existuje nebo existoval (pokud není daná fotografie podvrhem), o objektu malířského díla totéž platit nemusí. I když ovšem objekt malířského díla skutečně existuje, závisí naše dovození jeho existence výlučně na tom, že se daný malíř rozhodl zobrazit jej na své malbě. Z fotografie však můžeme dovodit, že ten který objekt existuje či existoval nezávisle na skutečnosti, že se daný fotograf rozhodl nebo pojal úmysl zobrazit jej. Jak říká Walton, „fotografie jsou... závislé na fotografovaném výjevu, a to i za předpokladu, že názory (a další intenční postoje fotografa) zůstávají neměnné.“⁶⁾ Znamená to, že fotografický obraz by byl odlišný, pokud by zobrazený předmět nebyl v okamžiku stisknutí spouště na svém místě – a to i kdyby se fotograf domníval, že daný objekt na svém místě je. Naproti tomu domnívá-li se tvůrce figurativní malby, že daný objekt je na svém místě, objeví se tento objekt na obraze bez ohledu na to, zda tam byl ve skutečnosti.

Ke „vhledu“ do malířských obrazů a „průhledu“ fotografiemi nedochází bezvýjimečně. Nefigurativní malířství vhléd neumožňuje, právě tak jako fotografické způsoby, jež upírají zachycovanému předmětu čitelnost anebo vůbec žádný předmět nezachycují. Mnohé abstraktní malby pracují i s figurativními vztahy a umožňují tedy i vhlížení charakteristické pro figurativní zobrazující malby. Wollheim ovšem konstatuje, že u určitých typů abstraktní malby, jako např. v obrovských barevných plochách Barnettta Newmanna,

6) Tamtéž, s. 264.

může být taková možnost vyloučena.⁷⁾ Naše schopnost prohlédnout „skrz“ fotografii nějaký objekt nebo tvar může být oslabena až do té míry, že se i na fotografii můžeme dívat jako na abstraktní či figurativní uspořádání linií a světla, aniž bychom se pokoušeli rozpoznat nějaký předmět zobrazený prostřednictvím takové fotografie. Fotografie pořízené Man Rayem bez snímací kamery a jeho fotogramy, které zaznamenávají světelné vykreslení předmětů položených přímo na fotografický papír, často dosahují výše popsaného účinku. Naše schopnost průhledu „skrz“ zobrazení je oslabena i v dalších případech: u rozostřených fotografií, fotografií pořízených pomocí manuálně deformovaného objektivu, fotografií, u nichž došlo ke zvětšení obrazu až k jeho nerozeznatelnosti, u „superkontrastních“ fotografií, kde je daný objekt nerozpoznatelný, a u „vykonstruovaných“ fotografií, kde se zobrazení docílí překrytím několika vrstev negativů. Naše schopnost průhledu „skrz“ fotografii pak je zcela eliminována v případě celkově přexponovaných fotografií či fotografií pořízených v šeru.

Zrakový klam (trompe l'œil) a reproduktivní iluze

Existuje i jiný způsob eliminace vzhledu do malířských obrazů, a to prostřednictvím iluze. U maleb založených na zrakovém klamu (trompe l'œil) je divák klamán charakterem toho, co vnímá. Místo aby viděl objekt zobrazený v ploše pokryté malbou, vnímá divák samotný tento objekt. U iluze vyvolané pomocí trompe l'œil je médium samo zamaskované. Někteří soudobí filmoví teoretici tvrdí, že kinematografické zobrazení vytváří právě tento typ iluze. Já se naproti tomu domnívám, že to, co v kinematografii označuji jako „projektivní iluzi“, sice skutečně má co do činění s iluzí typu trompe l'œil, jenže to v diváku nevyvolává víru v totožnost takového zobrazení s realitou. Jedna z iluzivních forem využívaných v kinematografii vskutku diváka vede k zaujímání falešných úsudků týkajících se povahy daného zobrazení. Tato podoba iluze nemá povahu trompe l'œil – jedná se tu spíše o iluzi, jejíž podstata spočívá v reproduktivních vlastnostech fotografického zobrazení. Takovéto formě iluze říkám „reproduktivní iluze“. Malířská díla a fotografie mají rozdílné způsoby vytváření iluzí, odpovídající příslušným rozdílným zobrazujícím vlastnostem těchto dvou médií. Zatímco iluze typu trompe l'œil funguje za účelem narušení naší schopnosti vidět určitý objekt v ploše nějaké malby (ve smyslu výše popsaného „vhlížení“), reproduktivní iluze využívá naší schopnosti vidět daný objekt prostřednictvím „průhledu“ skrze fotografii. Reproductivní iluze je tak na rozdíl od iluze typu trompe l'œil kompatibilní s vědomím o působení daného média.

U tradičních forem trompe l'œil, jakými jsou např. obrázky kabinetů s vycpanými ptáky malované Leroyem de Barde (obr. 1), získáváme dojem, že máme co dělat s objektem spíše než s malířským dílem. Je-li nám umožněn detailnější pohled, objevíme na ploše pokryté malbou seskupení skvrn. Nejsme ovšem s to uvést do souladu své vnímání daného zdánlivého objektu se svým vnímáním povrchu malby a spatřit v ploše pokryté malbou samotný tento objekt jako takový. Při pohledu na trompe l'œil je inhibováno naše běžné vnímání malířského díla jakožto malířského díla. Naše vnímání je doprovázeno

7) R. Wollheim, c. d., s. 62.



*1. Leroy de Barde:
Sbírka cizokrajných ptáků umístěných v různých krabičkách*

pocitem jakési obtížnosti či nepatřičnosti. To, co považujeme za samozřejmé při normálním pohledu na figurativní malbu – totiž že naše vnímání toho, jak je daný objekt zobrazen, se stává součástí našeho vnímání tohoto objektu – zde najednou neplatí. Výsledkem je vlna překvapení, přičemž se náš zájem o obraz plně vyčerpá zkoumáním uvedeného efektu.

Zdrojem druhého typu trompe l'œil byl samotný vynález fotografie. Fotorealistické malby jako je Bílý chevrolet, červený přívěs od Johna Salta (obr. 2) nám na pohled nepřipomínají malované obrazy, ale fotografie. Díváme-li se na ně z dálky nebo jako v tomto případě na fotografické reprodukci, je to jako bychom průhledem skrz obraz hleděli na daný objekt, místo abychom spatřovali samotný objekt vzhledem do obrazu. Při bližším ohledání ovšem zjistíme, že uvedený obraz není fotografie, ale malba. Máme tentýž pocit nepatřičnosti jako při setkání s tradičním trompe l'œil – nejsme s to uvést tyto své dva vjemy do vzájemného souladu. V případě fotorealistického trompe l'œil však ona nepatřičnost pramení z naší neschopnosti uvést do souladu nazírání daného objektu „průhledem“ skrz zdánlivou fotografii, a nazírání tohoto objektu „vzhledem“ do malířského obrazu. Uvedená fotorealistická malba tudíž slouží jako názorná ukázka rozlišení, jež jsem tu vedl mezi různými způsoby našeho nazírání fotografií a malířských děl.⁸⁾

K navození fotografického trompe l'œil by bylo třeba, abych při vnímání fotografie buď věřil, že to, co vidím, je skutečně nějaký objekt a nikoli fotografie, anebo abych se domníval, že to, co pozoruji, je nějaké nefotografické zobrazení objektu. Aby mohl být vnímán jako iluze v prvním z výše uvedených smyslů, musel by být předmět, na nějž odkazuje fotografický obraz, vnímán jakožto prostorově přítomný, přičemž bychom si museli zároveň přestat vizuálně uvědomovat existenci obrazové plochy a jejího ohraničení. Tuto podmínku fotografie nesplňuje.

V rámci argumentace, jež ovlivnila vývoj filmové teorie, míní Roland Barthes, že fotografii nelze nikdy zaměnit s fotografovaným objektem z toho důvodu, že fotografie si s sebou vždycky nese jistý nezbytný minulostní prvek: „fotografie není nikdy přijímána jakožto iluze, v žádném smyslu není přítomným jsoucnem; ...její realita (je) realitou **čehosi, co tu bylo**.“⁹⁾ Je skutečně pravda, že fotografie nutně zaznamenává, jak nějaký předmět vypadal v určitém minulém okamžiku. Je však zavádějící tvrdit, že právě tento minulostní aspekt fotografií způsobuje, že fotografie nikdy nezaměňujeme za to, co zobrazují; fotografie se často svým minulostním zasazením na povrchu nijak nehonosit. To, zda uvěříme, že fotografie zobrazuje cosi z minulosti, závisí na tom, o jaký typ fotografie se jedná, to jest, máme-li co činit se starou fotografií, a závisí to i na použití této fotografie, to jest, oceňujeme-li na ní právě její stáří. Tak například fotografické portréty zemřelých předků splňují oba tyto požadavky. Mnohé fotografie ovšem o svém stáří nevypovídají, což se týká zejména těch, u nichž nás daný objekt nezajímá z hlediska své jedinečnosti, nýbrž jako ilustrace jistého typu. Vědomí minulostního aspektu nedoprovází naše vnímání fotografie zobrazující přírodu, např. kapky rosy na okvětním plátku růže, a není přítomné ani při našem vnímání ilustrační fotografie, např. misky s cereální stravou zobrazené na krabici kukuřičných vloček. Důvodem je zde fakt, že minulostní

8) Za poukaz na fotorealistický příklad trompe l'œil vděčím Benu Singerovi.

9) Roland Barthes, „*Rhetoric of the Image*“, *Image, Music, Text*. New York 1977, s. 44.



2. John Salt:
Bílý chevrolet, červený přívěs

časové zařazení není nezbytným atributem prostorové nepřítomnosti. Tak se můžeme dívat na fotografii právě jako na fotografii a neuvědomovat si přitom její časový aspekt. Pakliže tedy minulostní určení fotografie bezvýjimečně nevnímáme, nemůže být obecně tento aspekt fotografie tím, co nám brání v prožitku iluze přítomnosti fotografovaného objektu.¹⁰⁾

Lze vnímat fotografii jako iluzi typu *trompe l'œil* v druhém z uvedených smyslů, to jest jakožto nefotografické zobrazení? K dosažení prožitku takovéto iluze bychom potřebovali uchopit daný objekt „vhledem“ do plochy fotografického obrazu, přičemž bychom si nesměli vizuálně uvědomovat to, že je fotografován nějaký reálný objekt. Vezmeme-li v úvahu mechanický princip fotografování a kauzální proces tvořící pozadí vzniku fotografie, ukazuje se být splnění této podmínky obtížné. V raných dobách fotografie kombinovali fotografové fotografické techniky s metodou leptu a docilovali tak hybridních forem zobrazení známých jako fotorytiny či fotolepty. Spočívaly v tom, že se na měděnou destičku nanášely emulze citlivé na světlo a výsledná fotografie se pak leptala kyselinou a následně se tiskla jako běžný lept.¹¹⁾ Tento postup přinesl obrazy, jejichž zařazení je nejednoznačné: Vidíme starou hospodářskou usedlost na fotorytině vytvořené podle fotografie George Davidsona „průhledem“ **skrz** její zobrazení, nebo „vhledem“ **do** něj

10) Děkuji Benu Singerovi za poukaz na tyto příklady fotografií, které jsou v rozporu s Barthesovou hypotézou.

