

**-PAUL VIRILIO
STROJ VIDEŇIA**

Slovenský filmový ústav, Bratislava 2002

Cet ouvrage, publié dans le cadre du programme d'aide à la publication „Jozef Felix“, bénéficie du soutien du Ministère des Affaires Etrangères, de l'Ambassade de France en Slovaquie et de l'Institut Français de Bratislava.

Toto dielo vyšlo s podporou Fondu Jozefa Felixa, ktorú udeľuje Ministerstvo zahraničných vecí Francúzskej republiky, Veľvyslanectvo Francúzskej republiky na Slovensku a Francúzsky inštitút v Bratislave.

Paul Virilio: La machine de vision
Copyright © Editions Galilée 1988

Translation © Mária Ferenčuhová, 2002
Slovak edition © Slovenský filmový ústav, 2002
ISBN 80-85187-31-0

”

Obsah

pamäte

je

funkciou

rýchlosti

zabúdania.

“

Norman E. Spear



TOPOGRAFICKÁ AMNÉZIA

„Umenie chce svedkov,“¹ povedal Marmontel. O storočie neskôr Auguste Rodin vyhlási, že svet, ktorý vidíme, si vyžaduje, aby bol odkrytý inak než latentnými obrazmi fototypov.

„Stále si kladím otázku, ako je možné, že masa bronzu alebo kameňa vyzerá, akoby sa skutočne hýbala, že zreteľne nehybné postavy budia dojem činnosti či dokonca prudkého úsilia...“, podotkne Paul Gsell o *Bronzovej dobe* a *Svätom Jánovi Krstiteľovi*² v jednom zo svojich slávnych rozhovorov so sochárom. Rodin odpovedá otázkou: „Skúmali ste niekedy pozorne fotografické momentky kráčajúcich ľudí? Dobré. Čo ste si všimli?“

„Že nikdy nevyzerajú, akoby napredovali. Zvyčajne sa zdá, že nehybne stoja alebo poskakujú na jednej nohe.“

„Presne tak! Takže kým je napríklad môj *Svätý Ján* zobrazený s obidvoma chodidlami na zemi, fotografická momentka by postavu vykonávajúcu rovnaký pohyb pravdepodobne zachytila so zadným chodidlom už zdvihnutým a s váhou prenášanou na to predné. Alebo naopak, chodidlo vpredu by ešte nebolo na zemi, ak by bola noha vzadu v rovnakej polohe, v akej ju má moja socha. Lenže to je práve dôvod, prečo ten odfotený model predstavuje bizarný zjav človeka náhle *zasiahnutého paralýzou*. To iba potvrdzuje moje slová o pohybe v umení. Ak teda postavy zachytené priamo v akcii ustrnú na fotografiách vo vzduchu, znamená to, že všetky časti ich tela sú reprodukované presne v tej istej dvadsatine alebo štyridsatine sekundy a na rozdiel od umenia bez progresívneho priebehu gesta.“

To Gsella pobúri: „Dobré! Ale ak sa umenie v interpretácii pohybu ocitá v úplnej nezhode s fotografiou, ktorá je *nespochybniteľným mechanickým svedectvom*, očividne prekrúca pravdu.“

„Nie,“ odpovie Rodin, „umelec je pravdivý a fotografia klamlivá, lebo v *skutočnosti sa čas nezastaví* a ak sa umelcovi podarí vytvoriť dojem gesta,

ktorého vykonanie istú dobu trvá, jeho dielo je určite menej konvenčné ako vedecký obraz, kde sa čas náhle *suspenduje*...“

A na príklade Géricaultových koní, ktoré na obraze *Epsomské derby* cválajú „s bruchom pri zemi“, hoci kritici trvali na tom, že svetlocitlivá doska by nikdy nič podobné neukázala, formuluje Rodin tvrdenie, že umelec je schopný zhustiť niekoľko v čase rozložených pohybov do jediného obrazu, pričom *ak aj je celok z hľadiska svojej simultánnosti chybný, pravdivý je vtedy, keď sú jednotlivé časti pozorované postupne – a to je jediná dôležitá pravda, pretože práve tú vidíme a tá sa nás dotýka*.

