

Články

ZÁŽITEK ARÉNY

Josef Moucha

*Jestliže se mají současní lidé, jimž je svět
zprostředkován technobrazy (fotografiemi,
filmy, televizí atd.), orientovat ve světě,
nemohou se spokojit s tradiční imaginací
a s tradiční koncepcí. Jestliže nechtějí být
dezorientováni, musí rozvinout
novou schopnost – technoimaginaci.*

Vilém Flusser¹⁾

Redakce čtvrtletníku Výtvarné umění připravila flusserovské dvojčíslo pod titulem Moc obrazu. V rámci této antologie statí Viléma Flussera je publikován filmový pás 44 fotografických záběrů od Jana Jedličky. V explikaci Jedlička uvádí, že fotografoval mezi 5. až 8. únorem 1995, kdy podnikl (přerušenou) jízdu vlakem z Basileje do Haagu: „Na cestu jsem si vzal kapesní automatickou kameru Nikon AF a jeden černobílý film. Zajímal mne běžný způsob vidění během dlouhé jízdy vlakem, podobný dřímotě, vlny vzrůstajícího a ochabujícího zájmu a role kamery. (...) Všechny exponované snímky jsou tedy použity bez výběru.“²⁾

Výsledek zprvu sledujme jako přírůstek Flusserových hypotéz: „...stroje neslouží svému uživateli: jejich uživatel naopak slouží jim.“³⁾ Jan Jedlička byl vybaven kamerou, již by reklama mohla nabízet heslem „Nahradí vás dvě tužkové baterie a motorek“.⁴⁾ Vilém Flusser tvrdil, že tak vznikají redundantní fotografie, z nichž každá odpovídá specifické kombinaci prvků v programech aparátu: „Všechny možné kombinace se uskutečňují nahodile, ale z dlouhodobého hlediska se musí nutně uskutečnit všechny možné kombinace.“⁵⁾ Řekněme, že právě to se Janu Jedličkovi podařilo doložit: jeho fotografie jsou redundantní.⁶⁾

1) Vilém Flusser, *Náčrt teorie technoimaginace*. „Výtvarné umění“ 1996, č. 3 – 4, s. 16 – 22.

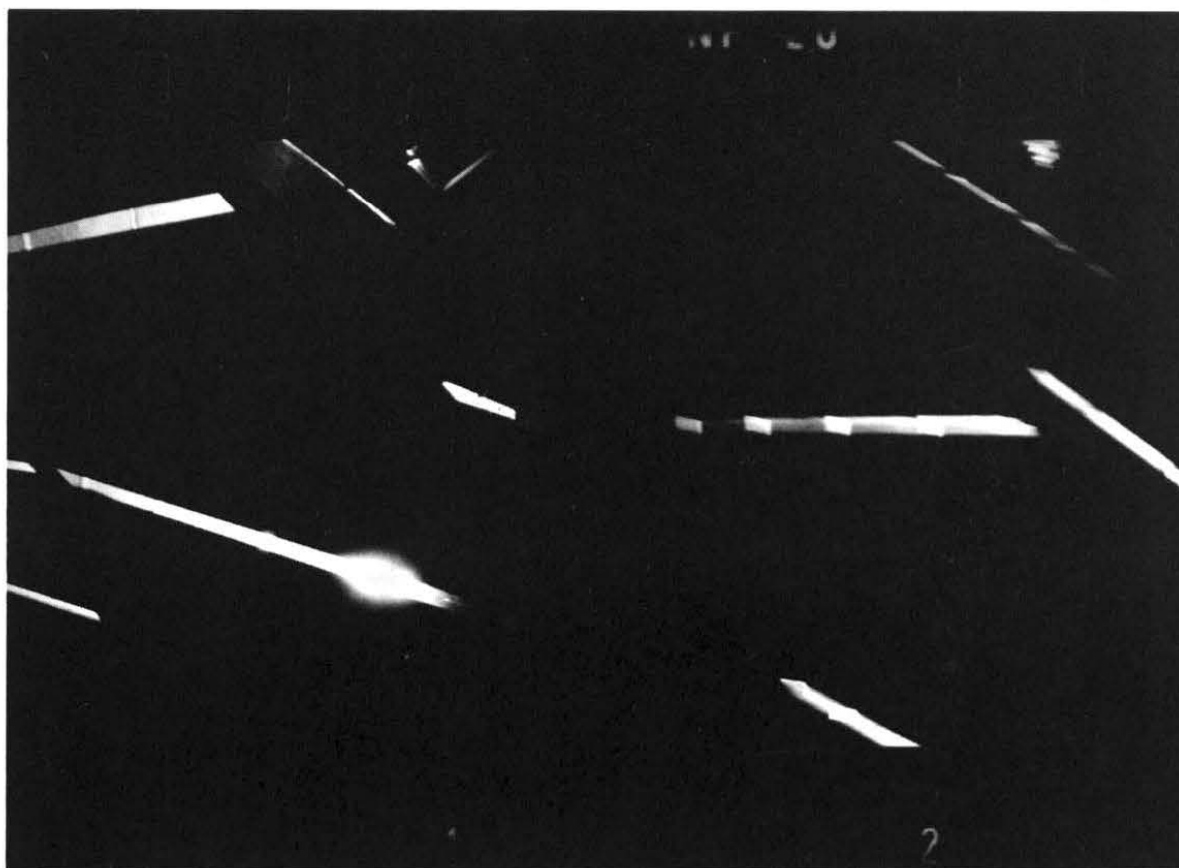
2) Jan Jedlička, *Zimní cesta k moři*. „Výtvarné umění“ 1996, č. 3 – 4, s. 139 – 151.

3) V. Flusser, c. d.

4) Ačkoliv zní absurdně, slogan je autentický: brněnský obchod Peonia jím roku 1992 uváděl na vánoční trh plnoautomat FUJI DL-25.

5) Vilém Flusser, *Za filosofií fotografie*. Praha 1994, s. 61.

6) Srov. Bogdan Konopka, *Z okna*. Katalog výstavy, Galerie Foto-Medium-Art, Vratislav 1983. I když aparát i explikace byly jiné (Konopka uskutečnil na trati Przemysl – Vratislav dvojnásobek záběrů, aniž jízdu přerušil), výsledky srovnatelné jsou.



Vilém Flusser se fotografováním nezabýval jakožto činností, jejíž zkoumání by mu bylo cílem samým. Fotografii považoval za mezník svou převratností srovnatelný s vynálezem písma. A jestliže písmo po tisíciletí sloužilo za klíč k ovládnutí negramotných mas, Flusser se snažil varovat všechny, kdož s aparáty a s jejich produkty přijdou do styku. Nevzdělavancem dneška mu není jen ten, kdo je vlivu aparátů bez obrany vystaven, ale i ten, kdo jich užívá, aniž by se proti nim snažil prosadit. Flusser rozlišoval mezi lidmi jednajícími „ve funkci aparátu“⁷⁾ a uvědomělým fotografem, „který se snaží dosadit do obrazu informace, jež nebyly předvídané v programu fotoaparátu“.⁸⁾

Redundantní fotografie se tedy mohou jevit jako doklad Flusserovy diagnózy „aparátového totalitarismu“,⁹⁾ což je „záměr automaticky programovat chování společnosti“.¹⁰⁾ „Zatímco aparát funguje ve funkci záměru fotografa, funguje sám tento záměr ve funkci programu aparátu.“¹¹⁾ „Otázka, jakému účelu obraz slouží, už není dobrá, protože obraz se stal svým vlastním účelem.“¹²⁾ „Člověk zapomíná, že on sám obrazy vytvořil, aby se podle nich orientoval ve světě. Už je nedokáže dešifrovat, a od tohoto okamžiku žije ve funkci svých vlastních obrazů: Imaginace se změnila v halucinaci.“¹³⁾

7) Vilém Flusser, *Za filosofii fotografie*. Praha 1994, s. 74.

8) Tamtéž.