11) Za informaci o uvedené fotorytině vděčím Antonii Lantové.



3. George Davidson:
Cibulové pole (Na staré farmě)

(obr. 3)? Na rozdíl od případu fotorealistického trompe l'œil, kde něco (malbu) vidíme jako cosi jiného (fotografii), tu nevidíme daný obraz jako něco, čím není; nemýlíme se prostě jen v tom, co vidíme, protože tato fotorytina v sobě spojuje vlastnosti fotografie i leptu. Navíc, jakmile se seznámíme se způsobem, jímž vznikla, vnímáme ji jako to, čím skutečně je, tj. fotografii s využitím kombinované techniky. Běžnějším příkladem fotografií využívajících kombinované techniky, zahrnujícím eventualitu podobně nejednoznačného vnímání, jsou ručně kolorované fotografie, jaké najdeme na viktoriánských pohlednicích nebo v ilustracích starých časopisů. V žádném z těchto případů nedochází k zapojení prvku iluze.

Nemožnost výskytu iluze typu trompe l'œil ve fotografii kontrastuje s možnostmi nabízenými v tomto ohledu malířstvím. V malířství, kde zobrazovaný předmět povstává z malebné plochy, může malíř napodobit podmínky, za nichž se zdá, jako by daný předmět z plochy malby nepovstával. Ve fotografii tomuto druhu sugesce brání skutečnost, že objekt je tu zachycován prostřednictvím mechanického aparátu. Kauzální vztah mezi fotografickým zobrazením a jeho předmětem však připouští vznik jistého typu reproduktivní iluze, jež závisí na reprodukčních schopnostech fotografie nebo na vztahu fotografie k realitě, a kterou tudíž nemá k dispozici malíř. Malířské dílo nás může klamat jediné co do povahy svého vlastního zařazení, nikoli co do charakteru reality. Fotografie nás nemůže klamat co do povahy svého zařazení, může nás však klamat ve vztahu k realitě. Fotografie může prostě reprodukovat iluzi – tak si například můžeme prohlížet fotografii

mísy s atrapami pomerančů, která vypadá jako fotografie skutečného ovoce. V tomto případě reprodukuje fotografie poruchu vnímání plynoucí z umělosti objektu. Dosah fotografie ovšem může takto vymezený rámec překročit. V přímé konfrontaci se můžeme přesvědčit o tom, že malba kabinetu z obr. 1, počítající s iluzí typu *trompe l'œil*, je skutečně malířským obrazem, avšak na fotografické reprodukci vypadá jako objekt; nejsme schopni potvrdit, že se jedná o malířské dílo. Jevištní výprava občas vůbec nemusí na první pohled vypadat iluzívně, a přece může na pečlivě udělané fotografii připomínat skutečnou ulici. Minimální přínos fotografie tedy spočívá v její schopnosti zachytit iluzi; kromě toho ale může fotografie také přispět k přímému vytvoření iluze tím, že nějaký jev prezentuje způsobem, jenž zamaskuje jeho skutečnou povahu. Reproductivní iluze nevylučuje „průhled“ k danému objektu prostřednictvím jeho fotografického zobrazení, a tudíž nevylučuje ani mediální povědomí – naopak, těží ze schopnosti fotografie nabídnout transparentní přístupovou cestu k referenčnímu objektu.

Jak je to s trikovými nebo retušovanými fotografiemi typu snímku Woodyho Allena pózujícího s Hitlerem z filmu *Zelig* (1983)? Klam v trikové fotografii je výsledkem přeskupení obrazu takovým způsobem, že fotografie je iluzí přímo svou konstitucí, nikoli tím, že by iluzi prostě jen reprodukovala, jako je tomu na naší fotografii obrazu založeného na iluzi typu *trompe l'œil* nebo na fotografii mísy s atrapami pomerančů. Přesto se však triková fotografie bezezbytku nevejde ani do jedné z obou kategorií fotografického *trompe l'œil*. Nepodléháme tu totiž žádnému klamu co do zařazení fotografie jakožto takové. Fotografie není vnímána jako cosi jiného, zůstává fotografií. Veškeré prvky uvnitř obrazu zprostředkovaného trikovou fotografií jsou vytvořeny fotografickou cestou. Klam, jemuž tu podléháme, se týká skutečné povahy uspořádání objektů, jejichž zobrazení daná fotografie předstírá. Triková nebo retušovaná fotografie těží z našeho přístupu k ní jakožto k záznamu skutečnosti, aby nám o povaze této skutečnosti vydala klamné svědectví. V tomto smyslu, vzdor tomu, že je takového klamavého účinku dosaženo manuálním přeskupením příslušné fotografie, je triková fotografie příbuzná jiným typům reproductivních iluzí založených na klamu. I přes svůj vznik přeskupením obrazu a nikoli objektu těží triková fotografie ze schopnosti fotografického obrazu zaznamenat skutečnost.

Definoval jsem reproductivní iluzi jako takovou, v jejímž rámci je nějaká událost inscenovaná na fotografii vnímána jako skutečná. Všechny fotografie přirozeně dokumentují skutečnost své vlastní inscenace, a jestliže víme, že fotografie je inscenovanou událostí, pak můžeme zkoumat vztah mezi jejími skutečnými a fiktivními prvky. Klamu podléháme pouze tam, kde se fotografie vydává za realitu, zatímco doopravdy se jedná o inscenaci. Těchto vlastností fotografického zobrazení využívá série fotografií Cindy Shermanové nazvaná *Untitled Film Stills* (1977 – 80) [Filmové fotografie bez názvu]. Na těchto fotografiích Shermanová pózuje jako hrdinka amerických a italských filmů, většinou z padesátých a šedesátých let. Na obr. 4 vypadá Shermanová jako Marilyn Monroeová, přičemž osvětlení, způsob záběru a pozice postavy v kombinaci s titulkem pod fotografií – *Filmová fotografie bez názvu*, navozují dojem skutečného ilustračního záběru z filmu. V tomto smyslu funguje daný obraz jako reproductivní iluze, při níž je jedna inscenovaná událost, tedy onen imaginární obrázek z filmu, vnímána jako jiná inscenovaná událost, totiž záběr scény z nějakého filmu. Jakmile člověk tuhle fotografii vidí v kontextu dané série a uvědomí si, že tento obraz je strojený, že je vlastně „autoportrétem“



4. Cindy Sherman:
Untitled Film Still #54

fotografky, stanou se pro něho čitelnými ty aspekty zmíněného obrazu, jež jsou reálné i imaginární. Shermanová využívá vztahu mezi inscenováním dané iluze a skutečností jejího inscenování, čímž chce vyjádřit jednak to, že skutečnost ženské identity spočívá v obrazu, jenž existuje pro (mužský) pohled, a jednak to, že tato identita spočívající v obrazu je iluzí, jakousi maškarádou, jejímž vůdčím elementem je žena.

Reproduktivní iluze v kinematografii

Kinematografické zobrazení je založeno na fotografickém záznamu nějakého referenčního objektu v průběhu série po sobě následujících okamžiků. Tyto časově posloupné nespojité okamžiky jsou však rekonstituovány při projekci jakožto časoprostorové kontinuum. Filmový obraz je pohyblivý ve dvojím smyslu: jednak rekonstruuje události v jejich průběhu, a jednak zaznamenává pohyb kamery v okamžiku, kdy byly tyto události zaznamenávány. Kinematografie tak rozšiřuje dojem přítomnosti, jenž je příznačný pro fotografii, o nový rozměr přítomnosti. Fotografické zobrazení nám umožňuje vnímat nějaký objekt v určitém časovém okamžiku. V kině můžeme sledovat akce a události v jejich časovém průběhu; sledujeme je v pohybu. Filmař může přinejmenším, jako tomu bylo v začátcích kinematografie, zaznamenávat příslušnou událost v jejím vývoji, ať už je inscenovaný či skutečný, tak jak probíhá v reálném čase. K tomu, jak bude divák chápat

událost, může filmař přispět jak svým přístupem k zaznamenávání jejího obrazu, tak volbou skladby tohoto obrazu. V oblasti přístupu k záznamu jsou tu možnosti fotografie obohaceny o možnosti pohybu kamery a nahrávání zvuku. V oblasti skladby nabízí kinematografie celý soubor možností ve smyslu manipulace s prostorovými a časovými vztahy mezi jednotlivými záběry, a se vztahem mezi zvukem a obrazem.

Navzdory tomu, že film je mnohem komplexnější, je otevřen plnému mediálnímu vědomí, podobně jako při prohlížení fotografie. Sledujeme tu zaznamenané události „průhledem“ zobrazení, přičemž jsme si plně vědomi jejich postavení literárně-dramatického děje, nebo skutečnosti; vnímáme filmotvorné a filmové prvky příslušného záběru a jejich vzájemné vztahy; asimilujeme souvztažnost mezi zvukem a obrazem; a chápeme řazení i časové uspořádání událostí zprostředkovávaných daným filmem v jejich průběhu. Film může také klamat, a to stejným způsobem jako fotografie. V určitém kontextu, budeme-li směřování k víře v reálnost příslušného zobrazení, se může stát, že budeme mylně považovat inscenovanou sekvenci za skutečnou událost. Přestože pak budeme dál „prohlížet“ skrz dané zobrazení s plným vědomím způsobu, jímž je nám ten který záběr prezentován, v náhledu na jeho obsah budeme podléhat klamu. Reprodukční iluze se v kinematografii vyskytuje obvykle v oblasti nedějových (nonfiction) filmů, používajících pro důkazní ilustraci svého tématu záběry z filmového zpravodajství. Naše schopnost vyhodnotit status zpravodajských záběrů jakožto důkazního materiálu v nedějovém filmu zůstane vždy omezena, neboť je obtížné rozpoznat do jaké míry ovlivnila filmování daných událostí přítomnost filmového štábu, na což vtipně poukázal Buster Keaton ve svém filmu *Kameraman* (1928). Bez jakýchkoli pochybností však podlehneme klamu v případě, kdy nedějový film zkrátka jen konstruuje události, jež se snaží prezentovat jako skutečnost, a to buď tak, že vydává dramatizaci události za událost samu, anebo sestříhá materiál za účelem zfalšování historické pravdy po způsobu trikové fotografie.¹²⁾

