

Články

SKUTEČNOST OBRAZU

Josef Moucha

Konvenční fotograf očekává od svých momentek, že budou odrážet, co nejvěrněji možno, vybranou scénu, světlo a osoby, její pozadí. [...] Není nic halucinantnějšího, než vidět zrození barev, forem, vidět vynořovat se z hloubky papíru koně, kolo, kněze, kteří se pomalu konkretizují sami v sobě a budí zdání boje za to, aby se definovali a kopírovali to, čím jsou mimo přístroj. Všichni tento výsledek akceptují a je mezi nimi málo těch, kteří postřehnou, že model není přesně tentýž, že fotografie ukáže jiné věci, jiné lidské vztahy, vztyčí mosty, po kterých bude umět přejít jen samotná imaginace.

Julio Cortázar¹⁾

I

Stavebními jednotkami kinetického záběru jsou statické fotografické snímky. Tedy znaky formálně předurčené lidským pohledem – tím, co a jak se právě ze stanoviska člověka ve světě ukazuje. Fotografie je, a hlavně bývala, v češtině opisována obratem světlo-kresba, neboli spojením doslovných protějšků internacionálně frekventovaných řeckých termínů. To proto, aby se – tady jako tam – zhodnotila její přírodní povaha. Odpovídá to skutečnosti anebo spíše iluzi? Lze ve fotografii hledat obdobu jazyka, v němž význam určuje dohoda, anebo je znakem přirozeným, jenž ujednání nevyžaduje? Co se změní, nahradí-li původně fyzikálně chemickou metodu elektrické zpracování spektrální škály světelného záření a jeho prostorového rozložení? V čem se takový mediální posun chová souhlasně s relativně známým polem filmového záběru?

Připomenu, že jsem se k nadhozeným souvislostem již vyjadřoval. Od zrcadlení k reflexi²⁾ soustřeďuje výhrady vůči pojetí Rolanda Barthesa, zprostředkovanému jeho Světlou komorou.³⁾ Barthesovo noema „toto bylo“ plně nepokrývá fotografický ani kinematografický obraz. Vícenásobné expozice zjevně nejsou prostou fixací „zrcadlení“: prolnutí záběrů nezobrazuje někdejší scény, nýbrž utváří vyobrazení čehosi nebývalého. Pravda,

1) Julio Cortázar, *Okna k nepředvídanosti*. In: Tomáš Fassati (Ed.), *Špecifikum fotografie*. Banská Bystrica 1984, nestr. příloha.

2) Josef Moucha, *Od zrcadlení k reflexi*. „Illuminace“ 8, 1996, č. 3, s. 39 – 48.

3) Roland Barthes, *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*. Bratislava 1994.



jednoduchá zobrazení slouží co zprostředkování výchozích podnětů, k nimž zpětně odkazují. Třebaže má ale prostý snímek vyvolat maximální možné zdání zástupnosti, i tak se výraz takového záměru stává něčím, co tu před tvorbou znaku nebylo.

Zážitek arény⁴⁾ nesdílí s Vilémem Flussere předpoklad, nastolený v knize *Za filosofii fotografie*: „Fotografie je obraz pojmů.“⁵⁾ Ačkoli spis zároveň mluví o druhé a třetí generaci kamer, rozdíl původního založení fotografie a nové podstaty digitálního obrazu zůstává zastřen.

II

Titul prvních publikací, obrazově vybavených fotografickou cestou, zní příznačně: *The Pencil of Nature* (1844 – 1855), *Sun Pictures in Scotland* (1845).⁶⁾ Také ve Francii se vzdor dobrozdání samotného vynálezce daguerrotypie,⁷⁾ považoval fotografický obraz za přírodní ukaz – příkladně Louis Joseph Gay-Lussac (30. 7. 1839 ve sněmovně pairů).⁸⁾ Vztah znaku a značeného uniká překvapivě snadno. Tvrdí se třeba, že není kouře bez ohně, což má vystihnout případ přirozeného znaku, kde vazba k označovanému vyplývá rovnou z přírodních poměrů a nikoli až z dohody.⁹⁾ Jenomže dým nemizí okamžitě

4) Josef Moucha, *Zážitek arény*. „Iluminace“ 9, 1997, č. 3, s. 73 – 87.

5) Vilém Flussere, *Za filosofii fotografie*. Praha, 1994, s. 33.

6) Vydal je vynálezce negativu William Henry Fox Talbot. Srov. Eudovít Hlaváč, *Dejiny fotografie*. Martin 1987, s. 34.