Divák, podnietený umelcom sledovať vývoj nejakého úkonu na zobrazenej postave, po nej prebieha pohľadom a získava tak ilúziu uskutočňovaného pohybu. Táto ilúzia sa však nevytvára *mechanicky*, ako sa to deje v prípade rozhybania momentiek v chronofotografickom prístroji, vďaka perzistencii sieťnice – schopnosti divákovho oka zadržať svetelné stimuly, ale *prírodzene*, rozhybaním vlastného pohľadu.

Pravdivosť diela teda čiastočne závisí aj od tejto nutnosti pohybov oka (po prípade tela) svedka, ktorý, ak chce nejaký predmet cítiť s maximálnou jasnosťou, musí vykonať veľké množstvo drobných a rýchlych prechodov z jedného bodu tohto predmetu na druhý. A naopak, ak sa pohyblivosť očí zmení na strnulosť „pod vplyvom nejakého optického nástroja alebo zlovyku, znamená to neznalosť a odstránenie podmienok potrebných k vnímaniu a prirodzenému zraku. A práve úzkostlivá nenásytosť zachytiť v najvyššej kvalite a rozsahu všetko viditeľné spôsobuje, že subjekt opomenie jediný prostriedok, akým by k tomu mohol dospieť“.³

Navyše, podčiarkuje Rodin, táto *pravdivosť* celku je možná len vďaka nepresnosti detailov, poňatých ako materiálny podklad pre jednu i druhú stránku okamžitého videnia. Umelecké dielo chce svedkov, pretože svojím obrazom prečnieva do hĺbky času hmoty, ktorá je totožná s našou. Avšak toto zdieľanie trvania je automaticky zrušené vynálezom fotografickej okamžitosti, pretože hoci sa okamžitý obraz hrdí vedeckou presnosťou detailov,

1—Virilio preberá toto heslo v celom texte a termín svedok používa v zmysle pozorovateľ, divák – pozn. prekl. Citácia Marmontela pochádza z jeho Mravoučných poviedok: „Hudba je jediným umením, ktoré oblažuje samo seba, všetky ostatné chcú svedkov.“ – pozn. autora.

2—Auguste Rodin, *L'art*, Grasset/Fasquelle, Paris 1911.

3—Aldous Huxley, *L'art de voir*, Payot, Paris 1943.

zastavenie sa na obraze, alebo skôr *zastavenie času v obraze* momentky, nezvratne falzifikuje temporalitu vnímateľnú svedkom, čiže čas, *ktorý je pohybom vytvorenej veci*.⁴

Sadrové štúdie vystavené v Rodinovom ateliéri v Meudone a ich evidentné anatomické zvláštnosti – chodidlá a ruky obrích veľkostí, vyklbeniny, ochabnuté končatiny a prepnuté telá – vedú ku konštatovaniu, že reprezentácia pohybu je hnaná až do krajnosti, ktorou je buď pád alebo vzlietnutie. A tam už čaká Clément Ader a jeho prvý let aeroplánom, dobytie vzduchu strojom, ktorý sa odlepil od zeme, hoci bol ťažší ako vzduch a v roku 1895 aj rozhybanie momentiek kinematografom, kde sa však toto odlepenie od zeme stáva *odchlípením sietnice*, chvíľou, keď filmár „zažína tisíc sviec vo svojom projektore“, pretože spolu so zastavením metabolických rýchlostí „*všetko, čo sme nazývali umením, akoby ochrnulo*“.⁵

K Bergsonovmu tvrdeniu, že *duch je to, čo trvá*, by sme mohli dodať: a práve toto trvanie myslí, cíti, vidí. Prvou produkciou nášho vedomia je jeho čistá rýchlosť vo vlastnom časovom intervale – rýchlosť, ktorá sa tak stáva ideou causalis, ideou pred ideou.⁶ Aj preto je dnes bežné považovať spomienky za mnohorozmerné a myšlienku za transfer, transport (*metaphora*) v literárnom zmysle.

