

Obzor

Viriliov stroj videnia

Paul Virilio: *Stroj videnia*.

Slovenský filmový ústav, Bratislava 2002, 113 stran, náklad 500 výtisků.

Bohatstvo podnetov na zamyslenie, ktoré poskytuje nie príliš rozsiahle dielko Paula Virilia *Stroj videnia*, sa dotýka najmä vzťahu obrazu a ľudského subjektu, do ktorého dnes vstupuje technika v miere presahujúcej celú doterajšiu ľudskú skúsenosť. Ľudské videnie, ktoré estetika a filozofia už od antiky spájala nielen s vedeckým pozorovaním, ale často aj s elementárnou formou vedeckého dôkazu (*ad oculos, ad sensu*), podliehalo v dejinách postupným nebadateľným a navonok zanedbateľným zmenám. Na tieto zmeny však predsa upozorňuje permanentná filozofická, estetická a umelecká otázka „pravdy“ videného či „pravdivého“ spôsobu videnia. Pri posudzovaní tejto pravdy sprevádzalo novoveký racionalizmus vedomie (ne)dostatočnosti zmyslových orgánov. Zmyslové orgány nadobudli (v porovnaní s rozumom) sekundárne postavenie, pretože podstaty predmetov a javov, postupne odhaľované vedou, boli väčšinou potenciálne i prakticky neviditeľné. „Neviditeľnosť“ prírodných zákonov, mikroštruktúr, atómov, ľudského vnútorného sveta sa však dostala do celkom nového kontextu práve vďaka nástupu nových prístrojov (ďalekohľadu, mikroskopu, optických pomôcok maliarov). Mnohé z toho, čo bolo dovtedy viditeľné iba „rozumom“, čo teda existovalo vo svojej reálnej podobe iba vo forme možnosti či predpokladu, sa pretvorilo práve prostredníctvom spomenutých prístrojov na „bezprostredne vnímateľnú realitu“. Išlo teda o realitu už skutočne vnímanú a sugestívnu naliehavosť jej prítomnosti už nebolo možné prehliadnuť.

V prvej časti *Topografická amnézia* upozorňuje Virilio na novú situáciu, ktorú do týchto vzťahov videnia a reality priniesla fotografia. Prekvapivé pre súčasníkov bolo najmä „zastavenie“ skutočnosti, teda zobrazenie pohybujúcich sa predmetov vo fotografickom zázname skutočnosti. Virilio toto „zastavenie“ konfrontuje s bezprostrednými názormi súčasníkov zrodu fotografie (napr. s názormi sochára Augusta Rodina; s polemikou okolo Géricaultovho obrazu *Epsomské derby*). Upozorňuje v tejto súvislosti najmä na fakt, že fotografia v tejto súvislosti „falzifikuje temporalitu vnímateľnú svedkom“. V „momentke“ dochádza k zastaveniu času, ktorý je inak súčasťou pohybu veci, a tak pohyb v tomto zastavení vlastne už nie je pravdivý (s. 10).

Nástup spomenutých prístrojov však podľa Virilia zmenil topografiu vnímania už dávno pred vznikom fotografie. Vzdialené predmety sa (napr. pomocou teleskopu) približujú a tak v prostredí našej imaginácie (pri vytváraní mentálnych obrazov) stráca re-prezentácia vecí svoj pôvodný lokálny charakter, svoju situovanosť na určité miesto, dosiahnuteľné zmyslovými orgánmi: „Vo chvíli, keď sme vyslovili tvrdenie, že sme objavili prostriedky, vďaka ktorým môžeme nevidené celého univerza vidieť lepšie a v širšom rozsahu, sme totiž dospeli do bodu, kedy sa začala vytrácať naša hoci slabá moc predstaviť si ho“ (s. 12). Virilio upozorňuje, že sa tým zmenilo ľudské chápanie bezprostredného dosahu toho, čo pôvodne bolo vo vizuálnom poli jednotlivca. Vôbec to neprispelo ku konsolidácii pamäti, pôvodne podmienenej a motivovanej aj „miestom“ výskytu javu a prejavilo sa to aj v súčasnosti, teda v prostredí tzv. „audiovizuálneho mixu“. Prerušenie súvislosti obrazu v pamäti subjektu so zmyslovo bezprostredne dostupným miestom výskytu javu či predmetu (teda javu, ktorý je nám dostupný pomocou technických prostriedkov) má nesporné širší dosah, než bolo možné spočiatku očakávať. Súvisí napríklad so súčasným problémom čítania a reči, teda s tým, že najmladšie generácie si už často nevedia predstaviť obsah čítaného,