7) Srov. Rudolf Skopeč, *Dejiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha 1963, s. 482.

8) Srov. Zdeněk Wirth (Ed.), *Sto let české fotografie 1839 – 1939*. Praha 1939, s. 19.

9) Srov. Gérard Durozoi – André Roussel, *Filozofický slovník*. Praha 1994, s. 333.



s uhašením ohně. Stejně tak platí, že zatímco hledíme na světelné záření, zdroj již nemusí existovat. (Znak sui generis: doznívání velkého třesku.)

Obraz je slepý k některým významům, které dokážeme rozeznat a pojmenovat, čili vyjádřit neobrazně. Proto, i když jazykové prostředky zase převádějí do svého kódu neúplně vizualitu, není nesmyslné slovní vyšetřování obrazů. Ostatně pouze čistá, „neilustrovaná“ interpretace je odkázána na to, co dokáže ve viditelném postihnout text. Oba systémy mají své kvality, vzájemně se doplňující. V případě článku *Skutečnost obrazu* jsou reprodukce součástí argumentace. Někdy ovšem představuje střídání obou úrovní anti-iluzivní prvek – viz filmové titulky: budou-li sázeny v jazyce, v němž se dostatečně neorientujeme, mimoběžnost s obrazem vynikne obzvláště ostře.

Způsob, jakým obrazové a verbální znaky vnímáme, je do značné míry odlišný. Čtenou informaci vstřebáváme pracněji. Jestliže se nesoustředíme, zapadne rozhlasový projev do pozadí co pouhá kulisa. Občas „čteme“ – viděné – písmo naprázdno... Stejně tak – aniž bychom si ho uvědomovali – můžeme „vidět“ obraz. Je-li však registrován, potom je oproti textu vnímán výrazně kratším spojením – až bezděčně. Konzumenta, neusilujícího o jakost podnětů, uspokojí právě takovéto okamžikové zásahy: odtud prýští zisky těch, kteří ve velkém bombardují veřejnost obrazy.

Při fotografickém budování či příjmu znaků se vyzářenému signálu nastavuje citlivé rozhraní, v němž dochází k reakcím, vedoucím k zviditelnění. A podívejme, paradox: tak rozšířený a mnohostranně využívaný fotografický fixační efekt, působený interakcí světla s částicemi záznamového média, údajně není ve všem všudy uspokojivě vyložen.¹⁰⁾ Prakticky jde ovšem především o vyvolání nasvíceného snímku. Prapůvodně ve finální

10) Srov. Jan M r á z (Ed.), *Národní technické muzeum v Praze. Průvodce*. Praha 1988, s. 22.



unikát, poté o přeměnu latentního obrazu v negativní matici. Současná instantní fotografie disponuje obojím naráz: vedle rychle dostupného pozitivu v jediném exempláři nabízí i negativ. Ten – spolu s diapozitivem – skýtá předpoklad známé výhružce o nekonečném množství identických zvětšenin. K takové pohromě sice doslova vzato nikdy nedojde, avšak hrozba je dnes a denně evokována oklikou, totiž přes televizní vysílače.

V kvalitní reprodukci bývávala shledávána nezadatelná přednost „mokré“ chemické technologie klasické fotografie, přičemž fyzikální rys zůstává zachován i s elektronickým rozkladem optického průmětu obrazu: odpadá chemie, trvá kresba světlem. Lučebniny mohou z fotografického procesu docela zmizet – tam, kde záznam dosáhne co do rozlišovacích schopností uspokojivých parametrů „suchou“ cestou.

Intence principu fotografického znaku se přenáší na prostředky z fotografie odvozené. Ať už evidentně, viz kinematografie, anebo nepřímou. V jiné poloze máme s daným potenciálem co do činění v televizní sféře. Obrazy se vysílají opět tak, aby posléze mohly dojít úrovně měřítek určených lidským zrakem.