Už Cicero a antickí teoretici pamäte verili v možnosť upevnenia prirodzenej

4—Blaise Pascal, *Réflexions sur la géométrie en général* (Úvahy o všeobecnej geometrii). VII, 33. Mareyho a Muybridgeove práce fascinovali parížskych umelcov, predovšetkým Kupku a Duchampa, ktorého slávny obraz *Akt zostupujúci po schodoch* bol v roku 1912 odmietnutý v Salóne nezávislých. Už v roku 1911, keď vyšli Rodinove rozhovory s Gsellom, hodnotil Duchamp znázorniteľ statické kompozície so statickými údajmi o rôznych polohách formou pohybu, bez toho, že by maľbou vytváral kinematografický efekt. Aj on tvrdil, že pohyb je v oku diváka, chcel ho však získať rozkladom formy.

5—Tristan Tzara, 1922, prispôsobené.

6—Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*. Balland, Paris 1980.

pamäte pomocou vhodného tréningu. Vynašli *topografickú metódu*, ktorá spočívala vo vyznačení série miest, lokalizácií ľahko usporiadateľných v čase a priestore. Môžeme si napríklad predstavovať, že sa pohybujeme po vnútri vlastného domu a za lokalizáciu si zvolíme stoličku v jednej z miestností, parapetnú dosku či škvrnu na stene. Potom do presne definovaných obrazov zakódoval materiál určený na zapamätanie a každý z obrazov priradíme jednej z vopred zvolených lokalizácií. Ak si chceme zapamätať celý prejav, pretransformujeme jeho hlavné body do konkrétnych obrazov a potom tieto body mentálne „umiestnime“ do súvislého radu lokalizácií. Keď budeme chcieť prejav predniesť, stačí si spomenúť na ich poradie. Tento druh tréningu dodnes používajú divadelní herci a advokáti na súde. A práve divadelníci, teoretici *Kammerspielu* ako Lupu Pick a scenárista Carl Mayer, z neho začiatkom dvadsiatych rokov vytvorili nie príliš vhodný spôsob naskrúcania, ktorým ponúkli publiku akési filmové „s vylúčením verejnosti“, kde sa dej odohrával v jedinom prostredí a v reálnom čase projekcie. Filmové kulisy neboli expresionistické, ale realistické, aby dôverne známe predmety, i tie najmenšie detaily každodenného života, nadobudli symbolickú, obsedantnú dôležitosť, ktorá mala podľa autorov urobiť každý dialóg alebo medzitulok zbytočným.

Nemá kamera donútiť prehovoriť prostredie tak, ako praktici *umelej pamäte* nechávajú a posteriori rozprávať izbu, v ktorej bývajú, či divadelnú scénu, na ktorej skúšali. Alfred Hitchcock, rovnako ako pred ním Dreyer a mnohí iní, používal viac-menej porovnateľný systém kódovania, pričom zároveň pripomínal, že diváci si nevytvárajú mentálne obrazy na základe toho, čo im je práve ukazované, ale na základe spomienok, *tak, ako si v detstve sami zaplňali biele miesta v hlave obrazmi vytvorenými skúsenosťou*. Tesne po prvej svetovej vojne filmové postupy *Kammerspielu* odhalili traumatizovanej verejnosti podmienky pre objav umelej pamäte, zrodenej v dôsledku katastrofického vymiznutia miest. Podľa dávneho príbehu básnik Simonides⁷ recitoval na jednom večierku verše, keď ho vtom náhle odvolali

7—Simonides (asi 556–467 pred n. l.) – grécky lyrický básnik. Narodil sa na ostrove Keos a preslávil sa predovšetkým príležitostnou poéziou – pozn. prekl.

do inej časti domu. Len čo vyšiel z miestnosti, jej strop sa zrútil na ostatných hostí a keďže bol obzvlášť ťažký, všetkých rozdrvil na nepoznanie. Napriek tomu sa Simonides vďaka svojej trénovanej pamäti dokázal rozpočítať na presné miesta, kde predtým jednotliví nešťastníci stáli, čo umožnilo identifikovať telá. Simonides si tak vzápätí uvedomil výhody, ktoré by mu tento spôsob selekcie prostredí a schopnosť vytvárať z nich obrazy mohol priniesť v jeho básnickom umení.⁸