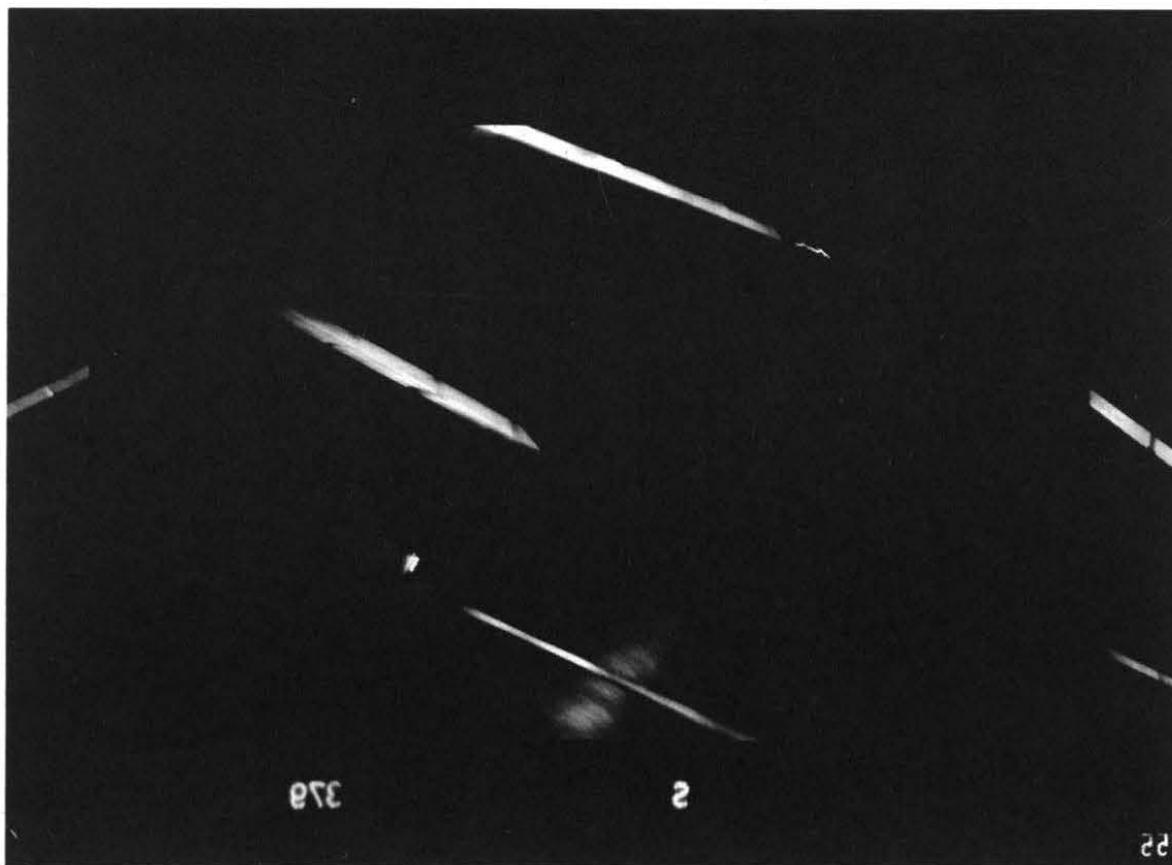
9) Srov. Vilém Flusser, *Fotokritika*. „Výtvarné umění“ 1996, č. 3 – 4, s. 93 – 97.

10) Tamtéž, s. 95.

11) Vilém Flusser, *Za filosofii fotografie*, s. 32.

12) Vilém Flusser, *Moc obrazu*. „Výtvarné umění“ 1996, č. 3 – 4, s. 131 – 138.

13) Vilém Flusser, *Za filosofii fotografie*, s. 10.



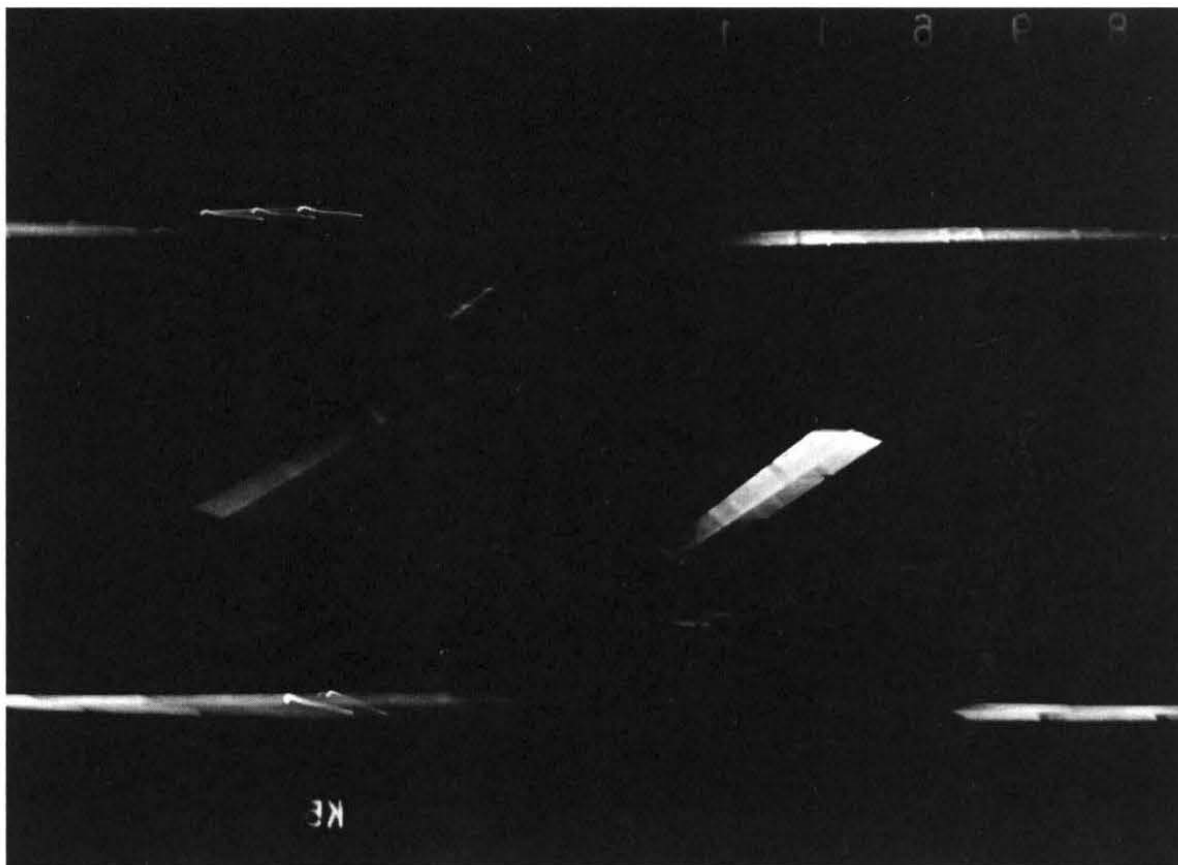
Zde se přímo vnucuje komparace Flusserových závěrů s Jedličkovou autorskou interpretací Zimní cesty k moři: „Když mačkám spoušť, uplatňuji svou vůli, svůj záměr – vybírám. Tento výběr může být čistě intuitivní, tj. asociativní, ten pochod probíhá rychle v podvědomí; tam vzniká impuls ke stisknutí spouště.“¹⁴⁾ Flusser ovšem říká, že takovéto fotografování je dopředu programováno výrobcem kamery a od kritiků pak chce, aby systém programování demaskovali: „Protože fotografie byla prvním z technooobrazů, lze na ní nejlépe rozpoznat to, co je na všech technooobrazech podstatné.“¹⁵⁾

Vilém Flusser s oblibou operoval se zpětnou projekcí, aniž by ji považoval za osvětové zjednodušení: „Filmy jsou řadami k sobě přilepených fotografií, které se nám před očima odvíjejí tak rychle, že vyvolávají dojem nepřetržitého sledu. Tím se fotografii daří začlenit se do filmu, a tak se podvodně překódovávat ze scény do kauzálního řetězce. V této iluzivní (umělecké, technické) metodě mohou obrazy, jak známo, znamenat dějiny.

To, co bylo řečeno, je mnohem složitější, než se na první pohled zdá. Ve hře je totiž zpětný vliv nástroje na jeho uživatele, a právě toto zpětné působení (feedback) je tím, čím se lišíme od ostatních živých bytostí. Například pračlověk vytvořil kamenný nůž, aby v kameni napodobil svůj zub. Kamenný nůž pak zpětně působil na pračlověka, a ten začal napodobovat svůj nástroj. Začal se tedy sám chovat jako nůž – začal všechno řezat, dělit

14) Milena Slavická, *O zimní cestě k moři. Rozhovor s Janem Jedličkou*. „Výtvarné umění“ 1996, č. 3 – 4, s. 152 – 156.

15) Vilém Flusser, *Náčrt teorie technooimaginace*. „Výtvarné umění“ 1996, č. 3 – 4, s. 16 – 22.