První bezfilmový fotoaparát byl veřejně předveden roku 1980 jako Magnetic Video Camera (značka Mavica firmy Sony): zápis pořízený metodou jednotlivých televizních snímků byl řazen na disketu, tedy v rozpoložení kruhovém (namísto šikmého uložení známého z analogových televizních záznamů na magnetickém pásu dobových parametrů). Mezitím poslouží i nejrozšířenější – tříapůlpalcová – počítačová disketa. „Digitální fotoaparáty používají pro záznam obrazu elektronická nebo magnetická paměťová média,“ uvádí aktuální věstník společnosti Olympus C & S.¹¹⁾ První osobní počítač představila firma IBM roku 1981, idea digitalizace obrazu však s computerovou technikou

11) Olympus C & S, *Olympus 1997 – 98*. Praha 1997, s. 14.



koresponduje od roku 1955, kdy se objevila myšlenka připojit k počítači monitor. Rozklad obrazu a jeho elektrifikovaný přesun po drátě „jest již starého data“.¹²⁾

Stejně dobře mohou nést obraz i zvuk soubory nespojitých čísel. Digitální kamery převádějí světlo na elektrické signály za účelem produkce tak řečených obrazových bodů. Při digitalizaci pohyblivých obrazů pomáhá komprese dat. Ta počítá se záznamem rozdílů v jednotlivých snímcích, jichž má za sekundu proběhnout obrazovkou padesát; takzvaná redukce bitového toku rezignuje na definici každého z příslušných obrazových bodů, čímž odbourává redundanci údajů. „Existují tři typy snímků. Jsou to I (intra) snímky, ty je možno chápat jako izolované snímky, které se kódují jako statické snímky, bez uvažování jakéhokoli vztahu k sousedním snímkům. Dále jsou to P (predicted) snímky, které jsou předpovídaný z nejposledněji rekonstruovaných I nebo P snímků, nahlíženo z hlediska dekódování. Nakonec jsou zde B (bidirectional) snímky. Ty jsou konstruovány z nejbližších dvou I nebo P snímků. Zkouší se, co dopadne lépe, zda kódování na základě historie nebo budoucnosti, tedy na základě předchozího nebo následujícího snímku. Nyní zase nahlíženo z hlediska kódování. Obvyklé schéma vypadá takto IBBPBBPBBPBBIPB...“¹³⁾

V kinematografii je celá záležitost choulostivější. Světelným zářením zprostředkovávaná vazba k scéně předobrazu se opírá o řádově vyšší kapacitu nasycenosti snímku daty. Odpovídající je toliko zvyšování rozlišovací schopnosti, nikoli úvahy o tom, jak vyjít

12) Vladimír Č a h a, *Fotografie ve službě dálkového přenosu obrazu*. In: Zdeněk W i r t h (Ed.), *Sto let české fotografie 1839 – 1939*. Praha 1939, s. 92 – 95. O bezdrátovém vysílání viz Josef S a h á n e k, *Radio-elektřina*. In: *XX. století. Sv. III*. Praha 1931, s. 199 – 236.

13) Stanislav S a i c, *Co je MPEG? „Advanced“ 2*, 1997, č. 2, s. 74.



s málem. Dokonce i hudební kompaktní disk v jistém ohledu zaostává za starší technologií vinilové desky: digitální záznam na CD je nespojitý a při reprodukci zvuku tudíž musejí z původního signálu části scházet.

S digitalizací obrazu dochází na kvalitativní jinakost. Na roveň zápisu světelného průmětu je možné relativně snadno dosadit cizorodý – řekněme grafický – prvek. Trikové zařízením je sice složité, ale výsledná montáž za to leckterému producentovi stojí. Nemusí totiž nutně rušit klišé obvyklé divácké optiky.

Retuš zde teoreticky přichází o příslovečné krátké nohy, neboť chybí její zřídlo – dejme tomu negativ s očividnou změnou. Shora již citovaný nabídkový věstník firmy Olympus C & S navrhuje: „Obrázek můžete po načtení do počítače libovolně upravovat nebo doplňovat ve standardních nebo speciálních grafických aplikačních programech.“¹⁴⁾ Dočteme se zde též, že digitální fotoaparáty určitých typů používají k ukládání snímků paměťovou kartu vybavenou funkcí „panorama“ k exponování rozměrných objektů pomocí sekvence snímků, elektronicky propojitelné v jediný obraz. Takováto výbava aparátu podlamuje tradiční představu o expozici a její nezkrácené reprodukci. Obě totiž bývávaly nesené nikoli jednotlivými impulsy, nýbrž celými jejich kvanty, vyzářenými povýtce naráz. Ale nakolik smíme lpět na setrvačnosti zdání?

I při prostém fotografování může vznikat latentní obraz na etapy; a dá se to posléze dokázat jedině za předpokladu, že se průměty jednotlivých expozic na filmu překrývají – a že je film k dispozici... Teprve proměna osvitů v negativní nebo v inverzní obraz nebývá tak docela dílem podléhajícím kreativní libovůli. Způsoby tu stanovuje předpoklad (někdy vícenásobné) vrstvy světlocitlivých sloučenin: filmy určené k přímému prohlížení

14) Olympus C & S, *Olympus 1997 – 98*. Praha 1997, s. 14.