Filmy z oblasti nonfiction často kombinují záběry skutečných událostí s inscenovanými sekvencemi a mohou obsahovat i většinu inscenovaných scén, jako např. film Errola Morrisa *Tenká modrá čára* (1989). Divák obvykle nemá problém s rozeznáváním toho, které části takového filmu jsou inscenované a které zobrazují skutečnost. Na základě úvahy tohoto typu dospěl Noël Carroll k názoru, že dokumentární film by měl být z hlediska své rétorické formy definován jako diskurzivní žánr, tedy jakýsi druh filmové esejistiky, spíše než jako pomyslný záznam skutečnosti. Pro Carrola z toho plyne závěr, že nedějové filmy, v nichž hrají jednotlivé záběry a jejich posloupnost úlohu záznamu událostí, které zobrazují, nepředstavují „ani daný žánr jako celek, ani jakýsi jeho výsadní či zásadní projev“.¹³⁾ Tento argument považuji v zásadě za přesvědčivý. Možný výskyt klamu v dokumentárním filmu přitom ovšem napovídá tomu, že součástí dokumentárního filmu je i nějaký vztah k pojetí filmu jakožto záznamu skutečnosti, tj. myšlence, jež se zdá být Carrollovým argumentem zpochybněna. Tento vztah spočívá v tom, že – neexistuje-li důkazní

12) Historikové jsou na reprodukční iluzi ve filmu zvlášť citliví. K tomu viz William Hughes, *The Evaluation of Film as Evidence*. In: Paul Smith (Ed.), *The Historian and Film*. Cambridge 1976, s. 49 – 79.

13) Noël Carroll, *From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film*. „Philosophic Exchange“ 14, 1983, s. 30.

materiál či podnět napovídající opak – divák věří, že to, co v dokumentárním filmu vidí, je skutečnost, nikoli inscenovaný děj.

Carrol občas upozorní, že divák dokumentárního filmu má být jednoznačně skeptický a čekat s jakýmkoli zaujímáním stanovisek týkajících se příslušného obrazového vyjádření, dokud nedojde k jeho průkaznému potvrzení nějakým jiným způsobem. Carrol píše, že jelikož často nelze říci, zda nějaké obrazové sdělení „fyzicky zpodobňuje“ příslušnou tematiku, či nikoli, nebo jinými slovy, zda má důkazní hodnotu, „uděláme nejlépe, budeme-li k takovým zobrazením přistupovat jako k nominálním zpodobněním“, to jest jakožto k čemusi, co má k zaznamenávanému materiálu vztah, jenž je totožný se vztahem nějaké postavy v hraném filmu vůči herci ztvárňujícímu danou úlohu.¹⁴⁾ Tento stav zvýšené ostražitosti je nepochybně ideálním diváckým postojem, já se však nedomnívám, že je typickým postojem diváka dokumentárních filmů. Možnost výskytu reproduktivní iluze jistě není apriorně podmíněna existencí diváka, který naivně věří, že veškeré dokumentární obrazové projevy jsou záznamy skutečnosti. Nicméně, aby bylo vůbec možné, že divák podlehe nějakému klamu, existují určité předběžné soudy týkající se evidenční hodnoty daného obrazového sdělení, s nimiž divák již přichází na projekci nedějového filmu. Divák věří, že to, co vidí, je skutečnost, pokud neexistují přiměřené důkazy hovořící o opaku. Reproductivní iluze ve filmovém žánru nonfiction pak těží z takové přiměřené víry v to, že obrazové sdělení tu odpovídá skutečnosti.

Reproduktivní iluze je zvláště dominantní ve smíšeném žánru, jakým je např. pornografie. Myšlenkovým jádrem takzvané tvrdé (hardcore) pornografie je premisa, že zobrazené sexuální a násilné akty se skutečně odehrávají. Tvrdá pornografie vybičovává divákovu voyeurství tvrzením, že nám předvádí skutečnou sexuální aktivitu, nikoli pouhou nápodobu či iluzi sexuálního aktu. Jak ale zdůraznila Linda Williamsová, pornografie, a zvláště její sadomasochistické formy, zcela běžně těží z klamu tím, že pomocí neviditelných spojů kombinuje do jediného celku záběry skutečné sexuální aktivity se sekvencemi, v nichž je tato činnost simulována.¹⁵⁾

Až do této chvíle jsem pracoval s předpokladem, že filmové konvence jsou vzhledem k reproduktivní iluzi neutrální. Od příchodu cinéma věřitě však měli filmaři k dispozici řadu postupů a konvencí, jež aktivně přispívaly k vytváření pocitu přímého zapojení do děje – zejména příruční kameru a možnost pořizovat živé zvukové nahrávky. Tyto postupy podtrhují evidenční hodnotu obrazového sdělení. Lze jich užívat i k umocnění iluze, že inscenované děje jsou autentický dokument pořízený daným filmařem. Tyto postupy spadající do rámce iluzionismu se uplatňují v senzacechtivých televizních publicistických pořadech, jakým je např. seriál NBC *Nerozluštěné záhady*, které dramatizují po způsobu „dokumentárních dramát“ skutečné nevyřešené kriminální případy. Ačkoli je tu děj inscenovaný, bývá často natáčen na skutečném místě činu a metodou cinéma věřitě, aby měl divák iluzi, že je svědkem příslušné události.

V oblasti dějového filmu je reproduktivní iluze vzácná, jelikož většina dějových filmů se sama explicitně hlásí k zařazení do kategorie dějovosti. V jistých případech ovšem

14) Tamtéž. Více o rozdílu mezi „nominálním“ a „fyzickým“ zpodobněním viz Noël Carroll, *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton 1988, s. 149 – 152.

15) Linda Williams, *Hardcore: Power, Pleasure and the „Frenzy of the Visible“*. Berkeley 1989, s. 201.

mohou filmaři sáhnout k využití dokumentárních postupů, aby pro zvýšení dramatického účinku zamaskovali fakt, že jejich dílo je uměleckou fikcí. Film Jima McBridea *Deník Davida Holtzman* (1968) je smyšleným životním příběhem jistého Davida Holtzman z New Yorku, je však nafilmován tak, jako by se jednalo o autobiografický deník režiséra, jenž tu vystupuje pod jménem David Holtzman. Divák je tu, v důsledku užití stylu navozujícího zdání pravdivosti, v kombinaci s filmovými postupy běžně spojovanými s „živostí“, uváděn v domněnku, že sleduje dokumentární film. Film je snímán v reálu, jeho referenční zasazení je současné a styl určující hereckou práci, výběr kostýmů a výpravu je rovněž postaven na soudobém „pouličním“ výrazu. Jednotlivé scény snímány ruční kamerou jsou podány ve výsledných zrnitých černobílých obrazech. Střihačská práce působí improvizovaným dojmem a na konci každého ze zdánlivých filmových svitků se objeví zaváděcí páska. Zároveň nám ovšem protagonistova zjevně rozsáhlá poučenost v oboru kinematografie začíná napovídat, že události líčené ve filmu jsou inscenované. Uvědomíme si, že máme co do činění s dějovým filmem, jehož téma – neurčitost hranic mezi filmem a skutečností – je divákovi předehráváno pomocí prezentace tohoto tématu inscenovaného do podoby dokumentární skutečnosti. Výsledná hádankovitost snímku se nám posléze stává zdrojem potěšení, ačkoliv si až do závěrečných titulků nejsme jisti, jestli tedy tenhle film vlastně má scénář a inscenovaný děj.

Rozmanitost iluzí

Noël Carroll definuje iluzi jako cosi, co „klame či inklinuje ke klamání“ diváka.¹⁶⁾ Klamáním se tu míní to, že iluze provokuje diváka k zaujetí falešných domněnek o daném objektu. Mé vlastní pojednání o reproduktivní iluzi v kinematografii je s touto definicí ve shodě. Carrollova definice ovšem platí za předpokladu, že může existovat i „epistemicky benigní“ význam iluze, kdy výrok „x je iluzí y“ znamená prostě „x vypadá jako y“, přičemž faktor klamu tu nehraje žádnou roli.¹⁷⁾ Chci-li tu nyní definovat povahu čehosi, co nazývám projektivní iluze, vezmu si za základ Carrollův vývod, že různé typy iluzí lze rozlišovat na základě kvality jejich účinku na vnímatele.

Ve své stávající podobě je Carrollovo rozlišení významu iluze na maligní a benigní nicneříkající, neboť definice „epistemicky benigního“ významu iluze je triviální. Pokud se dá o veškerých obrazových znázorněních říci, že vypadají jako to, co zobrazují, potud jsou veškerá obrazová znázornění iluzemi. Klíčem k formulaci jemnějšího výkladu iluze je členění takových druhů klamu podílejících se na různých formách vizuálního vyjádření, jež jsou chápány v intencích iluzí, spíše než vydělování nějaké formy iluze, v níž prvek klamu nehraje žádnou roli. Většina iluzí souvisí s klamem ve dvojím smyslu: jednak při nich dochází k šálení smyslů, jednak nás svádějí k chybným úsudkům. Dochází k tomu, že **vidíme** něco, co neexistuje, přičemž **věříme**, že to existuje. Tyto dva druhy klamu lze od sebe vzájemně rozlišit. Můžeme zakoušet senzorickou iluzi, aniž bychom zároveň podléhali klamně víře, že to, co vidíme, je skutečné. Mezním případem by byla

16) N. Carroll, *Mystifying Movies*, s. 95.

17) Tamtéž, s. 96.

taková iluze, při níž by smyslová iluze nebyla nikdy doprovázena epistemickým klamem. Podle mého názoru je v kinematografii tato forma iluze zosobněna projektivní iluzí a ob-
stojí jako ryzí příklad epistemicky benigní formy **iluze**, neboť zatímco k epistemickému klamu při ní nedochází, smyslový klam se neztrácí. Chceme-li vzít v potaz i tuto even-
tualitu, musíme pozměnit definici iluze jakožto klamu. Iluze je cosi, co klame nebo smě-
řuje k oklamání diváka, avšak daný prvek klamu tu nemusí být podmíněn epistemicky. Smyslový klam s sebou nutně nenese klam epistemický.