V máji 1646 píše Descartes Alžbete: „Medzi dušou a telom je taká silná väzba, že myšlienky, ktoré sprevádzali niektoré pohyby tela pri samom začiatku nášho života, ich sprevádzajú naďalej.“ A na príklade svojej detskej náklonnosti k jemne škúliacemu dievčatku uvádza, že pohnutie, ktoré sa ho zmocňovalo pri pohľade na jej roztúlané oči, v ňom zostáva natoľko živé, že stále pociťuje náchylnosť obľúbiť si ľudí postihnutých rovnakou vadou. Avšak už prvé optické prístroje (Alhazenova tmavá komora z 10. storočia, práce Rogera Bacona z 13. storočia, nástup optických protéz, mikroskopov, šošoviek a ďalekohľadu v období renesancie, atď.) vážne deformujú kontexty vytvárania mentálnych obrazov a ich topografického vybavovania, narúšajú *nutnosť re-reprezentácie*, predstavovania produkovaného imagináciu, ktorá podľa Descartesa výrazne pomáha matematikom a ktorú dokonca považuje za skutočnú časť tela, *veram partem corporis*.⁹ 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. Vzorová protéza videnia, teleskop, vrhá obraz sveta mimo nášho dosahu a mení tým spôsob nášho pohybu vo svete. Logistika percepcie tak zahŕňa dovtedy

neznámy transfer pohľadu, teleskopuje blízke a vzdialené, pričom vytvára *fenomén zrýchlenia*, ktorý ruší naše poznanie vzdialeností a rozmerov.¹⁰

Dnes už renesancia neevokuje ani tak návrat k antike ako skôr nástup obdobia, kedy sa začali prekračovať všetky časové a priestorové intervaly – morfológické vlámanie bezprostredne zasahujúce dojem reálneho. Od komercializácie astronomických a chronometrických prístrojov sa totiž geografické vnímanie utvára pomocou anamorfotických postupov. Vtedajší maliari, Kopernikovi súčasníci ako napríklad Holbein, vytvárajú umenie, v ktorom toto prvé technické zblúdenie zmyslov obsadzuje významné postavenie práve vďaka optickým a mimoriadne mechanistickým interpretáciám. Okrem toho, že sa premiestnil uhol pohľadu pozorovateľa, celkové vnímanie maľby navyiac závisí výlučne od takých nástrojov, ako sú sklené valce či trubice, sústava kónických alebo sférických zrkadiel, lupy a iné šošovky. Dojem reálneho sa stáva disociovaným systémom, rébusom, ktorý svedok nemôže rozlúštiť bez kupčenia so svetlom alebo bez patričných protéz. Jurgis Baltrušajtis píše o pekinských jezuitoch, ktorí využívali anamorfotické zariadenia ako nástroj náboženskej propagandy na ohúrenie Číňanov a na „mechanický“ dôkaz toho, že človek má prežívať svet len ako ilúziu sveta.¹¹ V slávnej stati *I Saggiatore* (Bádateľ) vysvetľuje Galilei základné body svojej metódy: „Filozofia je zapísaná v obrovskej knihe, ktorá sa nám rozkladá všade pred očami a ktorú môžeme (ľudsky) pochopiť len vtedy, keď sme už zvládli jej jazyk a poznáme znaky, ktorými sa zapisuje. Tá kniha je napísaná jazykom matematiky a je ňou univerzum...“

Predstavujeme si ho (matematicky), pretože ho máme bez prestania na očiach, odkedy sme ich otvorili svetlu... Aj keď sa v tejto parabole zdá, že trvanie viditeľného sa ešte neskončilo, geomorfológia zmizla alebo sa prinajmenšom zredukovala na abstraktnú reč jedného z prvých veľkých industriálnych médií (s delostrelectvom, nevyhnutným pre rozšírenie optických fenoménov).

8—Pozri významné dielo Normana E. Speara, *The processing of memories: forgetting and retention*. Laurence Erlbaum Associates, New York, London 1978.

9—Descartes ani zďaleka neopovrhne imagináciou tak, ako sa mu často pripisuje.

10—Paul Virilio, *L'espace critique*. Christian Bourgois, Paris 1984 a *Logistique de la perception*. Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, Paris 1984.

11—Jean-Louis Ferrier, *Holbein. Les ambassadeurs*. Denoel, Paris 1977.