či k pozitivní projekci jsou po expozici a vyvolání vývojkou pro černobílý proces takzvaně chemicky osvětleny. Protože se to obvykle děje celoplošně, zůstává obraz neprakticky daleko lokální svévoli: možnost jednoduchých, nepostřehnutelně cílených vstupů do procesu vyvolávání je neočekávaná zejména v kinematografii... Zato byla rozvinuta ohromující škála trikových zásahů i aranžmá spočívajících v manipulaci skutečnosti před objektivem. Již expozice realistické malby na jinak průhledném skle se uchází o nerozlišitelnost propojení s těmi částmi obrazu, které reprezentují průmět ostatního světa. A elektrostatický výboj budiž alespoň nahodilým příkladem kontrole nepodléhajícího osvitu záznamového materiálu. Potom ani tady není výhradním původcem latentního obrazu světlo abstrahované z vnější scény.¹⁵⁾

Historik Vladimír Nálevka zobecňuje ve stati *Zmizelé dějiny*, věnované zájmu totalitních režimů o přizpůsobení dějin svévolnému obrazu, nezbytnost „všechny prameny kriticky interpretovat, neboť neexistuje pramen, který by nemohl být padělán a není doby, která by prameny nepadělala“.¹⁶⁾

Tam, kde se stává nositelem zobrazení numerický soubor, získáme flusserovským rozbořením obrazu opravdu pojem, totiž číslo. Způsob převodu v obraz dovoluje digitální šifru vnímat v přijatelných měřítcích, ačkoli typ kódování stojí na docela specifických prvotních. Ty druhotně mohou zprostředkovávat obraz, byť vykazují stejné základní rysy, ať se jedná o signál obrazový anebo zvukový. Může-li být obdoba k tomu spatřována v optickém záznamu zvuku, vede paralela k náhledu, že praktický rozdíl mezi minimálními elementy, nesoucími společně signál, pozůstává v systému transformace. Ať už je

15) Srov. Jan Schlemmer, *Fotografování neviditelná*. Praha 1947.

16) Vladimír Nálevka, *Reinventing History*. „Transitions“ 5, 1998, č. 5, s. 87. Cit. z českého rukopisu.



ve vztahu k divákovi prostředníkem původní světelné scénérie soustava rozptylových plošek, anebo matematicky definovaných bodů, jedná se o srovnatelné postupy.

Tím by neměla zapadnout jejich různost: digitální převodník nepřestává být vůči fyzikálně chemickému snímku mediální novinkou. Soubor pojmů, kódujících obraz, tu ovšem opět nezávisí na předpojaté libovůli konstruktéra aparátu. Základním určením programu je znovu totéž, co u klasické fotografie. „Pravíme, že tvar, polohu a velikost předmětu, nebo stručně vyjádřeno předmět, ze snímků rekonstruujeme.“¹⁷⁾ Fotografování bylo vyvinuto právě proto, že se novověké společnosti nedostávalo dostatečně životné obrazové evokace původních, světem přirozenosti ztělesňovaných podnětů. Jaromír Zemina: „Ve Španělsku populární neapolský malíř Luca Giordano (pro Španěly Lucas Jordán), jeden z prvých, kdo v 17. století Dvorní dámy studoval, shledal v nich „teologii malířství“, a Velázquez tu vskutku použil všech složek malířského výtvaru, námětem počínaje, a využil všeho, co uměl, k vyjádření vznešenosti malby a její božské podstaty. Zvláštní kouzlo obrazu je však i v tom, že přes veškerou složitost své obsahové struktury působí jako okamžikový záběr vzniklý takřka náhodně, jako když fotograf chtějící udělat hromadnou podobiznu stiskne spoušť aparátu omylem dřív, ve chvíli, kdy se lidé, kteří mají být portrétovaní, teprve chystají zaujmout patřičnou pózu; můžeme se potom divit, že se na Velázquezovu malbu někdy pohlíží jako na předchůdkyni daguerrotypie?“¹⁸⁾

Reprodukce dávají předlohám příležitost držet si skrytou nadřazenost: dokud se originál neztratí, lze ověřit napodobeninu existencí depozita – unikátu, který se kategoricky liší. Vstoupí-li digitální znak rázem přímého přenosu rovnou do oběhu, unáší nás do temnot

17) Josef K o u n o v s k ý, *Theoretické základy fotogrammetrie*. Praha 1948, s. 32.