Jednotlivé druhy iluzí rozlišuji na základě dvou kritérií. Určité typy vizuálních iluzí – zejména jejich formy konstruované výslovně jakožto vizuální iluze – smysly oklamou po-
každé. U jiných typů iluzí, jež jsou více závislé na kontextu, však tomu tak není. Prvním kritériem je tedy to, zda je ta která iluze nezbytně chápána jako iluze v okamžiku, kdy je prožívána. Jistá omezená, avšak důležitá podmnožina iluzí zahrnuje jev „vidění jako“ (seeing-as). Klasickým příkladem „vidění jako“ je Jastrowova kresba kachny a králíka, jež se z jednoho pohledu jeví jako králík a z jiného jako kachna. Příkladem tohoto jevu v trojrozměrném prostředí je Neckerova krychle, u níž vnímáme přesmykem střídavě dvě různé krychle (obr. 5). Jev „vidění jako“ je dán skutečností, že člověk nemůže sledovat oba aspekty těchto obrázků zároveň, nýbrž je nucen přeskakovat střídavě z jednoho na druhý. Je-li jeden z aspektů takového obrázku iluzí, pak se tu otevírá možnost jakéhosi omezeného úniku z tenat iluze, jež by se jinak nutně musela dostavit. Druhým z mých kritérií je tudíž to, zda je, či není součástí příslušné iluze fenomén „vidění jako“.

Tato dvě kritéria – totiž zda je, či není příslušná iluze nezbytně chápána jako taková, a zda je, či není tato iluze případem jevu „vidění jako“ – mi umožňují rozlišit čtyři různé druhy iluzí: 1. iluze, jež jsou nezbytně chápány jako takové a jež nezahrnují jev „vidění jako“; 2. iluze, jež jako takové nejsou nezbytně chápány a jež nezahrnují jev „vidění jako“; 3. iluze, jež jsou nezbytně chápány jako takové a zahrnují jev „vidění jako“; 4. iluze, jež nejsou nezbytně chápány jakožto iluze a zahrnují jev „vidění jako“.

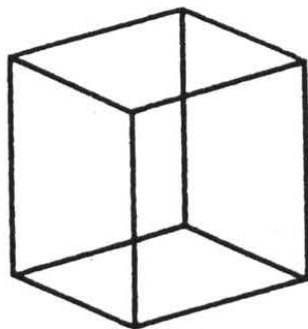
Vezměme si teď nějakou vysoce účinnou iluzi, jakou je např. Müller-Lyerova iluze, v níž jsou rovnoběžky o stejné délce vnímány jako nesterajně dlouhé čáry (obr. 6). Müller-Lyerova iluze je představitelkou skupiny iluzí, jež těží z naší reakce na signály týkající se hloubky. V našem případě vidíme zmíněné čáry jakožto vnější a vnitřní rohy, jejichž délka se jeví být rozdílná v důsledku rozdílných signálů pro perspektivu. Tyto čáry tedy nevidíme jako stejně dlouhé černé stopy na bílé stránce. Čím je tvořen náš prožitek této iluze? Zpočátku můžeme být klamně přivedeni k **víře**, že ty čáry jsou nesterajně dlouhé, protože skutečně **vidíme** čáry o nesterajně délce. Účin Müller-Lyerovy iluze a iluzí jí podobných je vždycky velice silný, neboť tu smyslový klam působí i poté, co se přesvědčíme o tom, že věci, jež pozorujeme, jsou v rozporu se skutečností. Jsme tedy svědky rozporu mezi svým úsudkem a svými smysly – iluze vráží jakýsi klín mezi myšlení a smyslové vnímání.¹⁸⁾

Jiné typy iluzí jsou kontextově vázané. Dejme tomu zrcadlové iluze. Při pohledu do zrcadla nás rozhodně nic nenutí pokládat to, co vidíme, za skutečnost. Zkušenost nás

18) Tvrzení, že Müller-Lyerova iluze má vždycky donucovací charakter, je nutno upřesnit: platí to pouze vzhledem k někomu, kdo si osvojil vidění dvojrozměrné konfigurace čar jakožto trojrozměrného zobrazení.

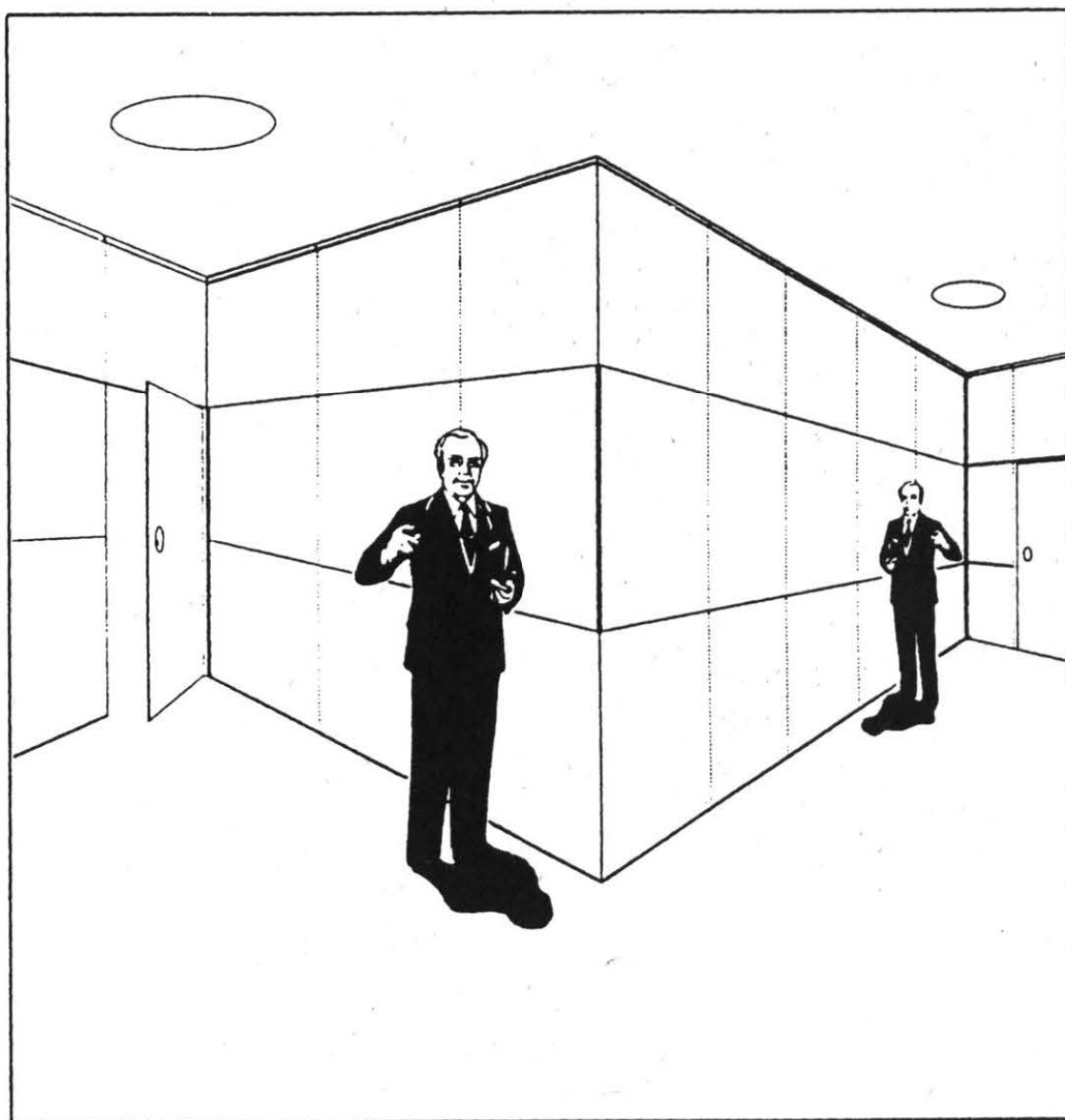
ILUMINACE

Richard Allen: Zobrazení, iluze a film



5. Neckerova krychle.

*Vnější roh v popředí jedné krychle se stává
vnitřním rohem v pozadí druhé krychle.*



6. Müller-Lyerova iluze.

*Roh za vzdálenější postavou je stejně daleko od centrálního rohu
jako roh za postavou v popředí.*

vybavuje znalostí toho, jak fungují zrcadla, a tato znalost nám umožňuje hledět na odraz v zrcadle právě jako na zrcadlový odraz. V dětství nás ovšem zrcadla dokáží oklamat, a zrcadlový odraz nás může na okamžik oklamat i v dospělosti, je-li někde zrcadla užito za účelem našeho oklamání. Tak například stísněné barové či jiné místnosti bývají vybaveny velkými nástěnnými zrcadly k dosažení iluze dvojnásobku skutečného prostoru. Zdá se, že kontextová vázanost prožitku zrcadlových iluzí brání onomu typu prožitku senzorické iluze bez účasti epistemického klamu, jenž může nastat ve spojitosti s Müller-Lyerovou iluzí. Jakmile jednou **víme**, že naše vizuální schéma je iluzí vytvořenou zrcadlem, už je jakožto iluzi **nevidíme**. Naše informovanost zde působí ve směru rušení iluzorních účinků zrcadel, a to způsobem, který nefunguje v případě Müller-Lyerovy iluze. Ke klamu však dojít může, a pokud k němu dojde, nejedná se o prožitek, který si můžeme zvolit. Naše informovanost o funkci zrcadel pomáhá snížit pravděpodobnost navození iluze, neodstraňuje však možnost vzniku klamu.

Rétorický a prezentační kontext nějakého zobrazení nám naznačuje směr jeho kauzálního vývoje a tím i jeho postavení ve smyslu inscenovaného děje či skutečnosti. Není-li nějaký obraz žádným způsobem zasazen do kontextu, nejsme ani s to jej zařadit jakožto inscenovaný děj, či skutečnost. To, zda tedy nějaký fotografický obraz je, či není vnímán jakožto reproduktivní iluze, místo aby jeho status zůstal neurčitý, je diktováno jeho rétorickým a prezentačním kontextem. Tak například, jak už jsem naznačil, v dokumentárním filmu předpokládáme, že to, co sledujeme, je skutečnost, pokud nás cosi neupozorní na inscenovanost daného zobrazení. Prožitek reproduktivní iluze je výsledkem selhání onoho mechanismu náповědného upozornění na inscenovanost daného zobrazení, v kontextu jiných náповěd, jež poukazují k důkaznímu statutu příslušného zobrazení. Jakmile si ovšem divák stanoví kauzální vývoj daného zobrazení a naučí se izolovat klamné náповědy, stane se mu povaha takového zobrazení srozumitelnou, jako v případě, kdy si uvědomíme, že to, co vypadá jako obrázek z amerického filmu z padesátých let, je ve skutečnosti fotografií Cindy Shermanové. U reproduktivní iluze dochází stejně jako u zrcadlové iluze v okamžiku zčitelnění povahy daného zobrazení k neutralizaci jejího účinku.