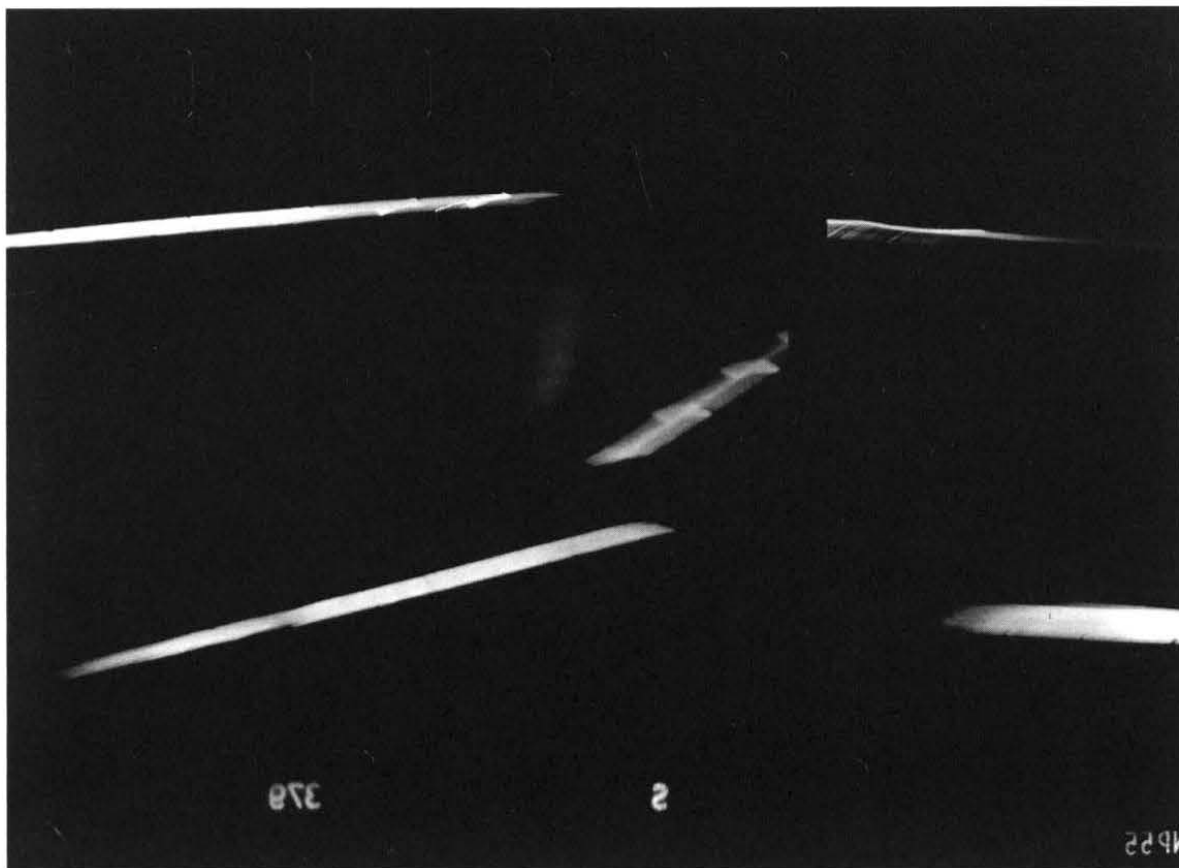


na vztahy, začal „racionálně“ myslet a jednat. V případě vytváření obrazů to vypadá asi takto: lidé v Lascaux odstoupili od trojrozměrného okolí, jež je obklopovalo, aby nad ním získali přehled, aby si o něm mohli udělat obraz. Napodobovali přitom třeba výstup na nějaký kopec. Tím získali výhled, který jim umožnil, aby už nenaráželi na věci, ale nahlíželi situace – a aby pak tento výhled, tento obraz napodobili. To znamená, že se začali ve svém trojrozměrném okolí chovat tak, jako by to byla scéna. Začali myslet a jednat „imaginárně“. Stručně řečeno, obrazy na nás zpětně působí jako „magické vědomí“.

Zcela jinak je tomu se zpětným vlivem lineárního písma na vědomí. K vynálezu lineárního písma došlo proto, aby se získal odstup od obrazů, aby se obrazy mohly popisovat. Abeceda znamená ústup od piktogramů. Tím se mohly scény, míněné obrazy, rozložit do řádků a význam těchto obrazů se mohl „vysvětlovat“, „vyprávět“, zbavit magie. Pak ale působilo lineární písmo zpětně na pisatele, a literáti začali myslet a jednat podle pravidel psaní. Začali své okolí vnímat jako řádek, jako sled příčin a následků, a pak podle tohoto vhledu i jednat. Krátce, lineární písmo na nás zpětně působilo jako historické, „politické“, „vědecké“, vědomí. Vynálezem lineárního písma začínají dějiny.“¹⁶⁾

Uvedené změny paradigmat vyznívají ve Flusserově výkladu jako dramatické revoluce, jež mají nejen svou chronologii, ale i svou kauzalitu... „Výrobci a příjemci technických obrazů stojí na úrovni vědomí, která leží krok za tou, na níž jsou texty psány a čteny, a dva kroky za tou, na níž jsou tradiční obrazy vyráběny a přijímány. Jenom je takováto posthistorická úroveň vědomí zatím ještě tak nová, že nám činí potíže na ní setrvat.“

16) Vilém Flusser, *Moc obrazu*. „Výtvarné umění“ 1996, č. 3 – 4, s. 131 – 138.



Stále znovu propadáme nazpět do historického vědomí, a proto se neumíme ve světě kodifikovaném technickými obrazy dobře orientovat. Jsme jako analfabeti ve světě textu.¹⁷⁾

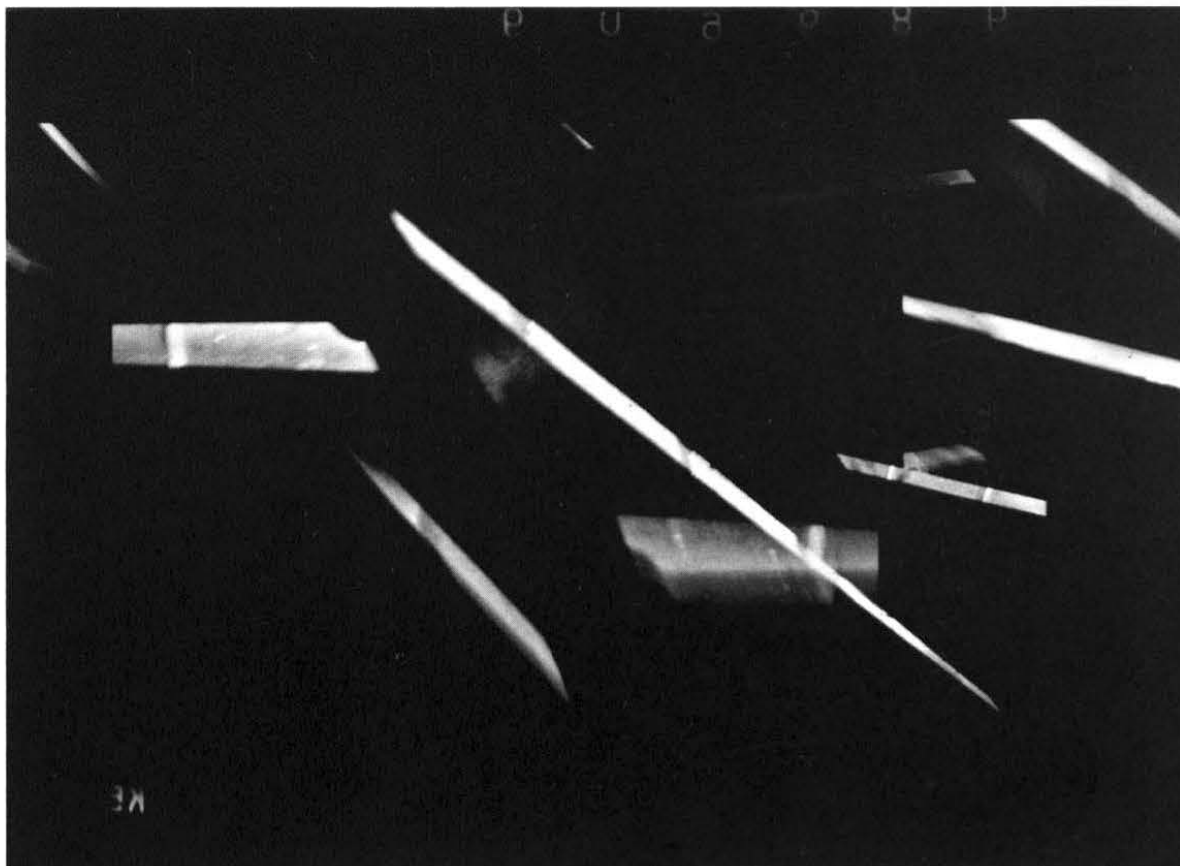
Profesor filosofie komunikace Vilém Flusser (1920 – 1991) byl – dle jeho vlastních analýz souzeno – typem historického člověka; říkal, že myšlení této – nedůsledně, ale přece jen již překonané – epochy utvářel lineární kód písma, pod jehož vlivem všechno vypadalo procesuálně: vše nové se ukazovalo s předznamenáním zákonitosti následku vyvozeného z příčiny... Jeho vlastní texty ovšem prozrazují právě takovéto uhranutí kauzalitou: vzory lidského chování přece shledával ve zpětném působení médií na myšlení... Pracovně si můžeme nadhozený model představit v jednoduchém provedení, nevybaveném vysokou mírou sofistikovanosti, již výkladu propůjčoval autor. Dopadne to třeba takto: „Vynález fotografie byl radostnou událostí. Mnozí se domnívali, ba ještě domnívají, že nyní může být ‚realita‘ zachycena daleko přesněji, pravdivěji než dřív, a právě z tohoto omylu nás Flusser velmi rázně vyvádí.“¹⁸⁾

Přes všechna nedorozumění lze Flusserovy úvahy sledovat jinam.

Vilém Flusser předestřel obzory pravěkých nomádů zkratkou o to působivější, že byla po více než půl století exilu pronesena v jazykovém úzu původní domoviny (a dává tedy jedinečnou příležitost citovat filosofa bez překladu – uvědomit si jeho myšlení v jazyce):

17) Vilém Flusser, *Posthistorie*. „Iluminace“ 4, 1992, č. 2, s. 3 – 13.