18) Jaromír Z e m i n a, *Velázquez. Esej o vznešenosti malby*. Praha 1998, s. 35 – 36.



nad vodami. Narozdíl od ostatních typů zápisu má v digitálním systému kopie kvalitu originálu. Nezdá se pak, že by obsahy proudící po sítích a družicově obepínající planetu patřily nějakému východisku. Ve srovnání s matricemi záznamů jsou přítomny neoslabe- nou měrou všude, třebaže vykáží různá zpoždění, odměřená způsobem přenosu.

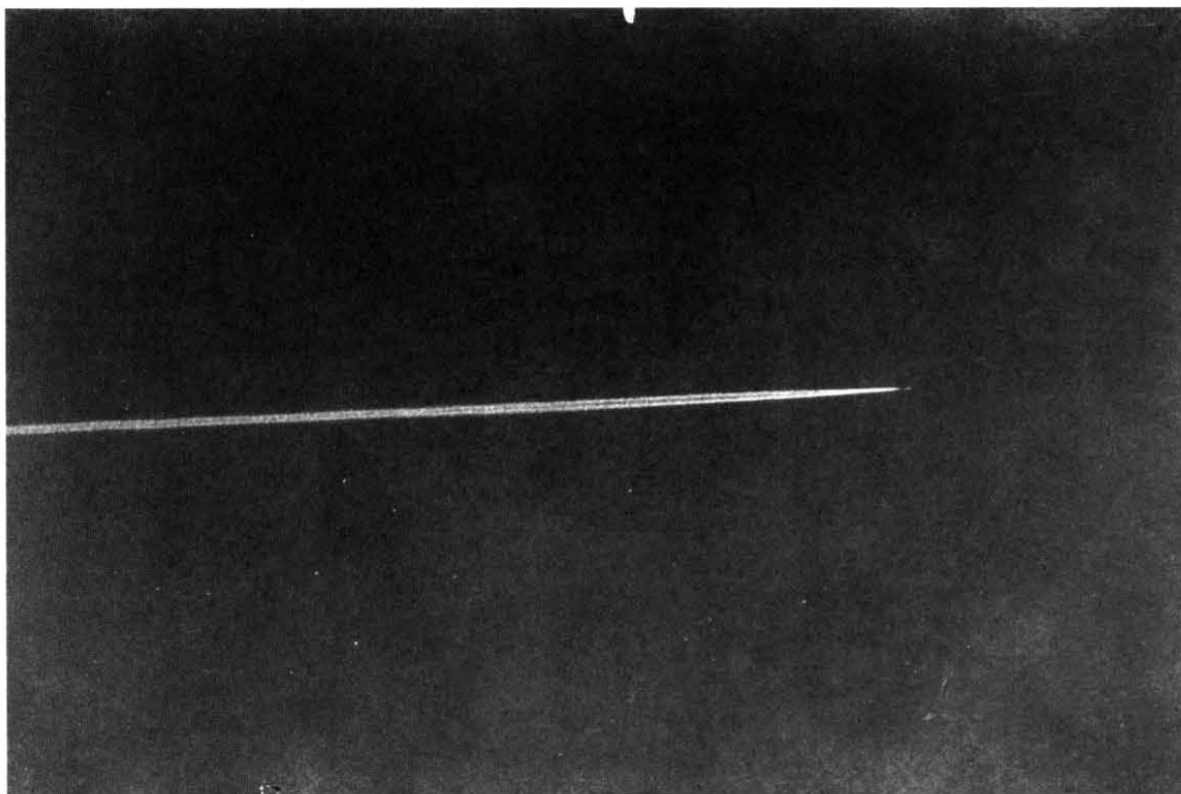
Jinak vzato: pročítáme-li se starším tiskem, propadáme se do říše informací stylizova- ných k dobové spotřebě: víme, že mnohé zprávy byly vysazeny dopředu – jak ale odlišit „markýrované“ události, k nimž posléze nedošlo?

Lze-li – narozdíl od fotoobrazů – přivést analýzu numerického zobrazení k souboru čís- sel, žádný věcný přesah ke konkrétní scéně zde nemusí být. Naproti tomu fotografie – spolu s jejími analogiemi – tradičně vystupuje co synonymum věrohodného mimetic- kého systému. Ještě před tím, než se vynález dočkal praktického rozvoje disponibility reprodukční, byla v něm podchycena kvalita automatického fixování světelné projekce: citlivá plocha absorbuje záření zdroje nebo odlesk scény. Až na výjimky se tak děje jed- norázově, mechanicky a nemanipulovaně. Podvědomě je to při vnímání kontrolováno, i když jen do té míry, kam sahají samozřejmé vizuální návyky.