Jak je náš prožitek iluze ovlivňován přítomností jevu „vidění jako?“ Ve snaze zodpovědět tuto otázku musíme bedlivě rozlišovat mezi vlastnostmi uvedeného jevu jako takového a případem, kdy je součástí „vidění jako“ také iluze. Jak jsem již konstatoval, je „vidění jako“ dáno skutečností, že člověk není schopen vnímat oba aspekty určitých obrázků zároveň, nýbrž je nucen mezi nimi sekvencovaně přeskakovat. Ludwig Wittgenstein nás ve svých Filosofických zkoumáních vyzývá k úvaze o tom, k čemu dochází ve chvíli, kdy mi svitne, že ten dvojitý obrázek kachny a králíka mohu vidět jako králíka, když jsem na něm předtím viděl jen kachnu.¹⁹⁾ Došlo tu ke změně mé interpretace (myšlení), nebo mého vnímání? Na jedné straně je pravda, že obrázek zůstává stejný a změna aspektu závisí na vůli vnímatele, což nás může svádět k tvrzení, že se změnila naše interpretace. Na druhé straně je vidění nějakého aspektu, stejně tak jako vidění nějaké nepravděpodobné interpretace (myšlenky), stavem mysli a jako takové je v protikladu k myšlenkové činnosti nebo dispozici. Zaprvé má na rozdíl od myšlenky

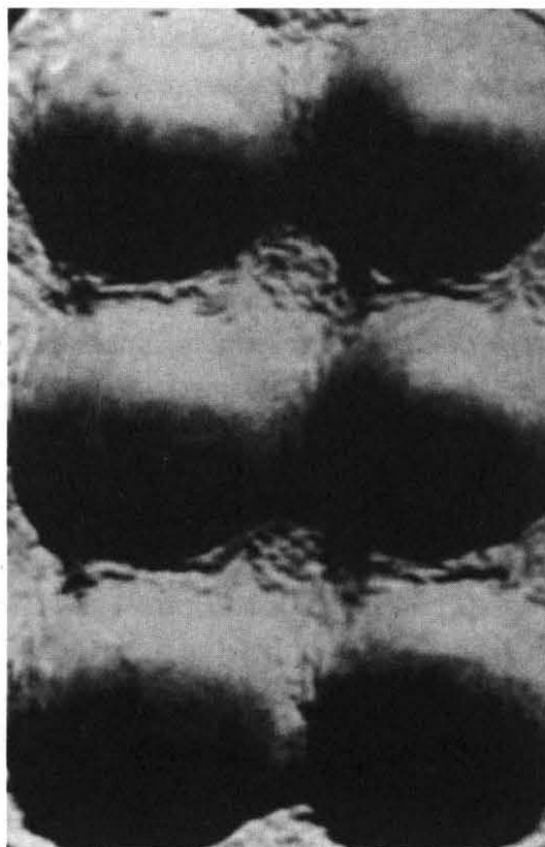
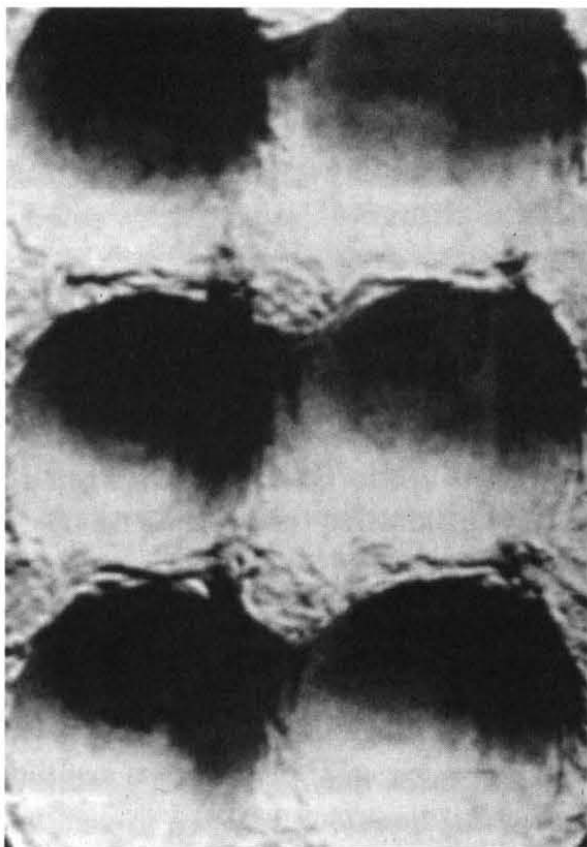
19) Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*. New York 1953, II, xi. (Srov. T ý ž, *Filosofická zkoumání*. Praha 1993, s. 246; pozn. red.)

konkrétní, tj. přesně měřitelné trvání. Zadruhé, pokud by se jednalo o myšlenku, pak bych se mohl mýlit ve svém úsudku o změně aspektu tím, že bych dezinterpretoval to, co vidím. Vidění dané změny aspektu však neponechává pro takovou dezinterpretaci žádný prostor: buď ji vidíš, nebo ji nevidíš. Nemůže tudíž být smysluplné říkat, že v tomto případě **interpretuji** to, co vidím, jelikož tu nevyvstává žádná výrazná možnost omylu.²⁰⁾ Jev „vidění jako“ demonstruje nemožnost oddělit v rámci činnosti vnímání vidění od myšlení. Zatímco příslušný obrázek vidím různě, nedokážu izolovat to, co značí změnu jednoho z jeho aspektů ve chvíli, kdy si nějaké změny aspektu všimnu. Vidím-li x jako y, není tomu tak, že nejprve vidím x a z toho vyvodím, že se jedná o y. Tento rys jevu „vidění jako“ vysvětluje, proč nejsme schopni vnímat oba aspekty daného obrázku zároveň. Jestliže naše vidění x jakožto y zahrnuje určitou konkrétní kombinaci myšlenky a smyslového vjemu, pak je tomu stejně i s naším neviděním x jakožto y. Když odmítneme vidět x jako y, je nemožné, abychom si byli vědomi vlastností x, jež by se proměnily, pokud bychom měli vidět x jakožto y. Neboť, jak ukazuje daný příklad, to, co je v prožitku obou případů rozdílné, nemůže být vyčleněno z toho, co je oběma případům společné. Vlastnosti x, jež způsobují, že x se mi na pohled jeví jako y, jsou právě tím, co nemohu vidět, když se rozhodnu vidět x.

U spojitého obrázku kachny a králíka ani u Neckerovy krychle neexistuje žádná „správná“ interpretace daného vyobrazení. Ani jednu z interpretací nemůžeme označit za iluzi, můžeme pouze konstatovat, že na obrázku je buď kachna, nebo králík, anebo že tam je buď jedna krychle, nebo ta druhá, podle toho, na který aspekt zaostříme pozornost. Tyto obrázky jsou tak vhodné pro ilustraci jevu „vidění jako“ právě proto, že jejich součástí není iluze. A co se tedy stane, jestliže prvek iluze v jevu „vidění jako“ obsažen bude? Příklad iluze kartonu na vejce (obr. 7) je ukázkou takového výskytu „vidění jako“, kdy tento jev rovněž zahrnuje iluzi. Iluze kartonu na vejce je jednou ze skupiny iluzí, při nichž dávají kontrasty světla a stínu vzniknout víceznačnosti co do hloubkové perspektivy. Naše smyslové vnímání osciluje mezi viděním kartonu na vejce jakožto konkávního či konvexního útvaru, přičemž ovšem pouze jedna z obou variant je správná. Jakmile zjistíme správné uspořádání, tedy dejme tomu, že příslušný karton je konkávní, osciluje naše vnímání mezi viděním tohoto konkávního kartonu a iluzí vidění téhož konkávního kartonu jakožto konvexního. Obecně vzato tedy v případech, kdy je součástí jevu „vidění jako“ iluze, osciluje naše smyslové vnímání mezi viděním x a viděním x jakožto y, přičemž y je právě onou iluzí. Opouštíme tady bezpečný přístav souladu mezi myšlením a smyslovým vnímáním, a vydáváme se směrem k nesouladu mezi oběma spíše než jen k jiné formě souladu.

Iluze kartonu na vejce je stejně bezpodmínečně působivá jako Müller-Lyerova iluze – pouhým vizuálním posouzením uvedeného obrázku nelze určit, který z obou pohledů je správný. Navíc i za předpokladu, že jsme informováni o tom, který z pohledů je ten správný, nám taková znalost nezabrání v opětovném prožitku dané iluze, pokud si příslušný pohled znovu přepneme. V tomto smyslu je iluze kartonu na vejce, stejně jako Müller-Lyerova iluze, iluzí, jejíž prožitek je nevyhnutelný. V tom se liší od zrcadlové

20) Ucelené pojednání o těchto otázkách viz Malcolm Budd, *Wittgenstein on Seeing Aspects*. „Mind“ 96, 1987, č. 381, s. 1 – 17.



7. Iluze kartonu na vejce.

*Konvexní karton napravo je jednoduše inverzí konkávního kartonu nalevo.
Pokud stránku nakloníme, můžeme pod určitým úhlem vidět na obou fotografiích
střídavě karton jako konkávní i konvexní.*

iluze, jejíž působení na naše smysly dokáží úplně eliminovat kontextové informace. Fakt, že součástí této iluze je jev „vidění jako“, nicméně v zásadním ohledu modifikuje náš vztah vůči ní, neboť se nám tu nabízí možnost správného smyslového vnímání jevu, který sledujeme. Na rozdíl od Müller-Lyerovy iluze tu můžeme uvést do vzájemného souladu své smyslové vnímání a svůj myšlenkový obraz. Navíc tím náš prožitek této iluze nekončí, protože můžeme ještě také přepnout ze správného způsobu vnímání zpět do oblasti iluze. U iluzí typu iluze kartonu na vejce, jejichž součástí je i jev „vidění jako“, se prožitek diskrepance mezi tím, co smyslově vnímáme a tím, co jsme již zjistili o skutečné podobě daného objektu, stává záležitostí našeho libovolného výběru.