18) Výrok M. Slavické, c. d. (Nebýt ovšem fotografie, reprezentovalo by Výtvarné umění spíš cech rytců než vlastní předmět zájmu...)



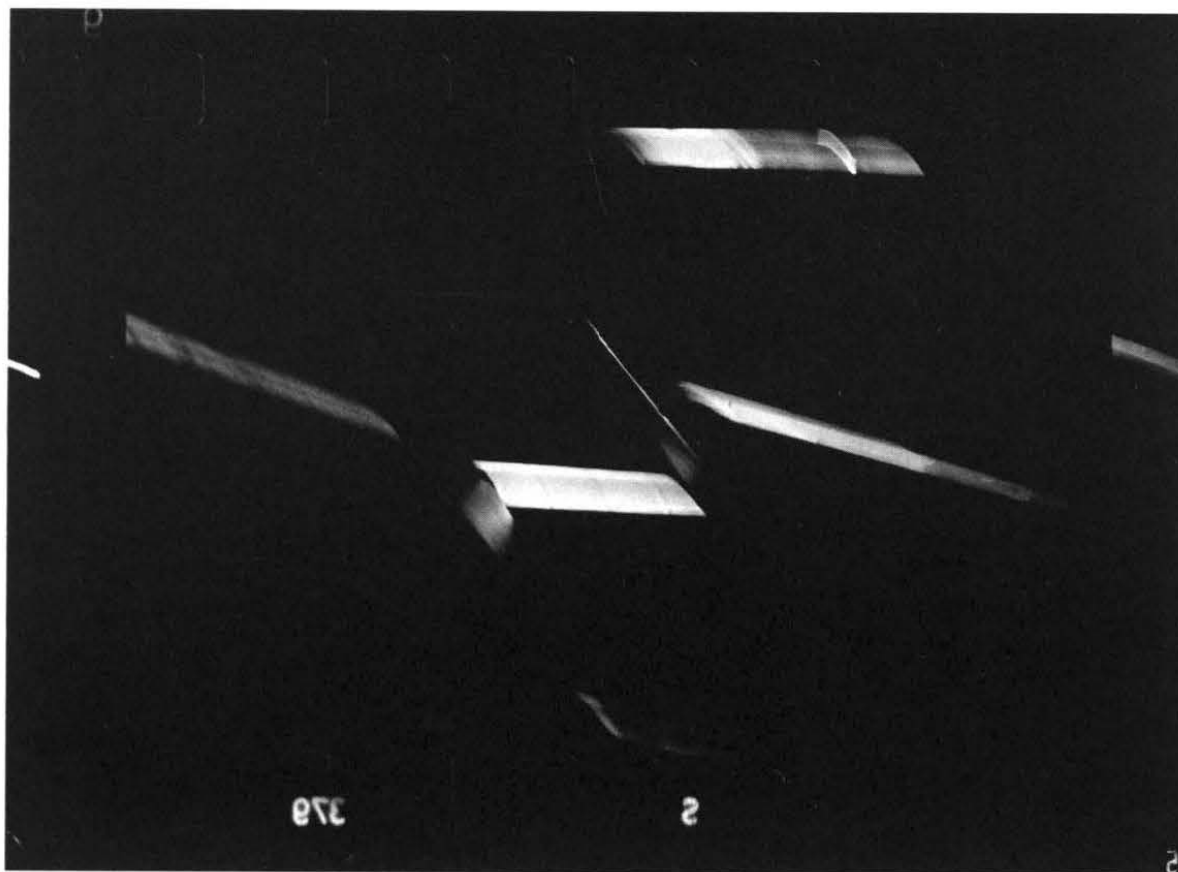
„Člověk jí, aby mohl jít – a jde, aby mohl jíst.“¹⁹⁾ Podle Flussera žije lidstvo v této fázi v začarovaném kruhu, kde se nic neděje, ale všechno se přihází: až lineární zápisy kruh rozvinou v přímku neodčinitelných procesuálních proměn – dějin. To však předpokládá prehistorickou absenci reflexe biologických pochodů – od těhotenství přes stárnutí až k smrti (a to vzdor nálezům pozůstatků pohřebních obřadů). Proti Flusserovu pojetí svědčí i kalendária stará přes 30 tisíc let, sledující kosmický řád návratu planet, což dovoľovalo předjímat kruhy ročních dob: nejenže je tu evidentní vztah k času – je to dokonce vztah prognostický. (I zvířata se chovají předjímavě, proč tedy vztah k budoucnosti – a schopnost plánování – upírat lidem.)

Ke „čtení“ obrazu není třeba písemného kódu, k explikaci a interpretaci stačí promluva, jak dovozuje Jan Jelínek z nejstarších skulptur (32 – 30 tisíc let): „...stojící antropomorfní figura, vyřezaná z mamutoviny, má hlavu lva a i jinak kombinuje lidskou a lví anatomii. Taková skulptura nutně předpokládá existenci vyspělých mytologických představ předávaných ústním sdělením a tvořících součást vypravěčského umění.“²⁰⁾

Dnešnímu pojetí především neodpovídá vize vývoje na pomyslné přímce se stejně jednoduchou zpětnou vazbou. A propos Lascaux: „V Předmostí najdeme mezi uměleckými figurálními výtvoři nejméně tři různé výtvarné styly. Postava ženy rytá na mamutím klu s geometrizovanou trojúhelníkovou hlavou je zcela odlišná od skulptury mamuta v hrubých tvarech vybroušené z mamutoviny a doplněné rytými čarami a také od jinak

19) Vilém Flusser, *Fotografie a dějiny*. Pražský dům fotografie 8. 6. 1991.

20) Jan Jelínek, *Umění v zrcadle věků*. Brno 1990, s. 15.



odlišných jednoduchých ženských soch s naznačenou hlavou a trupem a u jedné z nich i s paží. Uvedené tři zcela odlišné způsoby stylu provedení ukazují nejen na širokou tvůrčí schopnost tehdejších umělců, ale současně i na schopnost populace tyto různé styly akceptovat. Znamená to velkou názorovou toleranci a přizpůsobivost, smysl pro hledání nových cest vyjádření, pro hledání inovací. Bylo-li tomu tak v umění a v technologii, lze očekávat podobné aspekty i v jiných oblastech lidského chování.²¹⁾ Řeč je tentokrát o epoše před 28 – 23 tisíci lety, z níž je doložen i „opakovaně doplňovaný početní záznam“²²⁾ a další náznaky, „že psychologie pravěkého a dnešního člověka je srovnatelná“²³⁾; to se ukazuje mimo jiné „tam, kde výrobce kamenného či jiného nástroje zhotoví různá alternativní řešení, z nichž nejvhodnější použije. Ostatní alternativy odloží, ale ony zůstanou do určité míry v jeho povědomí a mohou být použity pro jiné, nové potřeby.“²⁴⁾ „Různorodost umělecké tvorby a její variability ukazují na schopnost člověka hledat nejrozumnější cesty k řešení svých problémů. Již tato skutečnost do značné míry objasňuje, proč minulé pokusy vysvětlovat tak složité a mnohočetné proměny jednotným modelem musely selhat. Lidská skutečnost je mnohem složitější.“²⁵⁾

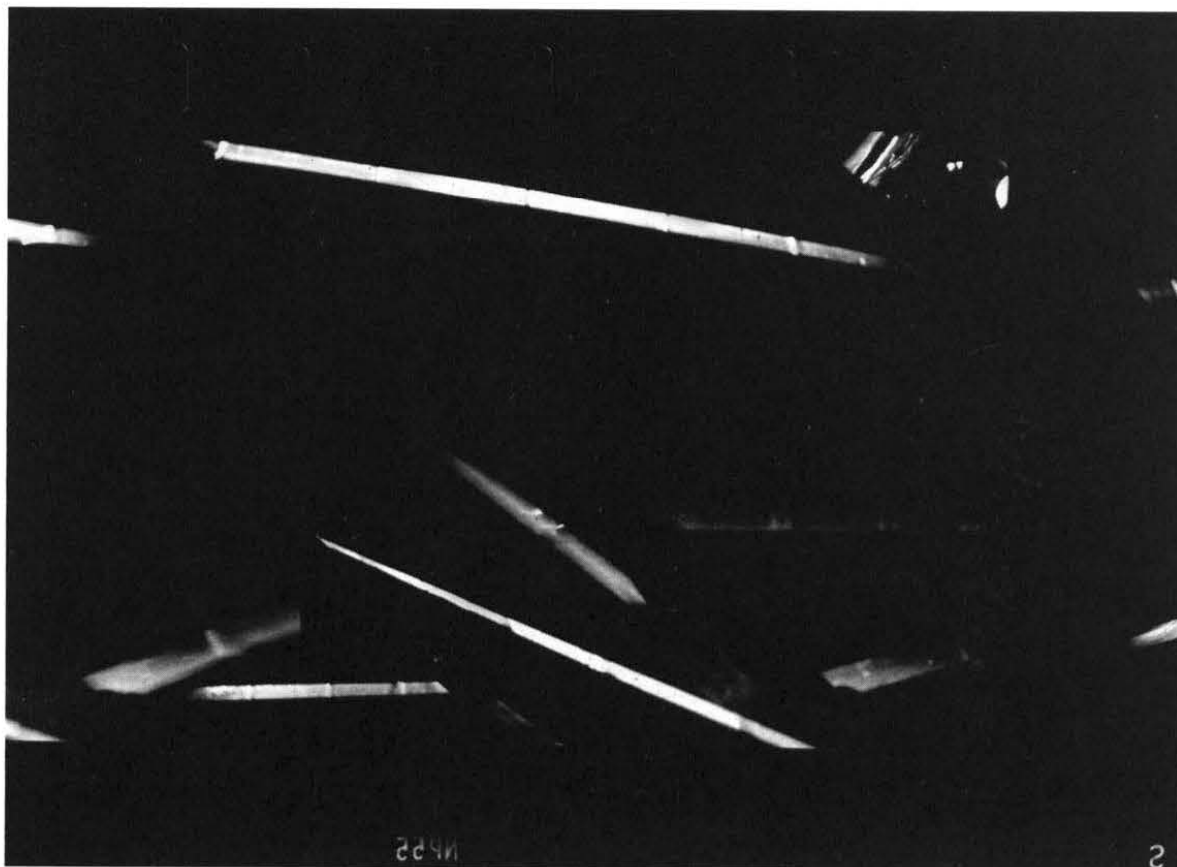
21) Tamtéž, s. 20 – 22.