Vyhovuje tedy fotografie hlavně našim představám – anebo na nich nezávislé pravděpo- dobnosti?

III

Interakce s fotografovaným předmětem nemusí vždy končit u povrchu, u něž nás zdrží zrak. Abychom vyšetřili vnitřní, přímému smyslovému ohledání skrytý stav, není tře- ba destrukce provázející fyzický průnik. V tomto směru se ovšem k zviditelnění používá nejen elektromagnetického, nýbrž i jiných druhů záření, včetně paprsků X. Jakkoli



neobvyklé průměty jsou myslitelné, mají uměle vytvářené obrazy navozovat vjem odpovídající záměru – v krajním případě se stát třeba výrazem náhody.

Řada oborů provozuje fotografování exaktně – ovšem přesnost v rámci systému zaručuje jedině dodržení „smluvně“ stanovených parametrů. Trpce si historik připouští popření role fotografického dokumentu: „Upravené fotografie byly běžně publikovány v odborných pracích a učebnicích, stávaly se podkladem pro výtvarná díla i pro zpětné zásahy do dalších druhů historických pramenů, např. do svědeckých výpovědí pamětníků. Zcela jiným typem padělání minulosti byly nahrané scény, které byly po fotografické či filmové fixaci vydávány za dokumentární záběr. Klasickým dílem v tomto směru byl filmový záznam setkání dvou seskupení sovětské armády, která uzavřela stalingradské obklíčení německé armády.“¹⁹⁾ Sotva by se v tomto ohledu co změnilo, kdyby byl aparát k elektronickému transformování světla vybaven záznamníkem s automaticky blokováním ukládáním signálu...

Technologie není sama o sobě zárukou věrohodnosti. Je určující v odlišném smyslu. Co do existence pokládejme fotografie za časové. Světlo si je doslova bere zpět. Vyšisované pozitivy mizí, papírové podložky se rozpadají. Informaci lze z obrazu zachránit elektronickým převodem do numerického kódu. Životnost paměti kompaktního disku je odhadována na minimálně osmdesát let, před výpršením lhůty lze digitální soubor překopírovat bez sebemenší ztráty kvality. Pro kulturu – čili nastavování paměti – to znamená totéž, co vynález tiskařského lisu: z elektronického záznamu lze pořídit dokonalý pozitiv, splňující veškeré nároky kladené na původně fotografický obraz – s výhradou zadostiučnění antikvárnímu sběratelství.

19) V. N á l e v k a, c. d., s. 88 – 89.



Materiálně pochází fotografie z přirozeného světa – a takto do něj nepřestává patřit. Nehledě na to, že tvrdit totéž o numerickém souboru je sotva možné, představuje každý snímek víc než pouhopouhý součet surovin v rámci zákona o zachování energie. Materiálně nelze situaci úplně postihnout. Obrazy existují více než fyzicky. A není to ani tak prostředí, v co intervenují. Ovlivňují naše mínění – a to v míře, kterou máme pod kontrolou tím méně, čím méně si uvědomujeme technologii jejich vzniku.

Fotograficky získané znaky jsou umělé: liší se od samovolných stop přírodních pochodů, personifikovaných petrefakty. To, co je snímáno záměrně, vykazuje přítomnost vědomí. Hned na úrovni základní stavební jednotky kinematografie – a to bez vztahu k tomu, z jakých prvočinitelů sestává – lze snímek přijímat adekvátně či neadekvátně autorskému úmyslu. Ani znak získaný cestou fixace opticky nekomplikovaného „zrcadlení“ nemusí být rozluštitelný sám ze sebe. A to nejen pro příslušníka jiného civilizačního okruhu, jenž nemá pro vnímání veškerých zúčastněných složek obrazu zvykem utvrzené zázemí. O spoustě snímků nedokážeme bez slovního doprovodu usoudit, jaký výraz vědomí znázorňují. Například fotoska k hranému filmu, jež neznáme, nejenže může nabýt vlastního významu; pochopitelného smyslu jednoduše také nabýt nemusí – právě proto, že její vznik provází idea, která nám uniká. Stejně dopadají odkazy ke skutečnosti neinscenované. Zkušenost autora není možné cele přenést na diváka; snímek je založen na redukci a počínaje časově vymezenou expozicí, rozrušuje souvislosti. S definitivním vyjasněním věci by mělo být zřejmé, že znaky nestačí na cokoli. Žádné médium není v tomto ohledu dostatečně disponované. Každá technologie zprostředkování informací obrazem nutně staví na úpravách. Omezení vyplývá z principu: znak není ekvivalencí, nýbrž analogií. Zobrazení je připodobněním, nikoli totožností. Přes veškerou interaktivitu to platí i pro virtuální modely reality. Obyčejné zrcadlení nás na akutní naléhavost computerové