zjednodušene povedané, práve kvôli záplave obrazov, s ktorými prichádzajú do styku. Podľa Virilia pôvodné čítané slová boli už na začiatku minulého storočia viac menej úmyselne nahrádzané (kvôli intenzite poskytnutých informácií) rýchlejšími (umelo vytváranými) obrazmi. Nadobudnutie mentálneho obrazu však nemôže byť nikdy okamžité, vyžaduje si svoj čas, ktorého sa dnes mladému človeku nedostáva. Preto dnes dochádza vlastne k prevrátenej situácii, že tieto (umelé) obrazy nemajú čo nahradiť (pretože čitateľské zázemie často chýba). Paradoxne však práve v súvislosti s tým narastá aj počet „analfabetov a dyslektikov pohľadu“, teda ľudí, ktorí prestávajú rozumieť obrazom samotným, lebo „pôvodná“ výbava prirodzených mentálnych obrazov im chýba a nie je možné ju vybudovať ani obnoviť: „Disociácia zraku, kde heterogénne nahrádza homogénne, pripomína narkotický stav, pri ktorom série vizuálnych vnemov strácajú význam, prestávajú byť našimi vlastnými a len tak existujú, akoby rýchlosť svetla bola tentoraz tou jedinou správou, ktoré so sebou svetlo prináša“ (s. 18).

Všetky tieto faktory sprevádza „tuhnutie“, t.j. strata citlivosti a rýchlosti pohľadu, ktorý v tom ustúpil kyklopskému oku kamery: „[...] videnie prestáva byť substanciálnym a stáva sa akcidentským“ (s. 25). Inak povedané, dôraz v obrazovej správe pre vnímateľa sa obracia či presúva na detail. Na rade príkladov Virilio poukazuje na analogický proces v dejinách výtvarného umenia, ktorý viedol od kompozície k dekompozícii moderny – a napokon až k dekompozícii zraku. Prirovnáva v tejto súvislosti Seuratov divizionizmus k zrnitosti prvých daguerrotypov, teda k vizuálnej správe „hodnej morzeovky“ (s. 28). Upozorňuje popri tom na súvislosť umeleckého obrazu s bytostnou telesnosťou umelca: „Ak umenie predkladá záhadu tela, záhada techniky predkladá záhadu umenia. Materiály videnia sa totiž bez umelcovho tela zaobídu len do tej miery, do akej je to práve svetlo, čo vytvára obraz“ (s. 30).

V druhej časti *Menej ako obraz* Virilio interpretuje Niepceove závery o vzťahu svetla a telies (hmoty) a vracia sa k pôvodnej myšlienke zastavenia času vo fotografickej expozícii. Interpretuje ju už v inej polohe – v potenciálnej oddeliteľnosti svetla a času. Čas expozície sa postupne skracuje, umožňuje zachytiť pohyb s množstvom detailov. Fotografická momentka sa stáva nepochybiteľným dôkazom existencie objektívneho sveta, pretože svojou presnosťou predstihuje ruku umelca a preto, že množstvo detailov, ktoré sprístupňuje zraku, v obyčajnom vnímaní vnímateľovi uniká. V skutočnosti však prináša práve fotografia „objektívnosti sveta“ budúcu skazu. Fotografia prienikom do oblasti bežne nevideného sa nielen vzdáva bežnému oku, ale prinášala zároveň so sebou nový problém interpretácie fotografie samej, teda jej čitateľnosti. „Čítanie“ fotografie sa v najrozmanitejších oblastiach, kde začala zohrávať rozhodujúcu alebo aspoň významnú úlohu stáva vysoko špecializovanou záležitosťou: vojenskej, lekárskej, súdnej a pod. Pôvodné priznanie racionalistických mysliteľov, ktoré vyplynulo z protirečenia videnej a (vedeckej) reality, teda z toho, že (vedecká, rozumová) podstata je pre ľudské oko neviditeľná, ponúklo v tomto kontexte paradoxne a náhle úplne iný záver, totiž, „že ani vedecká teória a pravdepodobne ani umenie nie sú ničím iným než manipuláciou s našimi ilúziami“. Práve tento záver vedie, podľa Virilia, k politicko-ideologickým diskurzom, ktoré chcú presvedčiť čo najväčší počet ľudí o neomylnosti určitých doktrín; ktoré vedú k ideologickému šarlatánstvu, ale slúžia predovšetkým „neomylným“ spôsobom manipulácie s masami (s. 42).