22) Tamtéž, s. 10.

23) Tamtéž.

24) Tamtéž.

25) Tamtéž, s. 5; novost náhledu na danou problematiku srov. Jaroslav Böh m, *Nejstarší umění*. Katalog výstavy, Národní galerie Praha 1949.



Při alternativním pojetí vývinu dochází na Flusserem komentované mezníky, aniž by působily toliko jako reverzibilní zvraty diachronické konvence.

Písmo je iniciací dalšího rozvoje hlavně proto, že s ním došlo na možnost přeložit myšlení do vnější paměti. Vilém Flusser není proti: „Celou kulturu můžeme definovat jako pokus transformovat informace, které jsme sami získali, na děditelné.“²⁶⁾ Nebudeme-li přitom považovat zpětný ráz užívání písma na postulování dějin jakožto kauzálního řetězce za jediné rozhodující, nemusíme hledat srovnatelnou prioritu ani mezi alternativními významy vynálezu fotografie. Fotografie je pak jednoduše dalším naplněním snahy o uchování informací – a to v podobě nezkresleného obrazu.

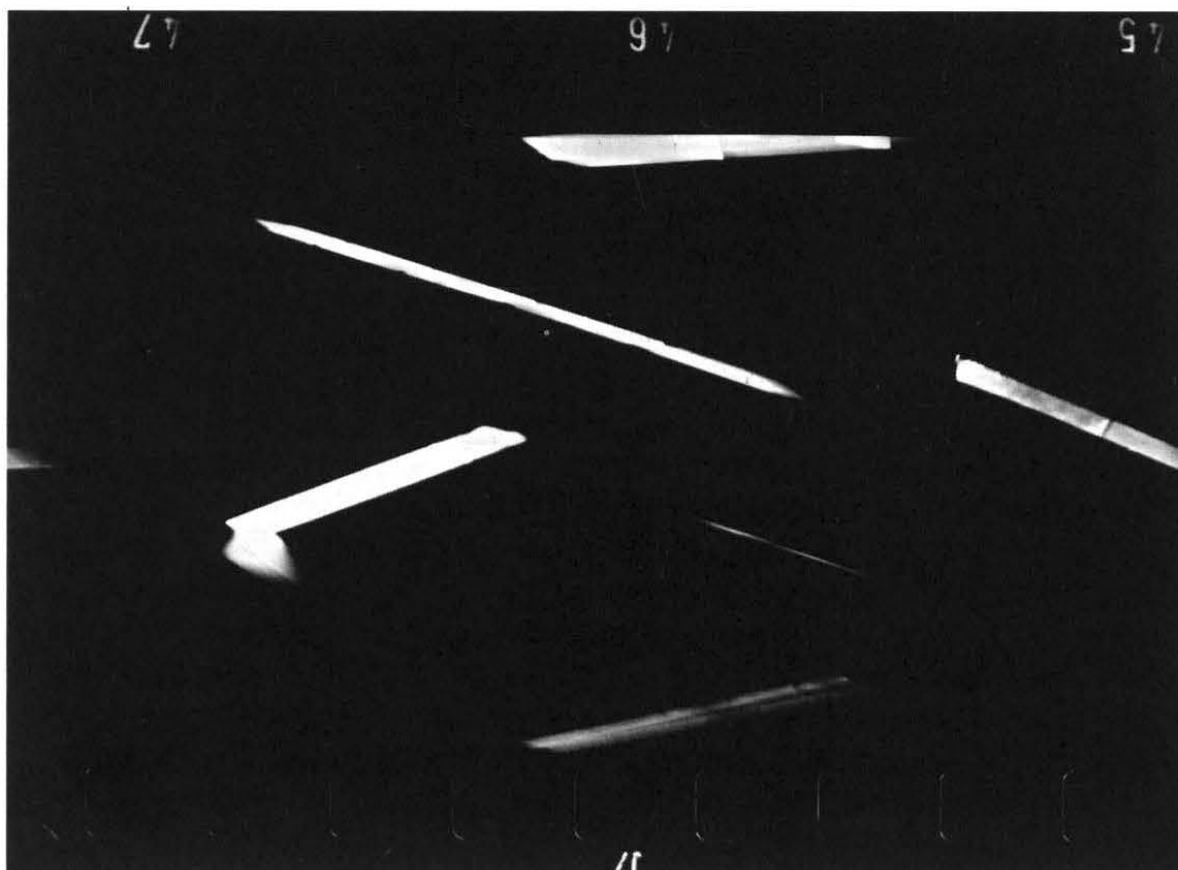
Vilém Flusser má jistě pravdu, když fotografii analyzuje co symbol a nikoli symptom...²⁷⁾

Je ale také pozoruhodné, že se vedle technických obrazů udržují obrazy tradiční – a to nejen zbytkově: zůstávají součástí praxe jakožto paralelní kód jiného řádu – tak jako to platí i o systémech písemném a číselném. Všechny kodifikace užíváme současně, abychom dali vyvstat ucelenější představě o světě.

Zkratky nastávají tam, kde se mechanicky dosazuje soubor zákonitostí z jedné oblasti za vzor výkladu kódu jiného řádu (příkladně teorie tradičních obrazů nekriticky aplikovaná na obrazy technické). Právě proti těmto záměnám Vilém Flusser vystupoval. Jeho rozčlenění soustavy vede sice k lepšímu pochopení jednotlivých činitelů, nicméně připomíná také hledání důvodu, který dodatečně určí, proč je co jak – a nejinak.

26) V. Flusser, c. d. v pozn. č. 19; srov. Ján Š m o k, *Začněte fotografovat*. Praha 1983, s. 7.

27) Srov. Vilém F l u s s e r, *Posthistorie*. „Illuminace“ 4, 1992, č. 2, s. 3 – 13.



Teprve myslitelova výzva k stanovení „nových paradigmat“²⁸⁾ a poukaz ke „struktuře arény“²⁹⁾ zaznívá jako kýžená otevřenost, kdy veškerá rozvinutí vědomí obohacují citlivost pro různé významy existující naráz.

Zkušenost lidstva je potomstvu napřed podávána co bájesloví; v touze účastnit se příběhu, snažíme se získané vědomí od dětství vyjadřovat: fantazírujeme verbálně i kresebně. – V této souvislosti si připomeňme mnemotechnický význam mytologie, jak nám ho vysvětluje etnografie ze zkušenosti přírodních národů.