Iluze typu trompe l'œil se rovněž dá považovat za příklad jevu „vidění jako“. Při pohledu na zde uvedený příklad tradičního zrakového klamu z oblasti malířství (trompe l'œil) nedokážeme uvést do souladu svůj smyslový vjem daného obrazu jakožto malby se svým smyslovým vjemem tohoto obrazu jakožto objektu. Při pohledu na náš příklad fotorealistického trompe l'œil nedokážeme uvést do souladu svůj smyslový vjem daného obrazu jakožto malby se svým smyslovým vjemem tohoto obrazu jakožto fotografie. Tyto případy „vidění jako“ se ovšem liší od „ryzích“ případů jevu „vidění jako“ zosobněných Neckero-rovou krychlí, dvojobrázkem kachny a králíka a iluzí kartonu na vejce. Takové „ryzí“ případy „vidění jako“ jsou dány tím, že neumíme odlišit ty aspekty svého zorného pole,

jež tvoří podklad pro jeden pohled na příslušný objekt, od oněch aspektů svého zorného pole, jež tvoří podklad pro druhý pohled na tentýž objekt. V případě iluze typu trompe l'œil je ovšem posun v našem smyslovém vnímání povahy objektu, který sledujeme, způsoben tím, že u nás dochází k novému smyslovému vnímání dříve nepozorovaných jevů v našem zorném poli, zejména pak povrchové plochy příslušné malby. Tyto konkrétní vizuální nápovědy pak nás upozorňují na skutečnou povahu toho, co sledujeme. Jestliže iluze typu trompe l'œil stále ještě patří mezi příklady jevu „vidění jako“, a jestliže ji lze uvádět i jako příklad iluze, je to proto, že i pod jejím vlivem jsme neschopní uvést do souladu oba aspekty svého zorného pole a vidíme na příslušných obrazech to, co se nám tu jeví jako předmět či fotografie.

Poslední typ iluze se podobá iluzi kartonu na vejce či trompe l'œil, protože zahrnuje „vidění jako“ a tudíž může být věcí našeho libovolného výběru uplatňovaného prostřednictvím smyslového přepínání do iluze a zpět. Na rozdíl od iluzí kartonu na vejce a trompe l'œil, není ovšem tato iluze, stejně jako zrcadlová iluze, sama o sobě bezpodmínečně působivá. Znamená to, že naše informovanost o povaze této iluze může narušit naši schopnost jejího prožitku na senzorické rovině. Takováto zvláštní kombinace vlastností dává této iluzi kladný epistemický náboj. To, že je tato iluze zabudována do kontextu „vidění jako“, skýtá možnost libovolného výběru nějaké formy smyslového klamu. Zároveň tu prožitek iluze, na niž přepínáme své vnímání, ze své podstaty postrádá epistemickou sílu – dejme tomu iluze typu kartonu na vejce, neboť se v žádném okamžiku neocitáme na pochybách o tom, který z aspektů daného jevu je skutečný a který je iluzí. Prožitek takové iluze tedy není nezbytný, a dochází-li k němu, jedná se o prožitek dobrovolný. Popis této formy iluze byl až dosud nutně omezen na abstraktní a hypotetickou rovinu, jelikož jediným příkladem, který zde dokážu uvést, je projektivní iluze, jejímuž objasnění se budu věnovat později. Pro tuto chvíli však mohu alespoň začlenit projektivní iluzi do následujícího schematického souhrnu svého dosavadního výkladu.



Jak již upozornil Roger Scruton, jedním z důsledků zařazení fotografického obrazu jakožto záznamu toho, co zobrazuje, je nekompetentnost fotografie pro tvorbu fikce.

Fotografie není technikou vhodnou pro dějové (fiktivní) zobrazování, i když ji lze užívat jakožto nosného prostředku při zobrazování smyšlených dějů.²¹⁾ Díváte-li se na fotografii filmového komparsisty oblečeného jako zombie, vidíte fiktivní zobrazení zombieho, neboli v Carrollově terminologii „nominální portrét“. Samotná tvorba fikce však tu není vtělena do činnosti fotografování, nýbrž do procesu oblékání a líčení zmíněného komparsisty. Fotografie přirozeně může prezentaci daného děje zvýraznit, fiktivní děj jako takový ovšem nekonstituuje.

Dosud jsem o kinematografii uvažoval jako o pohyblivé fotografii. Kinematografie obohacuje fotografii o možnost zaznamenávat a předvádět události v časovém průběhu, avšak nemění nezbytně náš vztah vůči obrazu. Film od fotografie přejímá její dějovou nekompetentnost. Má schopnost tlumočit a zvýrazňovat dramatickou fikci, ale sám o sobě není způsobem dějového zobrazení. Přesto bych si ovšem troufl říci, že kinematografie poskytuje v oblasti předvádění fikce jistou možnost, kterou fotografie nemá. Sledujete-li zombieho ve filmu George Romera *Noc živých mrtvých* (1968), můžete dané zobrazení vnímat realisticky, tedy jakožto záznam fiktivního portrétního nějakého zombieho. Byť je to velice nepravděpodobné, mohli byste tohoto zombieho vnímat i jako reproduktivní iluzi a předpokládat, že takové bytosti skutečně do našeho světa pronikly, pokud byste se kupříkladu domnívali, že sledujete dokumentární film. Existuje ale i třetí možnost: můžete tu také vnímat nějaký svět obydlený zombii. Vidíte-li svět obydlený zombii, neznamená to, že mylně pokládáte nějakou inscenovanou událost za skutečnost, jako tomu je u reproduktivní iluze, nýbrž že ztrácíte povědomí o tom, že se díváte na film. Místo průhledu „skrz“ příslušné zobrazení „zvenčí“ na fotografickou reprodukci čehosi inscenovaného v tomto našem světě, vnímáte události ve filmu přímo, čili „zevnitř“. Vnímáte tedy plně realizovaný, byť fiktivní svět, který má veškerou perceptuální přítomnost či bezprostřednost našeho vlastního světa. Tuto formu iluze nazývám projektivní iluzí. S projektivní iluzí získává kinematografie schopnost zobrazovat fiktivní děje, kterou nemá fotografie, ačkoliv se jedná o schopnost založenou na iluzionismu.

Které vlastnosti promítaného pohyblivého zobrazení vedou k možnému vzniku projektivní iluze?²²⁾ Oproti fotografii nemá promítaný obraz povrchovou plochu – tu má

21) Roger Scruton, *Photography and Representation*. In: T ý ž, *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*. London 1983, s. 112. Následující příklad je upravenou verzí Scrutona příkladu.

22) Zaměřuji se zde na oblast filmu. Jak promítaný obraz, tak i jisté druhy promítaných pohyblivých obrazů ovšem existovaly již před vynálezem fotografie a filmu. Kinematografie zdělala onen opar magického iluzionismu, jenž od dávných dob obestíral tyto předfotografické formy promítaných obrazů. Z historické perspektivy znamená přidání fotografické podobnosti a kinematografického pohybu (a posléze zvuku) k promítanému obrazu prostě pouze to, že daná iluze se stává hmatatelnější. Vynikající historický rozbor předkinematografických forem promítání obrazu a jejich vztahu k filmovému iluzionismu podává Charles Musser v knize *The Emergence of Cinema*. New York 1990, s. 15 – 40. Televizní obraz je rovněž určitým druhem promítaného pohyblivého obrazu, který postrádá povrchovou plochu a okraj. I vzhledem k dalším podobnostem je argumentace předložená v tomto oddíle aplikovatelná i na naše vnímání televizního obrazu. Kvalita a rozměr televizního obrazu může snižovat míru sklonu k prožitku projektivní iluze, i když promítaný televizní signál s vysokou rozlišovací schopností dokáže vytvořit obraz, jehož zřetelnost a rozměr jsou stejné jako u filmu.

jen plátno, na něž je obraz promítán. Pohyb promítaného pohyblivého obrazu takového bezpovrchové zobrazení zvláštním způsobem zpřítomňuje. Jak v jednom ze svých raných esejů konstatoval Christian Metz, obraz pohybu a pohyb samotný jsou jedno a totéž; v kinematografii neexistuje obraz zaznamenaného pohybu, existuje tu pouze pohyblivý obraz.²³⁾ Toto zpřítomnění, jež promítaný obraz získává díky pohybu, je doplňováno působením diegetického zvuku. Žádné zobrazení či reprezentace zvuku neexistuje – nahraný zvuk je rovněž vnímán bezprostředně. Další oblastí, kde se promítaný pohyblivý obraz v našem vnímání odlišuje od fotografie, je oblast vnímání okraje tohoto obrazu. Jelikož se tento obraz pohybuje, objekty uvnitř něj zdánlivě pronikají do jeho rámce a opět jej opouštějí, a rovněž samotný rámec obrazu je v pohybu. Navíc jsme prostřednictvím zvuku nejen informováni o vývoji událostí mimo plátno, ale tyto události jsou jím zpřítomňovány tímž způsobem jako události probíhající na plátně. Tak je v kinematografii naše povědomí o prostoru mimo plátno ve srovnání s fotografií mnohem silnější. Prostor mimo plátno lze chápat ve smyslu rozšíření dramatického prostoru daného zobrazení, přičemž se jedná o pevně zakotvenou součást tohoto našeho světa, na niž se můžeme ve chvíli, kdy je nám odhalena, dívat „skrze“ příslušné zobrazení. Ve spojení se smyslovým vnímáním pohybu, jenž se nám jeví jako přítomný a je podpořen zvukovým doprovodem, který zdůrazňuje jak zpřítomňující aspekt daného obrazu, tak kontinuum mezi prostorem na plátně a mimo plátno, ovšem toto povědomí prostoru mimo plátno vytváří předpoklady pro vznik projektivní iluze.

U projektivní iluze dochází k tomu, že toto kontinuum prostoru na plátně a mimo plátno je jaksi odloupnuto nebo odtrženo od svého ukotvení v přítomném světě. Je to kontinuum, jež je naprosto koextenzivní s tímto naším světem, avšak bylo od tohoto světa odděleno v důsledku toho, že již není divákem smyslově vnímáno jakožto reprodukce tohoto světa, nýbrž jakožto nějaký svébytný svět sám o sobě. Projektivní iluze se podobá iluzi kartonu na vejce v tom smyslu, že tu nedokážeme rozlišit ty vlastnosti příslušného zobrazení, jež jsou nosné pro naše vnímání tohoto zobrazení jakožto záznamu, od oněch vlastností zobrazení, jež jsou nosné pro naše vnímání tohoto zobrazení jakožto projektivní iluze. Naše vnímání daného zobrazení jakožto projektivní iluze je nekompatibilní s povědomím o tomto zobrazení jako o fotografické reprodukci tohoto našeho světa a tudíž i s konvencemi platícími pro dané médium jakožto takovými. Stejně jako u prožitku spojeného s pozorováním kartonu na vejce můžeme i zde zvolit průchod koridorem jevu „vidění jako“ do světa iluzí. Projektivní iluze se však od iluze kartonu na vejce liší tím, že nemá povahu donucovacího prostředku. U filmu nepodléháme nejistotě o tom, která verze skutečnosti je ta pravá. Nepřejeme-li si projít oním koridorem jevu „vidění jako“ a vstoupit do světa iluzí, není v moci daného jevu cokoli, čím bychom mohli být k něčemu takovému donuceni.