simulace připravuje hůře než špatně: v zrcadle se neukazují pomyslně generované zjevy, nýbrž odraz přirozeného světa, nepřenosný virtuální průmět – proměnlivý v závislosti na stavu scény.

Technicky získané obrazy bývají sice odvozené obdobně, ale zrcadlo toliko připomínají. Nejsou pouhým stínem. Byly nadány možností samostatné působnosti a nedozírné multiplikace. Vystupují nezávisle na předobrazu skutečné scény a jejich vliv se tím nepoměrně zvětšuje; nebývají místně fixovány, ani svázány s proměnami vúčihledné materie.

Výbava k lapání světla je zkonstruována tak, aby zachycené paprsky vykreslily obraz způsobený klíči lidského vnímání. Snímek tak odkazuje k modelu našeho zření, ale zároveň se tím nevzdává vztahu dalšího, totiž poměru ke světu nezprostředkovanému. Nepozůstává – oproti systému do sebe uzavřeného konvenčního znaku – v sobě samém.

Snímky zjevují rozrůzněnost myšlení: od „pouhého“ pořádání odlesků po osobování si pozice tvořivého subjektu. „Řekneme-li však pouze, že umění jest umělé, nedostaneme se blíže k povaze uměleckého díla než tezí o přirozenosti a upřímnosti uměleckého díla, kterou usilujeme zamítnout. Přirovnejme však onu složku umělosti k pasti, která jímá spontánní projev, ba která mu dovede i nalíčit. Jat, je jakoby cárem živoucí ektoplasmy, žádající si dorůst nové úplnosti samostatného organismu.“²⁰⁾ Tam, kde záběr vizuální zkušenost popírá, aby ukázal specifické souvislosti fotografických obrazů, končí opora miméze. Přece však v obrazech, kde má být odlesk světa divákovi zpřítomněn v podobě co možná blízké běžnému vidění, rozprostírá se doména nejméně zjevného klamu. Už nazírání samo je tvůrčí. To, co se divákovi předkládá zprostředkovaně, není původní přirozeností světa. Uvedená samozřejmost nebývá trvalou součástí vědomí. Zapomíná se na ni v mnoha úvahách o médiích, neřkuli při samotném jejich vnímání. Teprve když každému nesamovolnému obrazu přiznáváme umělou reálnost, zjednááváme si předpoklad k postřehům reversibilního vlivu znaků.

IV

Čím mohou být statické snímky, nevázané jednotou času, místa ani věcného obsahu? Lze prostřednictvím takto oddělených obrazů simulovat funkci přisuzovanou řeči? Jak je vlastně jednotlivým znakům dáno překročit svou omezenost a stát se artikulací myšlení?

Co odpověď předkládám obrazovou část příspěvku, koncipovanou na způsob sekvence. K tomu následující dvě pasáže.

Ernst H. Gombrich: „[...] úmysl, který vedl k objevu ilusionistických uměleckých praktik nebyl ani tak všeobecným přáním ‚napodobit přírodu‘, jako spíše na umělce kladeným požadavkem názorně vyprávět svaté legendy a mýty. Mohli bychom tu snad rozlišovat mezi různými formami vyprávění v obrazech. Jednu z nich je asi nejlépe označit za piktografickou, tedy obrazně popisnou metodu. Vypráví svaté historie jednoduchými, jasnými obrazovými znaky a divákovi umožňuje, aby vyprávění porozuměl – ne však, aby si je živě přenášel do současnosti. [...] Jinými slovy: publikum posléze od umělce

20) Jindřich Chaloupecký, *Umění jest umělé*. „Program D 41“ 6, 1940, č. 3, s. 85.

vyžaduje, aby přiváděl na scénu svaté výjevy v takové podobě, v jaké by je mohlo vidět ve své době.²¹⁾