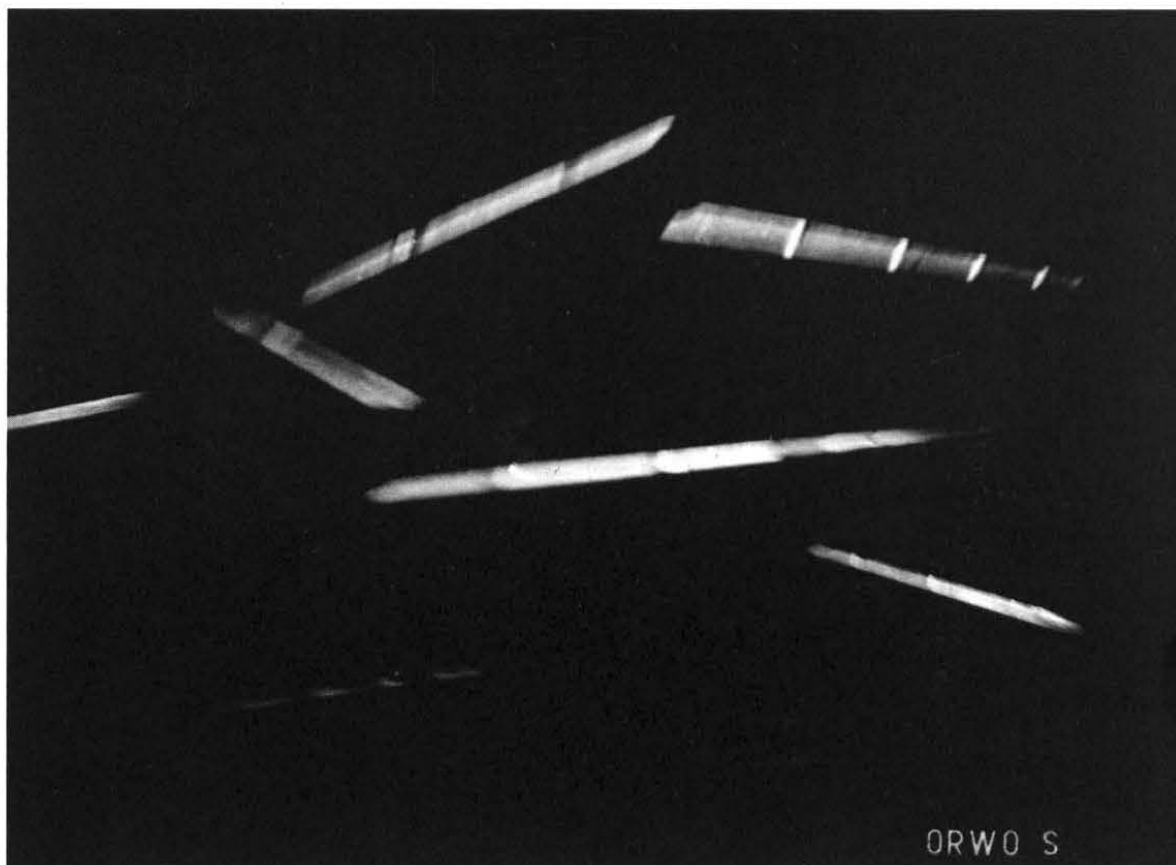
Jan Jelínek roku 1984 v pařížském Muzeu člověka vyložil vztah nejstaršího umění k nárůstu populace a k celkové technologické progresi: „Stále vzrůstající hustota populace je podporována technologickým rozvojem, a ten je zase přímo závislý na možnostech komunikace. Další vývoj proto závisí na jejích širších a novějších prostředcích. Ve společnostech omezených na sdělování pomocí řeči jsou nejdůležitější znalosti uloženy v paměti a závisí výlučně na ní. Obrazová forma sdělení přináší novou situaci, kdy se paměť může opřít o obraz.“³⁰⁾

Hlediska, jichž dobýváme v průběhu života, považujeme za obohacení. S přijetím abecedy mytický svět nezavrhneme – bude v naší mysli figurovat paralelně s dalšími výklady. Není důvod vzdávat se jednoho ve prospěch jiného. Zakládáme takto souvislosti,

28) Vilém Flusser, *Masová komunikace, elitní komunikace a změna paradigmat*. Goethe-Institut v Praze 26. 11. 1991.

29) Vilém Flusser, *Fotografie a dějiny*. Pražský dům fotografie 8. 6. 1991.

30) Cit. Jiří Svoboda, *Mistři kamenného dláta*. Praha 1986, s. 25.



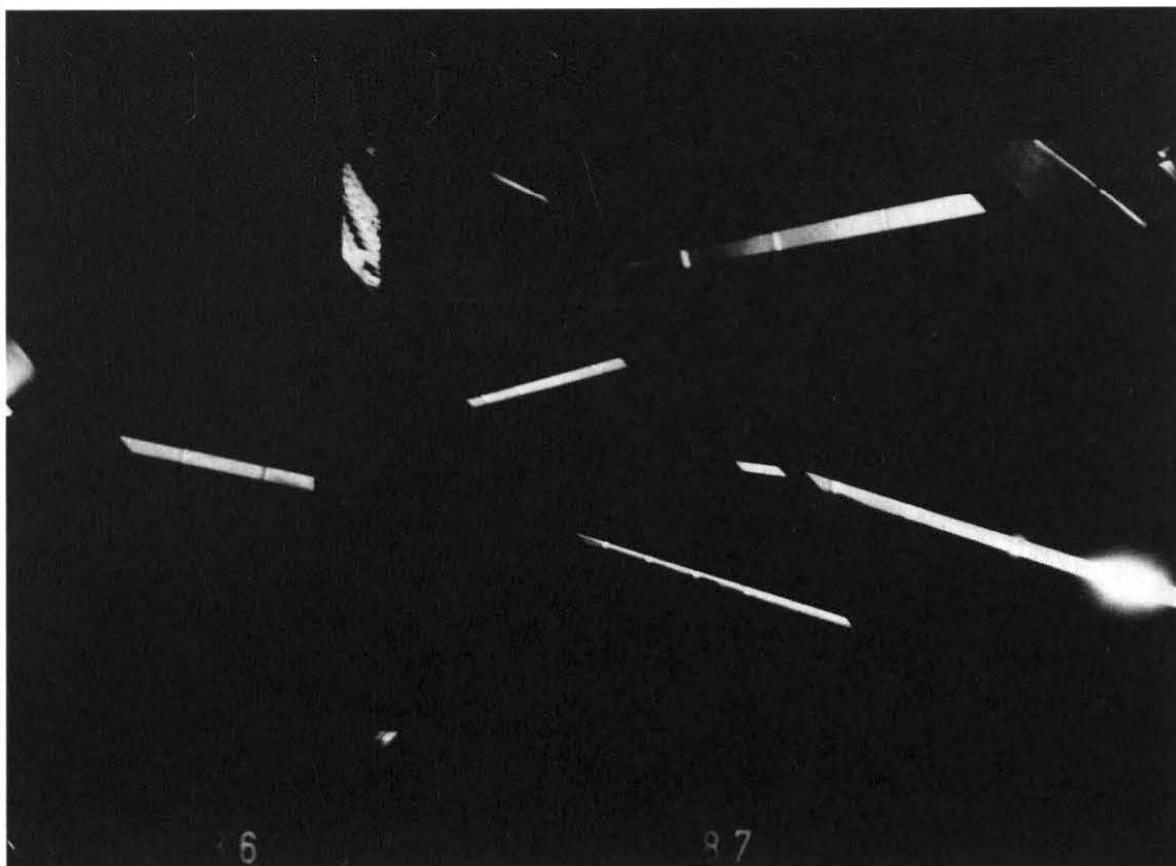
do nichž si přiřazujeme nové vjemy. Jen je třeba mezi nimi rozlišovat, což je předpokladem nejen racionální orientace, ale také tvůrčího, čili záměrného mísení prvků. – Nechceme být klamáni, leč necítíme zároveň potřebu vzdávat se iluzivních prožitků – do galerií a biografů přicházíme s očekáváním zadostiučinění právě v tomto směru.

Obrazy tradiční a technické jsou kódovány natolik rozličně, že vzájemnou montáž nevnímáme jako organický průnik. I do našeho myšlení byly totiž oba systémy uvedeny jako cizorodé kategorie. Malířství ustupovalo s rozšiřováním fotografie z realistické symboliky, aby se rozvíjelo v tendenci k individuálnímu výrazu. Fotografii byla přiřčena úloha evokovat skutečnost způsobem co možná nejbližším naší vizuální zkušenosti. Za účelem získání zjevnější pravděpodobnosti byla technologie média několikrát změněna: z prvotní koncepce nezbylo víc, než právě fixace kresby (zpravidla odražených) světelných paprsků.

To je ovšem voda na Flusserův mlýn: „Jestliže aparáty byly původně ještě vyrobeny a programovány podle lidského záměru, pak dnes, ve ‚druhé a třetí generaci‘ aparátů, zmizel tento záměr za horizontem fungování. Aparáty tedy fungují samoučelně, ‚automaticky‘, a mají jediný cíl: uchovávat samy sebe a zdokonalovat se.“³¹⁾ „Aparát kóduje pojmy, které jsou do něj naprogramovány, do obrazů, aby zpětnou vazbou naprogramoval chování společnosti za účelem postupného zlepšování aparátu.“³²⁾ „Černobílé fotografie jsou konkrétnější a v tomto smyslu pravdivější: Zřetelněji odhalují svůj

31) Vilém Flusser, *Za filosofii fotografie*, s. 65.

32) Tamtéž, s. 43.



teoretický původ; a naopak: Čím „pravější“ jsou barvy fotografie, tím jsou prolhanější, tím více zastírají svůj teoretický původ. Co platí pro barvy fotografie, platí i pro všechny ostatní prvky fotografie. Všechny představují překódované pojmy, které předstírají, že se automaticky ze světa zobrazily na plochu.³³⁾ „V tomto smyslu je tradiční rozlišování mezi realismem a idealismem fotografií překonáno: Skutečný svět není ‚tam venku‘ a není jím ani pojem ‚zde uvnitř‘ programu přístroje, skutečná je teprve fotografie.“³⁴⁾

Neskutečným však pojem nemůže být, má-li určovat podstatu vymezované věci. Z filosofického hlediska jsme narazili na paralogismus. Prakticky vzato: pojem není východiskem fotografie, nýbrž identikit sestaveného podle svědecké výpovědi a užívaného kriminalisty, není-li k dispozici přímé zobrazení. Výsledkem určeným kombinací hesel na způsob „vejčitá lebka, plnovous, vysoké čelo...“ je takzvaný fantómový portrét, ze kterého můžeme zpětně vyčíst pojmy, protože plně určují vznik kreseb. Kresebné prefabrikáty, z nichž identikit sestává, jsou schémata vypreparovanými sice tak, že své předobrazy mají ještě ve skutečnosti, leč za fantómovým portrétem už nemusí žádná věcnost stát – podobizna může být sestrojena bez ohledu na reál a reprezentovat volnou sestavu prvků.³⁵⁾

33) Tamtéž, s. 39.