Dve storočia po vytlačení slávnej Guttenbergovej Biblie už rozmach knižného priemyslu stihol po svete rozptýliť milióny knižných výtlačkov po tom, čo sa vďaka nemu tlačiarne rozšírili vo veľkých európskych metropolách a aspoň jedna sa objavila i v každom menšom meste. Aj toto „umenie umelého písania“, ako ho hneď nazvali, bolo od svojho zrodu v službách náboženskej propagandy, najskôr katolíckej a potom aj reformovanej cirkvi. Rovnako však slúžilo propagande diplomatickej a vojenskej, za čo mu neskôr prischlo pomenovanie *delostrelectvo myslenia*, až kým napokon neprišiel istý Marcel L'Herbier a nenazval svoju kameru *rotačkou na obrazy*. No Galilei, ktorý sa denno-denne potýkal s preludmi vytváranými optikou, vždy tvrdil, že ak si chceme predstaviť svet, mali by sme pred priamym formovaním jeho obrazov uprednostniť návrat k drobnej okulomotorickej práci, ktorú si vyžaduje čítanie.¹²

Od staroveku môžeme konštatovať postupné zjednodušovanie písaných znakov a neskôr aj typografickej kompozície, čo podporovalo zrýchlenie prenosu správ a logicky viedlo k radikálnemu skráteniu obsiahnutej informácie. Táto tendencia zhustiť čas čítania tak, aby nepresahoval čas zabratý prehovorom, vyplynula z taktických potrieb vzťahujúcich sa k vojnovým ťaženiam a predovšetkým k ovládaniu bojiska ako príležitostného poľa percepcie a priestoru vyhradeného jazdeckému videniu, vrtkým popudom, pokrikom a iným vojenským logotypom.

Bojové pole je miestom, kde sa spoločenské správanie láme a kde politické približovanie stroskotáva na účinku hrôzy. Súbor vojenských akcií vždy smeruje k tomu, aby bol organizovaný z odstupe, či skôr, aby organizoval odstupy. Rozkazy a prehovory, hoci prenášané ďalekonosnými prístrojmi, však často zanikajú vo výkrikoch bojovníkov, v rinčaní zbraní a neskôr v hrnení výbuchov a rôznych detonácií. Semaforové znaky, rôznofarebné vlajky a schematické emblémy preto nahrádzajú zomdlievajúce hlasové signály

a vytvárajú *delokalizovanú reč*, ktorá sa dá obsiahnuť jediným krátkym pohľadom vyslaným z diaľky. A práve táto reč je predchodcom prenosu, ktorý sa v roku 1794 skonkrétnil zapojením prvej vzdušnej telegrafickej linky medzi Parížom a Lille a sprostredkoval Konventu správu o víťazstve francúzskych jednotiek v Condé-sur-l'Escaut. V tom istom roku sa Lazare Carnaut, koordinátor revolučných armád, podujal zaviesť tento rýchly spôsob prenosu vojenských informácií priamo do spoločensko-politických štruktúr národa s konštatovaním, že keby bola hrôza na dennom poriadku, mohla by vládnuť rovnako dobre na fronte ako aj v zázemí.

O čosi neskôr, keď sa fotografia stala záležitosťou okamihu, už bolo možné teleskopovať rýchlosťou svetla aj slová a správy, zredukované do niekoľkých elementárnych znakov: 6. januára 1838 sa americkému fyzikovi a maliarovi bojových výjavov Samuelovi Morsemu podarilo odoslať zo svojho ateliéru v New Jersey prvú elektrickú telegrafickú správu (slovo s významom *písať do diaľky* sa kedysi používalo aj na označenie určitých dostaviek a iných rýchlych dopravných prostriedkov).

Tento rýchlostný beh medzi *transtextuálnym* a *transvizuálnym* trval dovtedy, kým sa neobjavila *okamžitá všadeprítomnosť* audiovizuálneho mixu, televízia a teledikcia v jednom, konečný transfer, ktorý definitívne spochybnil starú problematiku *miesta, kde sa formujú mentálne obrazy* i problematiku upevňovania prirodzenej pamäte.