Jan Bernard: „Fotografický analogon reality nemůže plnit funkci jazyka, není jím. [...] Také filmový analogon, atributivně přiřazený realitě (ať již spontánní či imaginární), a tedy mající od ní distanci, danou technicky, začíná být jazykem teprve ve chvíli přechodu ze statického stavu (fotografie) do stavu dynamického, řekněme slovesného (řada fotografických fází, uspořádaných lineárně). Paradoxně tato proměna jej činí ještě adekvátnějším analogonem reality, neboť je nyní schopen komplexněji a adekvátněji obrazit i její kvality časoprostorové.“²²⁾

Reprodukce umístěné do řady vedle sebe mohou vzdáleně připomenout sérii fotografických fází, z jaké se skládá filmový záběr. Rozdíl je ovšem značný. Fotografie spřažené zde v metacyklus zůstávají různorodými prvky: snímky neváže převzatý časový sled, ani místopis.

Samy o sobě nepředstavují takové znaky, jejichž „čtení“ vyžaduje předběžnou společenskou dohodu. Tento typ fotografií přiřazujeme ke zkušenosti pohledu. Paměť je jim svého druhu obrazovou databází: navádí představivost k hledání reálného smyslu toho kterého námětu.

Na transformaci znakové konfigurace ve význam se podílí jí stvořený kontext. A to i tehdy, když snímky neváže jednota místa a času. Ke všemu lze očekávat, že mozaiku směrodatné osnovy pozorovatel obohatí odjinud převzatými prvky. Pokud tedy vzájemnost zastavených okamžiků alespoň v náznaku připomene imaginární děj, vkrádají se sem znalosti, které nejsou součástí výpovědi.

To, co obsahuje série v prvním plánu, nesouvisí s konvencí dohody. Teprve odvoditelnost případného, symbolického významu je civilizačně podmíněna. Obě rozličné vrstvy stejného smyslového celku nereprezentují totožnost, ale souvztažnost.

Vztah člověka ke skutečnosti obrazu se nicméně neubírá výhradně po cestách sekundárnosti. Perspektivní snímky ožívujeme jinak než piktografy. Oč se pohled na fotografie opírá, nebývá ani tak konvence jako analogie. Při rozpoznání zobrazené scény či rozvažování o významu námětu se orientujeme dle zvyku a nevycházíme při tom z nějaké speciální nauky. Myšlením je hned vyhodnocování a kombinace vizuálních vjemů; obě se obejde bez jazyka.

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)

21) Ernst H. Gombrich, *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellungen*. Stuttgart 1984, s. 21 – 22.

22) Jan Bernard, *Jazyk, kinematografie, komunikace. O mezeře mezi světy*. Praha 1995, s. 126.

SUMMARY

THE REALITY OF THE IMAGE

Josef Moucha

The purpose of this essay is to demonstrate how the individual photographic shots become transformed into symbolic testimonies. The images are restricted by no adopted temporal sequence or location. They represent no symbols requiring, for their comprehension, a preliminary consensus. This type of photograph may be likened to the experience of observance. The context created by a symbolic configuration helps to transform that configuration into meaning. This axiom applies even when the images are not captured by kinetic projection. Furthermore, it may be expected that the observer will enrich the mosaic with elements gleaned from elsewhere. The imaginary plot may thus draw on the observer's experience that does not form part of the artist's testimony. The derivability of another, symbolic meaning of this testimony is conditioned by civilization. The two varying strata of the whole do not suggest identity, but rather correlation. The visual assessment and combination of impressions existing outside language are effectuated by way of thought.

Static photographic images constitute the building blocks of kinetic shots. What sort of changes occur when the original physical and chemical method is substituted by an electric processing of light radiation? In which ways does such a media transformation behave in conformity with the relatively familiar field of a film take? These are queries to which a major part of the article seeks an answer. In terms of their material substance, the photographs come from the natural world, yet the situation cannot be perceived solely materially. It is hardly possible to seek any naturalness in the numeric character set. Generally speaking, each intentionally created shot manifests more than the sum-total of raw materials inherent in it, in accordance with the law on energy preservation. It is not merely the environment in which the images interact. They exist more than physically, they exist also in terms of meaning. They influence our opinions; the less we are aware of their processing technology, the less we can control them. The symbols obtained by way of photography are artificial: they differ from the spontaneous manifestations of natural processes. Whatever is photographed intentionally bears the imprint of consciousness. Symbols do not suffice in all cases. Every technology that mediates information by way of images necessarily builds on adaptations. The limitations are based on the principle that depiction stands for assimilation, not identity. Despite all interaction, this too is valid in the case of the virtual reality models.

Translated by Alena Fidlerová