34) Tamtéž, s. 33.

35) V jiných souvislostech, vlastně však stejně, vidí identikit Antonín K o s í k, *Reelní podnik?* Kritická Příloha Revolver Revue 1997, č. 7, s. 12 – 21.

Generace objevitelů fyzikálně chemické báze fotografie nezacházela s abstraktními pojmy, nýbrž manuálně experimentovala se světlocitlivými surovinami a s lučebninami dovolujícími zviditelnění a ustálení latentního obrazu. Résumé podal Jacques Louis Mandé Daguerre roku 1838: „...daguerrotyp není nástrojem, kterým má kreslit sama příroda, ale je postupem chemickým a fyzikálním, který jí umožňuje reprodukovat sebe samu.“³⁶⁾ Objektív, o výpočet jehož parametrů se tu dá nanejvýš zavádět, koncentruje paprsky, leč pojmově do obrazu nevstupuje: nemusíme ho vůbec použít, fotografii lze exponovat v dírkové komoře... A jak se proderou do obrazu pojmy později – ve druhé až třetí generaci fotoaparátů?

Pojmy jsou Flusserovi prioritou, inklinující ke zjevení se ve smyslově vnímatelné podobě. Označí-li ale Flusser za skutečnou až fotografii, odtrhuje ji od doložitelného vztahu k zřídlu, neboť nepřekódované pojmy nechává v oblasti neskutečného a jakékoli jejich srovnání s uskutečněným je pak nemožné. Nelze tudíž vyhovět požadavku, ve Flusserově jméně předkládanému Michalem Janatou: „Technické obrazy jsou metakódy textů, a proto je třeba z nich dešifrovat pojmy, nikoliv svět ‚tam venku‘.“³⁷⁾ Jenže není-li tohle v rámci uvedné doktríny možné, přestává daná teorie fotografie – vzdor všem dobrozdáním – dávat smysl.³⁸⁾

Zbytečná je tak i Flusserova žádost, aby kritik aparát odhalil co spoluautora. Jan Jedlička si to vzal k srdci a přístroj v *Zimní cestě k moři* uvádí plným jménem; leč sám inspirátor se takového postupu zdržuje – z jeho textů nevyčteme, kterak je psal... Ani z mého se to nepozná: čtenář neví, čím – na čem – tento text píše. Jaký bude rozdíl mezi rukopisem a strojepisem? Co se obsahu týče – nulový.

Flusserova kritika fotografie průběžně překračuje hranice vlastního média, aby výsledně sběhla na pole teorie sociální. „Fotoaparát funguje pro fotografický průmysl, ten funguje pro průmyslový celek, a ten opět pro socio-ekonomický aparát, a tak dále. Ptát se tedy na vlastníka přístroje nemá smysl. Není otázkou, kdo ho vlastní, ale kdo těží z jeho programu.“³⁹⁾ Tento étos lze chápat. – Flusser v mnoha ohledech postihl hypertrofii zobrazování, stejně jako psaní; a také vliv médií je opravdu natolik silný, že v člověku rozrušuje přirozenou vazbu ke světu... Se vztahem skutečnosti a jejího zobrazení to ale nemá přímo co dělat: je to druhotný problém...

Nicéphore Niépce vynalézal fotografii co mechanický prostředek reprodukce plošných předloh. Krom toho však médium vykazovalo disponibilitu zachovat redukovanou, dvou-dimenzovanou perspektivní projekci trojrozměrného vzoru, která v kameře obskuře bez zakreslení pomíjela. Kinematografie přidala pohyb sledovaného objektu i sledujícího subjektu... Je-li zároveň z médií vhodných k přenosu a konzervování informací odpočátku vytloukán také kreativní potenciál, má to co do činění s roztržkou mezi identitou

36) Rudolf Skopeč, *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha 1963, s. 482.

37) Michal Janata, *Kvantová filosofie Viléma Flussera: Fotografie jako rovnocennost hledisek*. „Ateliér“ 8, 1995, č. 9, s. 2.

38) Naposledy viz M. Janata, *Vilém Flusser aneb jak dešifrovat technické obrazy*. „Ateliér“ 10, 1997, č. 7, s. 7: „Zůstane Flusserovou zásluhou, že technické obrazy, které nám zdánlivě činí svět opět o něco představitelnější, ukázal jako abstrakce vyššího stupně. Technické obrazy jsou produkty vědeckých pojmů, nikoli umělecké empirie.“ Tento Janatův článek přináší rovněž výhrady: „Nejlepším způsobem recepce Viléma Flussera je přeměna jeho příliš apodiktických významových gest v otázky.“

39) Vilém Flusser, *Za filosofii fotografie*, s. 26.

snímaného předmětu a jeho obrazem: právě do této mezery vtrhne tvořivý subjekt kombinující možnosti média a lidské představivosti.

Flusser říká: „...kdybychom dešifrovali jedno jediné sdělení až na dno, ukázala by se veškerá kultura s celou svou historií i přítomností.“⁴⁰⁾ Vezmeme-li Viléma Flussera za slovo, potom se nevyhneme myšlenkovému pohybu napříč sumou lidských zkušeností. Akumulované vrstvy nám dovolí nejen pohyb v jednotlivých úrovních, ale i přeskoky mezi nimi a dokonce nalézání rozličných nespojitých pohledů na zkoumaný celek. Ale to potom ani zdaleka neběží o dialektické tékání po přímce...

Personifikací tu budiž filmový recenzent. Ví, že dějový spád dramatu byl předepsán scénářem a složen ve střížně; vzdor tomu nepřichází o bezprostřední divácký prožitek. A strhující projekce opět nijak nebrání antiiluzivnímu, znaleckému dohledávání vazeb mezi jednotlivými výjevy. Dokonce je možné vybavit si dodatečně, po skončení promítání, záběry, které se ukázaly jako klíčové, a vnitřní, paměťovou projekci scénicky zkoumat. Touto cestou lze filmové představení dekodovat zpět k zřídům, jimiž jsou lineární skript a audiovizuální nosič, opět rozložitelný na dvě samostatné veličiny. Výchozí složky se nabízí podrobit dílčím analýzám, byť je evidentní, že prvočinitele ještě nejsou kinematografií. (Proto také nemá smysl hledat paralelu mezi hraným filmem a identikitem, v němž nejde o víc než o znázornění verbálních tezí.) Kritik je však prostřednictvím abstrahování a posouzení jednotlivých vrstev schopen rozlišit výkony zúčastněných profesí a jejich přínos výslednému tvaru, ježž přitom neztrácí ze zřetele.

Důkladný rozbor Zimní cesty k moři by se měl dobrat až za fotografii – totiž k tomu, co ji předcházelo a k čemu se obracel sám fotografující. To ho existenciálně přesahuje a sice – stejně jako vyvolaný obraz – směrem k věčnosti. V tomto duchu se kamera jeví jako nástroj prodlužující pohled – měnící pohled v mimopaměťový záznam.

Interpretace fotografování se tak rozchází s Flusserovou klasifikací: „...dokumentovaná cesta (...) uschovává místa a časy, v nichž se dal cvakař zlákat, aby stiskl spoušť, a ukazuje, kde všude aparát byl a co tam dělal.“⁴¹⁾ Jedličkovy redundantní snímky mohou mít pro fotografujícího docela soběstačný, osobní smysl.⁴²⁾ Nic nám však nebrání, chápat je zároveň obecně: jakožto výraz – a po vyvolání pak jako doklad – situace, v níž se Jan Jedlička ocitl, jakmile se rozhodl pro svůj výlet s fotoaparátem. Nejenže naplnil Flusserův předpoklad redundantnosti; tím se význam snímků nevyčerpává. – K přílišné jednoznačnosti dovedená Flusserova metodika kritiky s osobní potřebou jinak nepřiliš originálního záznamu nepočítá. V tom se ukazuje omezení systému: analytikova abstrakce nedovolila obsáhnout celou škálu lidských pohnutek.

Fotografování je jiným zřením, než je ono běžné, a fotografie je novou – s předlohou nezaměnitelnou – skutečností. To by si měl Jan Jedlička opakovat – byť ve specifické modifikaci – potvrdit ohlášenou výpravou do kinematografie.⁴³⁾ Její vyústění, ať už

40) Tamtéž, s. 40.

41) Tamtéž, s. 52.

42) Analogii bychom opět našli i v nejstarším umění. Srov. J. Jelínek, c. d., s. 48.