Vzájomné odcudzenie jednotlivcov a ich prostredia, ktoré spôsobuje práve toto uplatnenie fotografie, totiž vytvára neobsadené pole, ktoré sa zákonite stáva voľným poľom pre propagandu, marketing a umožňuje rozvinúť len slabú odolnosť svedka voči fátickému obrazu. Práve tento moment využíva napríklad vojnová či iná štátna propaganda a začína pomocou fotografie a filmu vytvárať akúsi „antológiu verejného videnia“: „Prvou obeťou vojny je pravda, vyhlásil paradoxne Rudyard Kipling, jeden z otcov anglickej dokumentaristickej školy. Kinematografia tejto školy, ktorej sa malo čoskoro podariť nahradiť tak trochu elitársku dogmu o objektivite objektívu inou,

odlišne perverznou dogmou o nevinosti kamery, totiž zamýšľala zaútočiť práve na **princíp reality**“ (s. 43).

Virilio potom opäť na rade príkladov poukazuje na krehký charakter vnútorného prežívania (času, prostredia), do ktorého vpadol vynález sériovosti nielen obrazov-foriem, ale aj sériovosti mentálnych obrazov. Stručným poukazom na ich vývoj uzatvára Virilio druhú kapitolu: „Strategická hodnota ne-miesta rýchlosti dnes definitívne vytlačila hodnotu miesta. Spolu s okamžitou všadeprítomnosťou teletopológie, okamžitým **zoči-voči** všetkých refrakčných povrchov, s vizuálnym kontaktom všetkých lokalít sa končí dlhodobé tuláctvo pohľadu“ (s. 50).

V tretej kapitole *Verejný obraz* sa autor, v nadväznosti na túto „sériovosť mentálnych obrazov“, venuje hlbšie významu a hodnote súkromia, ktoré sa dostáva do protikladu s osvetľovaním verejného priestoru. Viriliovi ide vlastne o metaforu vzájomného prieniku súkromného a verejného. Osvetlenie súkromia a jeho „zverejnenie“ sa stáva nástrojom a pomôckou policajného teroru, ku ktorému sa pridružuje napríklad udávanie a donášanie aj v najintímnejšom kruhu – v rodine. Postupný proces na základe požiadavky tejto jasnosti a priehľadnosti sociálneho priestoru však postupne vyvoláva opačný efekt – vedie k všeobecnému strachu, ktorý nastupuje po revolučných zmenách vo francúzskej spoločnosti. Napokon – ako sa ukazuje – neľútostná výzva *Viac svetla!* symbolicky vyúsťuje do technicky fascinujúceho využitia verejných kamier spojených s počítačmi (VLL) v súdnych procesoch. Výpovede či spomienky svedkov (v kontraste napríklad k pôvodnej požiadavke udavačstva a donášania) sa v tomto prostredí stávajú pre policajné vyšetrovanie i samotný súdny proces fakticky bezcennými: „Ak sa aj pred súdom ešte stále objavuje telo zadržaného (ak s tým náhodou súhlasil), elektronické mikroskopy, hmotnostné spektrometre a videografy s laserovým načítavaním okolo neho vytvárajú neúprosnú elektronickú arénu. Architektúra súdneho divadla začala pripomínať najskôr kinosálu a potom videoštúdio, kde rôzni advokáti a aktéri obhajoby strácajú všetky nádeje na to, aby svojimi vlastnými prostriedkami vytvorili **dojem reálneho**, ktorým by si získali porotu a publikum, zvyknutých získavať informácie, komunikovať, vnímať realitu a konať v nej výlučne prostredníctvom videa, minitelu, televízie či obrazoviek počítačov.“ V tejto časti knihy Virilio upozorňuje aj na myšlienkové podnety na ktoré nadväzuje – Lacana (*Nenútim vás to hovoriť!*); Foucaulta (*Zrodenie kliniky, Dozerať a trestať*); Barthesa (*Svetlá komora*), a opäť ilustruje svoje myšlienkové postupy početnými príkladmi z oblasti výtvarného umenia a literatúry.