V případě iluze kartonu na vejce nebo iluze typu *trompe l'œil* má při našem prožitku dané iluze tato iluze stejný status jako skutečnost. K tomu, aby měla projektivní iluze ve filmu status události, jež se jeví jako skutečná, musela by přijmout formu *trompe l'œil*. Museli bychom mylně považovat film za skutečnost, tak jako se to stalo oněm legendár-

23) Christian Metz, *On The Impression of Reality in the Cinema. Film Language: A Semiotics of the Cinema*. New York 1974, s. 3 – 15.

ním divákům Lumièreova *Příjezdu vlaku* (1895).²⁴⁾ Už dříve jsme si všimli toho, že ono mediální povědomí, jež bránilo možnosti vzniku fotografického *trompe l'œil*, je ve filmu oslabováno specifickým spojením pohybu, zvuku a projekce, a to až k bodu, kdy si už nemusíme být vědomi promítaného obrazu jakožto reprodukce či záznamu čehokoli a místo toho prožíváme události odehrávající se v rámci daného zobrazení tak, jako by k nám byly ve vztahu přítomnosti. Avšak rozměry obrazu (jeho velikost) i jeho povaha (chybějící třetí rozměr), uvedené do vztahu s různorodostí jeho obsahu a s kontextem, v němž je sledován (kinosál), tu prostě vylučují možnost působení iluze typu *trompe l'œil* v kinematografii. Tak je při filmové projekci dána unikátní množina okolností, v jejíchž rámci stimulují podmínky projekce možnost divákova periodického vypínání mediálního vědomí, přičemž ovšem ona verze reality, jež nás vtahuje do iluze, nemá stejnou donucovací sílu jako v případě iluze typu *trompe l'œil* (nebo iluze kartonu na vejce). Realita projektivní iluze je virtuální realitou. Dané médium nám tedy poskytuje možnost prožitku projektivní iluze, aniž by nás však k tomuto prožitku nutilo.

Tato nepřítomnost prvku donucení, jež je součástí našeho prožitku projektivní iluze, je srovnatelná s nepřítomností prvku donucení v souvislosti s naším prožitkem zrcadlové iluze. Jak jsme si už všimli dříve, v případě zrcadlové iluze naše informovanost o tom, že to, co vidíme, je pouhým zrcadlovým obrazem, narušuje naši schopnost prožitku smyslové iluze. Stejně tak může naše mediální vědomí narušit naši schopnost prožitku dané iluze i v případě filmu. Jakýkoli konkrétní film můžeme sledovat pohledem mediálně uvědomělého diváka a zásadně se tak vyhnout vnímání takového filmu v intencích projektivní iluze. V případě filmu nám ovšem, na rozdíl od zrcadlové iluze, naše schopnost vidět dva rozdílné aspekty příslušného obrazu umožňuje prožitek iluze i když víme, že to, co sledujeme, je jenom film. Nemůžeme film **vidět** jakožto projektivní iluzi a zároveň **sledovat** film jako mediálně uvědomělý divák, neboť takovou simultánnost vnímání jev „vidění jako“ vylučuje. Můžeme však film vidět jakožto projektivní iluzi a zároveň vědět, že to, co sledujeme, je pouze film, ve stejném smyslu jako můžeme vidět karton na vejce jakožto konvexní, přičemž víme, že je konkávní.

Někteří současní filmoví teoretici popsali v návaznosti na úvahy Rolanda Barthesa o fotografii prožitek projektivní iluze jako iluzi přítomnosti čehosi, co je minulé. Například John Ellis píše, že „filmová iluze je velice specifická: je to iluze čehosi, co pominulo, co patrně už neexistuje. Pro filmové zobrazení je příznačný jakýsi zvláštní napůl magický akt, jenž spočívá v tom, že se tu zpřítomňuje cosi, co je nepřítomné. Okamžik předvedený na plátně pominul a je v nenávratnu, odkud je vyvoláván zpět k nové existenci jakožto iluze.“²⁵⁾ Tento argument je zavádějící, a to z téhož důvodu jako původní argument Barthesův. I když je každá autentická fotografie záznamem nějakého okamžiku v minulosti, stárí fotografií vnímáme toliko u určitých fotografií a v určitých časových úsecích. Stejně tak i když je nějaký dějový film zaznamenán v jistém časovém úseku v minulosti,

24) Tento mýtus a jeho dědictví účinně napadá Tom Gunning v knize *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator*. „Art&Text“ 34, 1989, s. 34 – 35. Gunning míní, že v rozporu se zmíněnou legendou se první filmoví diváci ocitali uvnitř pole působnosti iluze a opouštěli je přesně tak, jak se to zde snažím dovodit já.

25) John Ellis, *Visible Fictions*. London 1982, s. 58. Tento názor rovněž kritizuje Noël Carroll v knize *Mystifying Movies*, s. 119 – 127.

vnímáme jeho minulostní zařazení pouze pokud daný film vypadá zastarale či opotřebovaně. Obvykle ovšem nám při sledování současných filmů, a často ani při sledování starých filmů, stárí toho, nač se díváme, do našeho prožitku nevstupuje. To, co nám brání vnímat fotografii jakožto iluzi, je naše vědomí o plošnosti a ohraničenosti fotografie, naše vědomí o fotografii jakožto fotografii. Stejně tak nám naše vědomí fotografické povahy pohyblivého obrazu brání vnímat jakožto iluzi tento promítaný pohyblivý obraz. Projektivní iluze promítaného pohyblivého obrazu tedy způsobuje, že naše vědomí fotografické podstaty tohoto zobrazení je potlačeno společným působením pohybu, zvuku a projekce.

Náš prožitek projektivní iluze však má svou časovou dimenzi. Jelikož u projektivní iluze nám to, co vnímáme, připadá přítomné v prostorovém smyslu, připadá nám zároveň to, co vnímáme, přítomné i ve smyslu časovém. Smyšlený děj se nám tak v rámci projektivní iluze zdánlivě rozvíjí před očima souběžně s tím, jak jej sledujeme, jako by byl živý, jako by se utvářel přímo v okamžiku promítání. Iluze, která tu působí, není iluzí čehosi přítomného, co pominulo – je to iluze čehosi prostorově přítomného, přičemž to prostorově přítomné není. Tato iluze přítomnosti není založena na popření minulostního určení příslušného obrazu, nýbrž je založena na popření toho, že daný obraz je vůbec **obrazem** čehosi. Jelikož však je prostorová nepřítomnost nezbytným atributem časového zasazení do minulosti (ačkoli naopak tomu tak **není**), je povědomí o zastaralosti nějakého filmu jedním z vodítek, jež nás mohou upozornit na fotografickou podstatu filmového média, a postačí k odbourání působnosti projektivní iluze. Proto také někteří návštěvníci kin projevují nízkou míru tolerance vůči starým černobílým či němým filmům.

Noel Burch říká takovému to prožitku projektivní iluze „diegetický efekt“. Tvrdí, a já si myslím, že správně, že minimálním předpokladem výskytu tohoto efektu je pohyb, nebo přesněji očekávání pohybu, vykonaného buď kamerou, nebo uvnitř daného záběru.²⁶⁾ Přítomnost filmotvorně motivovaného zvuku napomáhá vzniku projektivní iluze. Na opačném pólu stupnice pak možnost výskytu projektivní iluze mizí, stane-li se obrazový pás nečitelným. Přístupy, jež ohrožují naši schopnost prohlédat „skrze“ filmový obraz, nejspíše ohrozí i naši schopnost prožitku projektivní iluze. Takové metody mohou být kinematografické (extrémní pohyb kamery), fotografické (mnohonásobná expozice obrazu, manipulace s objektivem kamery, fotografie bez použití objektivu nebo kamery) a nefotografické (manuální manipulace s objektivem a manuální či chemická manipulace s filmovým pásem), nebo mohou být kombinacemi těchto způsobů. Bohatým zdrojem příkladů takových technik jsou filmy Stana Brakhage. Jak ale zdůrazňuje Burch a dosvědčují právě Brakhageovy filmy, dochází k vyloučení vzniku projektivní iluze jedině tehdy, je-li zcela potlačena naše schopnost prohlédat „skrz“ dané zobrazení. Ve filmu *Můří svit* (1963) Brakhage zcela rezignuje na použití fotografie (kamery) a tím i na schopnost vidět „skrz“ filmový obraz či prožívat projektivní iluzi. Originální verze tohoto filmu byla doslova vyrobena z křídel nočních motýlů, listů a květů slisovaných mezi dvěma pruhy průhledné lepicí pásky.

Až dosud jsem prožitek projektivní iluze charakterizoval jako ztrátu povědomí o fotografickém obrazu jakožto obrazu, ve prospěch vjemového prožitku nějakého plně

26) Noel Burch, *Narrative/Diegesis – Thresholds, Limits*. „Screen“ 23, 1982, č. 2, s. 16 – 33.

reflektovaného, byť fiktivního světa. Můžeme si tu také vypůjčit formulaci od Christiana Metze a hovořit o divákově identifikaci s kamerou. U projektivní iluze zaujímá divák ve vztahu k událostem odehrávajícím se ve filmu percepční hledisko kamery.²⁷⁾ Jak ale tento iluzorní svět vnímáme? Existují dva způsoby prožívání projektivní iluze. U prvního typu projektivní iluze zaujímáme postoj kamery a zabydlujeme svět projektivní iluze prostřednictvím empatického ztotožnění se s jednou postavou či několika postavami daného příběhu. Tak se vlastně sami ocitáme v duševním rozpoložení postav, se kterými se ztotožňujeme. Prožívají-li hrůzu, děsíme se i my. Takové formě projektivní iluze říkám projektivní iluze soustředěná na postavy. Může nastat i situace, kdy se empaticky ztotožníme s nějakou postavou děje, a přesto k prožitku světa projektivní iluze nedojde. Domnívám se ovšem, že empatické ztotožnění vede právě k onomu typu ztráty soudnosti, jež doprovází projektivní iluzi. U druhého typu projektivní iluze přijímáme hledisko kamery, a tím, že na události, jež sledujeme, reagujeme emocionálně tak, jako bychom je osobně prožívali, vstupujeme do světa projektivní iluze. Tam, kde se do určitého výjevu zapojí nějaké postavy, se však s nimi emočně neztotožňujeme. Tomuto typu projektivní iluze říkám projektivní iluze soustředěná na diváka.