43) Viz M. Slavická, c. d.; srov. Jindřich R a t h, *Měření expozice*. „Amatérský film“ 19 (27), 1987, č. 3, s. 71: „Víme, že emulze má na základě fyzikálně chemických pochodů přesně zobrazit skutečnost, kterou na ni promítne objektiv. Přesně? Ne. Tak, jak ji vidí naše oko? Také ne, nýbrž tak, abychom měli dojem, že zobrazuje skutečnost. Má tedy zachytit reál i část naší psychiky, což se jí do určité míry také daří.“

jakkoli zdařilé, vplyne do rezervoáru veškerenstva, aby se stalo kdykoli připomenutelným elementem, jenž se může ocitnout v autorem nepředpokládaných vazbách. Přímé, cílené kombinace se tak neocitají na okraji – je však zřejmé, že nepokrývají všechny možnosti.

Zkušenost vypovídá o zakoušení složitějšího vzorce než symbolizují tahy kontrastních vektorů spřažených do jediné linky. Paradigma navrhoval změnit sám Flusser: „Vždy, když chceme říci proces, máme dojem, že dáváme ruku na falešné místo.“⁴⁴⁾ Zdá se však, že iniciátor zůstával konsekventní abstrakci zpětných vazeb: „Jsme zvyklí vykládat přítomnost minulostí. Kdybychom ale připustili, že čas k nám přichází z budoucnosti, pak by nebylo tohle vysvětlování možné. (...) Tím chci říct, že z kauzálního myšlení, které je typicky historické, se dostáváme k projekčnímu myšlení, k myšlení ve scénářích. Abychom uviděli, co je, musíme vidět, co se z toho stane, a ne, z čeho se to stalo.“⁴⁵⁾

Oproti Flusserovým mediálním zvrátům uvažujme raději o evoluci. To ovšem není serpentina od nižšího k vyššímu, nýbrž přiblížení předpokladů dalších potencialit.

Model vířivého stanoviska dovoluje uhlídat diferencovanější rozlišení veškerých relací. Cokoli můžeme samosebou posuzovat nejen v proměnlivosti perspektiv, ale také v nezaměnitelných koordinátech, které patří výlučně té které záležitosti. Kumulace hledisek je nezbytná, máme-li co do činění se skutečností sestávající naráz – ať už ve vazbách nebo bez nich – ze strnulých věcí, procesů i jevů, které se opakovaně vracejí.

Jako paradigma odpovídající postmoderní situaci se nabízí Flusserova struktura arény: nemusíme ji ovšem brát jako další stupeň v sérii zpětných projekcí – zde systému počítačového programování do života. Kapacita computeru naopak slouží jakožto pomůcka přirozenému kombinačnímu myšlení.

Vztah mezi částmi a celkem se v aréně odbývá na kruhové základně a není tudíž v rozporu s odvěkou zkušeností (prehistorie); model arény nezastírá omezenost rozhledu, ale nepostrádá vnitřní dimenzi, kde souřadnice ukazují míru vhledu; peripetie je možné reflektovat netoliko reverzibilně, nýbrž všestranně a přitom ještě synchronisticky; to dovoluje spatřovat vztahy nezprostředkovaně. Vývin tak není podřizován diachronnímu hierarchickému diskursu. Libovolným bodům, které pak máme na zřeteli, nepřisuzujeme toliko měřítko vzdálenosti na jediné ose (historie).

Prakticky to znamená, že například k fotografii se můžeme nadále vztahovat dle tradiční Daguerrovy definice – zároveň ale nemusíme film opisovat co řadu slepených fotografií. Naopak se nabízí docenit rozdíl: obě média mají svá specifika, což je opět příspěvkem k vícestrannosti náhledu na svět. Tím ovšem nepomíjí podstatná shoda kinematografie s fotografií, pozůstávající z bezprostřednosti světlokresby v citlivé podložce. Na obou

44) Vilém Flusser, *Fotografie a dějiny*. Pražský dům fotografie 8. 6. 1991.

45) Jörg Albrecht, *Vom Ende der bürgerliche Kultur – Ein Gespräch mit Vilém Flusser*. In: Volker Rapsch (Ed.), *Über Flusser*. Düsseldorf 1991. Cit. „Výtvarné umění“ 1992, č. 1, s. 65 – 67. Citát ovšem pochází z rozhovoru, vedeného před deseti lety. Často uváděná kniha *Za filosofii fotografie* je zase překladem z německého originálu, vydaného již roku 1983. Polemický tón článku, inspirovaného Flusserovým požadavkem technoimaginace, jde mnohde na vrub stáří pramenů, uváděných do českého prostředí se značným zpožděním. Titulek odkazuje na závěr přednášky *Fotografie a dějiny*, v *Iluminaci* již uvedený – viz Josef Moucha, *Od zrcadlení k reflexi*. „Iluminace“ 8, 1996, č. 3, s. 39 – 49.

stranách tu stále trvá – byť automatizovaná – kamera obskura; ať už je původní kreslířův papír nahrazen materií dovolující jakkoli rychlý osvit (a posléze tedy i naplnění předpokladu evokace pohybu prostřednictvím nezbytného počtu expozic za časovou jednotku), přece to opravdu skutečné přebývá „tam venku“, přičemž zobrazení bude nápodobou, umělým znakem.

Josef Moucha (1956)

Vystudoval fakultu žurnalistiky UK v Praze (obory periodický tisk a filmová a televizní žurnalistika). Po absolutoriu (1980) působil jako odborný asistent v oboru fotožurnalistiky na FŽ UK a v redakcích časopisů Architektura ČSR a Revue Fotografie. Od roku 1993 je fotografem ve svobodném povolání.

(Adresa: Lukešova 36, 142 00 Praha 4)

Poznámka redakce

Před rokem vyšla v Iluminaci úvaha Od zrcadlení k reflexi, končící proklamací posunu od zobrazování k vyobrazování. Autor zároveň s článkem připravoval výstavu Průjezd rodným městem, z níž pocházejí zde publikované reprodukce, volně korespondující rovněž s aktuálním textem. Záběry nebyly exponovány paprsky odraženými, nýbrž zářením usměrňovaným objektivem přímo od světelných zdrojů. V Pražském domě fotografie výstavu zahájila 29. srpna 1996 Suzanne Pastor mj. slovy: „Pro mne jsou tyto bílé pruhy a čáry něco jako znovuprodělání těch nejprimitivnějších prožitků – něco jako být znovu v mateřském lůně, na které vědomě žádné vzpomínky nemáme.“

SUMMARY

THE ARENA EXPERIENCE

Josef Moucha

The article is a response to the postulates of Vilém Flusser (1920 – 1991), professor of philosophy of communication. The latter studied behavioural patterns reflected in the secondary impact of media development on thought. His first model was prehistoric painting with its effect of binding man in a circle of eternal return. The reason for the emergence of the linear code of script was to substitute the circle by a line, allowing the sequence of all things in a chain of causes and effects, from the past to the future. The criteria postulated by Flusser, as applied to his own texts, reflect the philosopher's bond with the search of causality. Quotations from „Nejstarší umění“ (Prehistoric Art) support the fundamental compatibility of current and prehistoric trains of thought. Personal experience, too, documents the experience of more complex patterns than those symbolized by contrast vectors harnessed together in a line.

Flusser's theses of hiding the world by imaging the world are interpreted as social criticism. The Arena Experience, however, does meet educational requirements it points out not only the disputed parts of Flusser's texts but especially the unilateral aspect of his analytical approach. The limitations become apparent by comparing Flusser's abstraction with concrete, not very original techno-images of a private nature: an application of Flusser's theses would show that his method of critique neglects the need of the human individual to take record of private memories.

The philosopher's appeal to develop techno-imagination (quoted as a motto) to support the orientation of the modern human being living in a community which is losing its bearings in a world of techno-images (photographic, film, television...) is answered by The Arena Experience in a somewhat different way than originally proposed. According to Vilém Flusser, techno-imagination is the ability to decipher images of a technical nature as artificial products produced from notions programmed into the apparatuses: „All [photographs] present precoded concepts feigning automatic transfer from the world to a flat surface.“ (...) „In this sense the traditional distinction between the realism and idealism of the photograph is overcome: The real world is not the one ‚outside‘, and it is not the notion captured ‚here inside‘ the apparatus; what is real is only the photograph,“ says Vilém Flusser in „Za filosofii fotografie“ (In Support of the Philosophy of the Photograph).

The polemics of „The Arena Experience“ positions Flusser's concept of the photograph against the primary Daguerre definition of a physical and chemical fixation of reflected rays. The sense of the original development of imaging and writing then appears to be the consequence of the need to preserve and spread information through specific symbols, whilst the invention of the photograph is the outcome of the search for an undistorted image. The accumulation of findings leads to their combination. In practice, all methods of conservation and communication have been preserved – in total they present a more plastic alternative of expression and transfer of experience than each individual medium separately.

The structure of the Arena, reflecting – to use Flusser's terminology – the current state of affairs, need not be perceived as another series of attacks of our own inventions against ourselves, i. e. as Flusser's back projection of computer programming into our lives. The natural way of thinking by combining concepts supported by computer memory deserves attention as an orientation aid based on techno-imagination. Indeed, the accumulation of views and their synthetization has always been necessary: we always had something to do with a reality composed of rigid facts and phenomena, happening not only irreversibly, but also returning again and again. Unlike the Flusser media reversals we should rather focus on evolution. That is not a turn from the inferior to the superior but the approximation of prerequisites for future potential.

Translated by Naďa Abdallaová