Štvrtú časť knihy *Skrytá kamera* otvára Virilio problematikou automatických kamier inštalovaných na verejných priestranstvách, ktorá prináša so sebou aj zmiznutie vizuálnej subjektivity, ktorú pôvodne stelesňoval napríklad fotograf (kameraman) v spravodajskej reportáži: „Od okamihu zachytenia pohľadu zameriavacím aparátom sme svedkami vynárania sa už nie simulačného mechanizmu (ako v prípade tradičných umení), ale mechanizmu substitučného. Substitúcia sa stáva posledným trikom kinematografickej ilúzie“ (s. 72).

Autor opäť upozorňuje na dešifrovanie fotografie (napríklad vojenskej leteckej fotografie, t.j. miliónov políčok filmu) špecializovanými odborníkmi. Ide o obrovské súbory fotografií, ktoré od začiatku podávajú obraz o priebehu vojnového konfliktu. Na obyčajného diváka však nepôsobia, tomu sú určené reportáže. Na vnímateľa má však po čase fascinujúci účinok aj „nepotrebný“ materiál „nevydarených“ reportáží či záberov, ktorý sa práve preto prestal v jednotlivých štúdiách odhadzovať a likvidovať. Tisíce anonymných štatistov vojnového konfliktu poskytovali divákovi náhle väčšie vzrušenie ako najlepší herci v hraných filmoch. Napríklad i v niektorých filmoch talianskeho neorealizmu (Rossellini, RÍM, OTVORENÉ MESTO) sa objavujú scény nakrútené priamo počas vojny – ide v danom období o všeobecnú tendenciu, ktorá sa návratom k technickej a vedeckej podstate filmu odtrháva od umeleckého citlivého vnímania, od pamäte a imaginácie divákov: „Osemdesiat rokov po Rodinovej obhajobe umení, ktorým hrozilo vymiznutie, si svedkov žiada

film, a to nielen očitých, ale bytostných, pretože ich výskyt v tmavých sálach je čím ďalej tým vzácnejší a oni sami sú čoraz nedôverčivejší“ (s. 78).

Paradoxne, hľadanie objektivity vedie niektorých tvorcov k úplne opačnému postoju (napr. vojnového fotografa Cecila Beatona k akcentovaniu tragickej individuality ľudského osudu vo vojnových podmienkach. Úmysel využiť subjektívnu fotografiu na zobrazenie spravodlivej vojny v štyridsiatych rokoch, vyvoláva práve opačný efekt (v konflikte vo Vietname). Práve táto skúsenosť vedie k vylúčeniu obrazového spravodajstva v ďalších konfliktoch, či dokonca priamo k vraždám reportérov. Paradoxne tieto vraždy páchajú a využívajú aj teroristi, ktorí prostredníctvom psychologickej vojny v podobe *divokého dokumentarizmu* ponúkajú tlačí a televízii fotografie či zábery svojich obetí, často reportérov... Patrí vlastne už k Viriliovmu štýlu, že tézy a antitézy potvrdzujú príklady, ktoré nasledujú rýchle za sebou a navzájom sa popierajú, respektíve smerujú k nečakánnym záverom. Neznamená to však, že by išlo o štýl, ktorý by bol preto menej príťažlivý. Preto i myšlienkam z dávnej minulosti dokáže Virilio priradiť nový obsah, ak ich zasadzuje do kontextu neskoršieho vývinu alebo priamo do súčasného diania.