Projektivní iluze soustředěná na diváka představuje podobu, již na sebe bere projektivní iluze tam, kde se v určité filmové sekvenci nevyskytnou žádné dějové postavy. Delší sekvence dějových filmů, jež probíhají, aniž by daly možnost vzniku projektivní iluze soustředěné na postavu, však vedou ke stimulaci vzniku mediálního vědomí a k úplnému zániku iluzivního kouzla. Právě přítomnost oné dočasné návnady, založené přítomností dějových postav v rámci nějakého rozvíjejícího se děje, umožňuje prodlužování a trvalejší prožitek projektivní iluze. Přítomnost postav v příběhu přirozeně ještě neznamená, že tu dojde k trvalejšímu působení projektivní iluze, a vlastně ani k jejímu vzniku. Zdá se mi ale, že klasické hollywoodské filmy lze definovat na základě toho, že se u nich jedná o formu kinematografie, jež si vytvořila řadu vzájemně návazných strategických postupů, jimiž maximalizuje možnosti vnímání zfilmovaných dramatických dějů v intencích projektivní iluze. Standardizace stylistických konvencí klasického hollywoodského filmu utváří jakousi druhou přirozenost, což minimalizuje divácké vědomí, jak je hollywoodský film konstruován. Žánrové konvence zamlžují hranice konkrétního daného textu tím, že dochází k čerpání z tematiky a obrazového repertoáru v rámci rozsáhlého transmediálního intertextu. Vzhledem k tomu, že tento intertext je již součástí divákovy imaginace, stačí, aby se film v příslušném konkrétním žánru napojil na zmíněný rezervoár témat a obrazů, přičemž se minimalizuje úsilí, jež je třeba vynaložit k pochopení daného filmu v jeho jedinečnosti. Konečně pak koncepce filmové hvězdy zamlží hranici mezi dramatickým ztvárněním postavy a skutečnou tělesnou existencí herce, čímž dojde k setření rozdílu mezi „nominálním“ a „fyzickým“ zpodobněním. Tak například naše ztotožnění se s hvězdnou personou Roberta de Nira nás vybízí k připojení konkrétní role Jakea La Motty z filmu *Zuřící býk* (1980) k celému rejstříku intertextuálních asociací, jež se hromadí kolem fyzické osoby herce de Nira a jež podmiňují vznik hvězdy de Nira. Jsme podněcováni k přechodu od realistického

27) Christian Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington 1982, s. 49. (Srov. T ý ž, *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha 1991, s. 68 – 71; pozn. red.)

vnímání herce de Nira představujícího La Mottu, k projektivní iluzi de Nira jakožto „Jakea La Motty“.

Pokud ke vzniku projektivní iluze v dějovém filmu s dramatickými postavami skutečně dojde, existují přinejmenším dva kontexty, v nichž může získat projektivní iluze soustředěná na diváka prioritu před projektivní iluzí soustředěnou na postavu. V prvním z těchto kontextů dochází ke zdůraznění fyzických atributů lidského těla na úkor duševních atributů dané postavy. Takový důraz je charakteristický pro určité filmové žánry, například pro některé varianty němých komedií a muzikály, právě tak jako pro jistou část avantgardní produkce, představovanou třeba filmy Andyho Warhola. Obecně je příznačný i pro scény zobrazující sex a násilí. Výjevy obsahující sex a násilí jsou neartikulované, lidská bytost je v nich redukována na svůj živočišný prvek. V důsledku toho při nich obvykle dochází ke zkratu v divákově ztotožnění se s dějovou postavou a k jejich bezprostřednímu působení na smysly. Takové scény v divákovi vyvolávají otažitou, voyeurskou reakci na to, co sleduje spíše než jeho ztotožnění se s pocity účastníků dané činnosti. V těchto kontextech, kde dochází ke zvýšení důrazu na hercovo tělo, samozřejmě konečná forma našeho zájmu o dané zobrazení nemusí vůbec obsahovat prvek iluze – divákův odstup tu může signalizovat mediální vědomí. Můžeme se tak prostě dívat skrz filmové políčko na hercovo tělo v reálném prostoru a zapomenout na to, že daný muž či žena je postavou nějakého smyšleného děje. Mně však tu jde o to, že tento způsob pohledu na lidské tělo ve filmu je plně kompatibilní s prožitkem projektivní iluze, při níž vidíme tělo herce jakožto tělo příslušné postavy.

Druhý kontext, v němž může dojít k upřednostnění projektivní iluze soustředěné na diváka, je případ, kdy filmotvorné prvky daného záběru – pohyb kamery, zarámování a vzdálenost – nejsou uspořádány antropocentricky. Pro klasické hollywoodské filmy je typický pohyb kamery, rámování záběru a stanovení základní vzdálenosti, jež nás ve vztahu ke sledované scéně postaví do pozice odpovídající zornému poli nějakého dospělého lidského pozorovatele daného výjevu. Postupy užívané například v autorském filmu se ovšem od této normy běžně odchylují, což lze doložit ukázkami prodlužovaných pohybů kamer u Maxe Ophulse nebo Stanleyho Kubricka, a neobvyklých úhlů záběru u Alfreda Hitchcocka a Josepha Loseyho. Prezencí výjevů obsahujících sex a násilí často doprovázejí otevřené záběry, které zvyšují voyeurský účín. Zvlášť výmluvným příkladem je tu scéna znásilnění z filmu *Mechanický pomeranč* (1971), jež je natočená ruční kamerou s použitím širokoúhlého objektivu. Opět je třeba říci, že tato scéna může vyvolat účín, jenž je v protikladu vůči projektivnímu iluzionismu, a přimět diváka k pohledu „skrz“ příslušný obraz na inscenovaný děj. Odvážil bych se ovšem tvrdit, že takováto odezva by se nejspíš podobala obrannému reflexu typu „vždyť je to jenom film“, jakožto reakci na intenzitu projektivní iluze vyvolané touto scénou.

Film *Mechanický pomeranč* lze opravdu považovat za klasickou lekci na téma filmového iluzionismu. Řekl bych, že při typickém prožitku dějového filmu se divák pohybuje mezi projektivní iluzí soustředěnou na diváka, projektivní iluzí soustředěnou na dějovou postavu a mediálním vědomím. Film *Mechanický pomeranč* pak dramatizuje souvztažnost těchto forem vnímání filmového díla. V průběhu prvních dvaceti minut tohoto filmu se připravuje půda pro neobyčejně intenzivní prožitek projektivní iluze tím, že se střídavě ztotožňujeme s postavou Alexe pod vlivem jeho vemlouvavého doprovodného komentáře,

a zase celí nesví sledujeme s jakousi odtazitou voyeurskou fascinací jeho sexuální násilnosti, jež jsou choreograficky sladěné s hudbou a snímány v zářivých barvách. Potom dojde s Alexovým uvězněním k radikálnímu zpomalení spádu děje, barevnost přejde do uniformní vězeňské šedomodři, hudba ustane a my se začínáme nudit, jsme přinuceni uvědomit si to, že sledujeme pouhý film. Je to jako by divák byl trestán za své podlehnutí onomu smyslovému vábení z úvodních scén, a to způsobem, jenž tvoří paralelu k Alexovu trestu za jeho činy zobrazené právě v těchto scénách.

Závěr

O projektivní iluzi v kinematografii by se toho jistě dalo říci mnohem víc, než jsem zde načrtl. Doufám však, že jsem v tomto eseji alespoň vytvořil půdu pro chápání iluze ve filmu, a to způsobem, jenž sice bere v úvahu nástrahy skryté ve výkladu iluze podávaném soudobou filmovou teorií, ale zároveň se snaží vrátit platnost poznatku učiněnému soudobou filmovou teorií, že totiž iluzionismus je skutečně ústřední složkou našeho vnímání filmového díla. Byl bych rád, kdyby filmová teorie v důsledku této argumentace dospěla k tomu, že psychoanalytická teorie kinematografie založená na iluzionismu a kognitivní teorie formulovaná na neiluzionistickém základě nemusí být nutně chápány jako antagonistické a vzájemně se vylučující výklady téhož prožitku; že je tedy spíše možno pohlížet na ně jako na komplementární výkladové rámce, jež popisují dva rozdílné způsoby vnímání téhož jevu. Výklad, který jsem zde podal k tomu, jakým způsobem při sledování filmu vstupujeme do pole působnosti iluze a jak z něho vystupujeme, je, řečeno velmi obecně, „kognitivním“ výkladem. Domnívám se ovšem, že psychoanalytická teorie popření – pokud by se jí podařilo zasadit do dostatečně precizního a odstíněného terminologického rámce, jenž by nahradil zmatené a mnohoznačné lacanovské pojmosloví soudobé filmové teorie – by dokázala poskytnout výklad, jenž by doplnil mou teorii podanou zde. Nevysvětlil by sice mechanismus naší schopnosti procházet koridorem jevu „vidění jako“ do světa iluzí, možná by však pomohl vysvětlit, proč dochází k tomu, že jakmile jsme jednou do světa iluzí vstoupili, máme nutkání zůstat uvnitř.

Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu: Richard Allen, *Representation, Illusion, and the Cinema*, „Cinema Journal“ 32, 1993, č. 2 (zima), s. 21 – 48.

Poznámka autora

S povděkem kvituji velkorysý příspěvek Bena Singera k této práci. Ben přečetl dvě verze mého rukopisu, přičemž mi pokaždé pomohl smysluplnými kritickými poznámkami a ochotně mi sděloval své myšlenky týkající se daného tématu. Jsem rovněž rád, že mohu poděkovat následujícím

ILUMINACE

Richard Allen: Zobrazení, iluze a film

jednotlivcům, kteří mi poskytli cenné kritické připomínky, rady a povzbuzení: mému kolegovi na semináři Columbia University Johnu Beltonovi, Tomu Drysdalovi, Tomu Gunningovi, Antonii Lantové, Hectoru Rodriguezovi a Michaelu Zrydovi. Konečně bych rád vyjádřil svůj dík anonymním lektorům Cinema Journal za jejich pečlivé čtení a konstruktivní rady.

Citované filmy:

Deník Davida Holtzmana (David Holtzman's Diary; Jim McBride, 1968), *Kameraman* (The Cameraman; Buster Keaton, 1928), *Mechanický pomeranč* (A Clockwork Orange; Stanley Kubrick, 1971), *Můří svět* (Mothlight; Stan Brakhage, 1963), *Noc živých mrtvých* (Night of the Living Dead; George Romer, 1968), *Příjezd vlaku* (L'Arrivée d'un train; Louis Lumière, 1895), *Tenká modrá čára* (The Thin Blue Line; Errol Morris, 1989), *Zelig* (Woody Allen, 1983), *Zuřící býk* (Raging Bull; Martin Scorsese, 1980).