Tému poslednej (piatej) časti knihy *Stroj videnia* predznamenuje myšlienka, ktorú vyslovil maliar Paul Klee: „Teraz predmety vnímajú mňa“ (s. 88). V podstate v nej autor domýšľa postrehy predchádzajúcich kapitol, ku ktorým pripája tému „videnia“ samotného stroja, t.j. automatizáciu percepcie alebo otázku „prevodu právomoci analýzy objektívnej reality na stroj“: „Hovoriť o rozvoji audiovizuality dnes vlastne nie je možné bez toho, aby sme sa zároveň nezamerali na vývoj virtuálnych obrazov a na ich vplyv na správanie, alebo aby sme nepredpovedali i tú novú **industrializáciu videnia**, nastolenie skutočného trhu syntetickej percepcie; a to so všetkými etickými otázkami, ktoré predpokladá a ktoré sa týkajú nielen kontroly a dozoru, vyvolávajúceho stihomam, ale predovšetkým filozofickej otázky **zdvojovania uhla pohľadu**, zdieľania percepcie okolia medzi živým – vnímačím subjektom a neživým – strojom videnia“ (s. 88). Virilio upozorňuje, že obrazy vytvárané **strojom pre stroj** sú pre nás rovnakou hádankou ako mentálne predstavy neznámeho partnera v rozhovore. Problémom, ktorý vznikol vlastne už rozvojom kinematografie a fotografie, ktoré začali konkurovať našej bežnej imaginácii, sa začala v inom zmysle zaoberať psychológia vizuálnej percepcie v USA približne v šesťdesiatych rokoch. Podľa autora sa tento problém netýka samotných mentálnych obrazov vedomia (ich objektivity alebo aktuality) ale skôr inštrumentálnych obrazov vedy a ich paradoxne faktickej povahy. Otázka vedie od pôvodného objavu perzistencie sietnice k celkom inej otázke súčasnosti, a tou sa stáva predovšetkým otázka perzistencie mentálnych obrazov (súvisí s faktom podprahového vnímania i pri rýchlosti 60 a viac políček za sekundu): „Problém objektivizácie obrazu sa nevytvára ani tak vo vzťahu k hocíjakému papierovému či celuloidovému **podkladu-povrchu**, čiže k materiálnemu referenčnému priestoru, ako skôr vo vzťahu k času, **k tomu expozičnému času, ktorý dáva vidieť, alebo ktorý už vidieť neumožňuje**“ (s. 90).

Reklamné fotografie, možnosti „telenákupu“ upozorňujú na zmeny v spôsobe vnímania, ktoré už charakterizuje novú epochu či éru. Pre porovnanie, podľa Virilia, éra formálnej logiky obrazu zodpovedá prostriedkom maliarstva, ryteckta, architektúry; éra dialektickej logiky patrí kinematografii alebo fotogramu 19. storočia; éra paradoxálnej logiky obrazu začína vynálezom videografie, holografie a infografie. Základné danosti prvých dvoch sú všeobecne známe, problémom zostáva **virtualita** paradoxálnej logiky videogramu či numerickej výroby obrazov. Práve táto virtualita dominuje v súčasnosti aktualite a otriasa pojmom reality, postupne nahrádzanej pojmom teleprezencie. Teda teleprezencie predmetu alebo bytosti na diaľku, ktorá je schopná nahradiť jeho existenciu, t.j. jeho skutočné „tu a teraz“. Umožňuje už dnes napríklad nielen tele-spektakel vystavených predmetov, ale aj tele-akciu (príkaz na diaľku a donášku priamo domov). (Osvetlené) verejné priestranstvá dnes podľa autora prekonala obrazovka a očakávanie nástupu „strojov

videnia“, schopných vidieť a vnímať nás. Ako príklad uvádza pomerne primitívny prístroj MOTIVAC, ktorý je zabudovaný do prijímačov a meria sledovanosť jednotlivých staníc, ale pritom už registruje aj osoby prítomné pred obrazovkou: „Od okamihu keď **verejný priestor** začína ustupovať pred **verejným obrazom**, treba v podstate očakávať, že aj dozor a osvetľovanie sa presunú z ulíc a tried smerom k **terminálu pútačov umiestnených priamo doma**, nahrádzajúcich tie pouličné, pričom súkromná sféra takto postupne stráca svoju relatívnu autonómiu“ (s. 94). Pochopiteľne, že všetky tieto možnosti vyvolávajú aj potrebu či existenciu protiopatrení, napríklad v oblasti zbrojných systémov, kde môžu technické prostriedky už dnes nielen ukázať dráhu strely, ale aj miesto faktického dopadu ešte pred dopadom samotným – dráha v zobrazení, akoby predbiehala strelu samotnú. V prítomnosti „reálneho času“ vojenských prístrojov je ukrytá i časť budúcnosti. Svojím spôsobom sa tak vojna mení na vzájomné zastrašovanie a odstrašovanie (napríklad zbraňami hromadného ničenia). Technický pokrok však prenáša vojnu z aktuálna do virtuálna, ktoré je chápané pozitívnejšie ako skutočná vojna, lebo k zničeniu sveta nedochádza. Ale, a to je podľa Virilia podstatné, zbrane tejto proveniencie sú už rovnocenné s klasickými zbraňami, možno ich použiť napríklad na vytváranie elektronických „striel-obrazov“ či fiktívnych cieľov, ktoré protivníka oklamú v rozhodujúcom zlomku sekundy.

Stroj videnia sa vzhľadom na rýchlosť svetla stáva strojom absolútnej rýchlosti a mení rozdiel pozorovateľného a nepozorovateľného: jeho produktom je vlastne nevidomosť a produkcia videnia bez pohľadu, teda vlastne reprodukcia „intenzívneho oslepenia“. Stroj videnia je potom „poslednou formou industrializácie: **industrializácie ne-pohľadu**“ (s. 106). Virilio upozorňuje na to, že **syntézny obraz**, ktorý je produktom automatickej percepcie, je vlastne iba „štatistickým obrazom“, ktorý sa môže zjaviť iba vďaka rýchlemu výpočtu PIXELov tvoriacich numerický kód reprezentácie. Tá nahrádza nielen „objektívnu informáciu“ o určitých udalostiach, ale aj subjektívnu optickú interpretáciu pozorovaných javov, pričom môže prispieť k rozdrobeniu princípu reality: „Akoby sa naša spoločnosť ponárala do tmy dobrovoľnej slepoty a jej vôľa k numerickej moci akoby už nakazila horizont videnia aj vedenia“ (s. 110).

S mnohými Viriliovými postrehmi je možné súhlasiť i nesúhlasiť, ale to nič nemení na veci, že premýšľať o nich je potrebné už dnes. Hranice ľudskej schopnosti percepcie či apercepcie nie je nútený žiaden technický či elektronický produkt rešpektovať – stroje dokážu už dnes produkovať obrazy oveľa rýchlejšie ako to dovoľujú prahy našej vnímanosti, ale napriek tomu aj takéto pôsobenie na naše vnímanie nie je možné poprieť. Strata zmyslu pre to, čo by sme z estetického hľadiska mohli nazvať „celkom obrazom“, teda vlastne oslabenie či strata schopnosti vnímať obraz ako taký (v tradičnom zmysle slova), by subjekt nepochybne priviedla k strate obrazu samotného. Ide teda o dôsledok, ktorý najlepšie ilustruje sám autor záverečnou myšlienkou prvej kapitoly, v ktorej poukazuje nielen na fakt samotný, ale aj jeho „nové“ metaforické zasadenie do kontextu celej Západnej kultúry a civilizácie: „Na Západe sú smrť Boha a smrť umenia od seba neodlučiteľné a **nultý stupeň reprezentácie** je len naplnením proroctva ohláseného už počas ikonoklastického sporu pred tisícimi rokmi Nikoforom, patriarchom konštantinopolským: „Ak odstránime obraz, nezmizne iba Kristus, ale celý svet““ (s. 30).

Oliver Bakoš