„Hranice medzi vecami miznú, subjekt a svet už nie sú oddelené, čas akoby zastal,“ napísal fyzik Ernst Mach, známy svojím dôkazom významu rýchlosti zvuku pre aerodynamiku. Inak ostáva *teletopologický* fenomén stále vážne poznačený svojou dávnou vojenskou minulosťou, *nezbližuje* subjekt so svetom, ale na spôsob starého bojovníka anticipuje ľudský pohyb, urýchľuje presun tela v zaniknutom priestore.

Vďaka priemyselnému zmnožovaniu vizuálnych a audiovizuálnych protéz ako i nestriedmemu používaniu zariadení okamžitého prenosu od najútlejšieho veku sme už bežne svedkami čím ďalej tým prácnejšieho kódovania mentálnych obrazov, skracujúcich sa retenčných časov, malej možnosti ich ďalšieho využitia a tým i rýchleho zosuvu pamäťovej konsolidácie.

12 — Okulomotorická práca: koordinácia pohybov oka a tela, predovšetkým ruky.

Je to prirodzené, ak si naopak uvedomíme, že pohľad a jeho časopriestorové usporiadanie predchádza gestu, prehovoru a ich koordinácii v poznávaní, rozpoznávaní i šírení tohto poznania ako obrazov našich myšlienok – našich myšlienok a kognitívnych funkcií, ktoré nepoznajú pasivitu.¹³

Najvýraznejšie to dokazujú pokusy s komunikačnými schopnosťami novorodenca. Dieťa je v tomto veku takmer úplne neschopné pohybu a toto obdobie trvá omnoho dlhšie ako u ostatných cicavcov. Zdá sa, že práve preto doslova visí na materských pachoch (prsíka, krku...) a takisto na pohyboch pohľadu. Počas cvičenia ovládania pohľadu, ktoré spočíva v tom, že asi trojmesačné dieťa vezmeme do náručia a tvárou v tvár ho zľahka hojdáme sprava doľava a zľava doprava, môžeme pozorovať, že dieťa hýbe očami vždy v opačnom smere, ako to kedysi veľmi presne odpozorovali výrobcovia porcelánových bábik. Dôvod je jednoduchý – nechce stratiť z očí usmiatu tvár osoby, ktorá ho drží. Toto cvičenie rozširovania zorného poľa pociťuje novorodenec ako veľmi obohacujúce, smeje sa a nechce, aby skončilo. A skutočne tu ide o čosi zásadné, pretože novorodenec si rozhýbaním pohľadu vytvára pretrvávajúci komunikačný obraz. Ako vravel Lacan, *komunikovať je zábavné* a dieťa sa tak vlastne nachádza v ideálne ľudskej pozícii.

Všetko, čo vidím, je principiálne v mojom dosahu (prínajmenšom v dosahu môjho pohľadu) a je na mape toho, čo „môžem“. Merleau-Ponty v tejto významnej vete presne popisuje, čo *teletopológia* zničí, ak sa stane samozrejmosťou. Podstata toho, čo vidím, už nie je principiálne v mojom dosahu, a hoci sa nachádza v dosahu môjho pohľadu, už nie je súčasťou mapy označujúcej čo „môžem“. Logistika percepcie totiž rúca všetko, čo staré

13—Jules Romain, *La vision extra-rétinienne et le sens paroptique*. Gallimard, Paris. Táto predvídava kniha pochádza z roku 1920 a bola znovu vydaná v roku 1964. „Pokusy s mimosietnicovým videním dokazujú, že určité poškodenia oka (napríklad strabistická amblyopia – tupozrakosť) provokujú subjektovo odmietanie uvedomenia si obrazu: oko si zachováva svoje schopnosti, obraz sa na sietnici vytvára, avšak vedomie ho čím ďalej tým väčšmi potláča, čo môže v niektorých prípadoch vyústiť až do úplnej slepoty.“

spôsoby reprezentácie zachovávali z toho ideálne ľudského originálneho šťastia, z toho „môžem“ pohľadu, ktoré zaručovalo, že umenie nemohlo byť obscénne. Kedysi som to často pozoroval u modeliek, ktoré celkom prirodzene pózovali obnažené a ochotne sa podrobovali požiadavkám maliarov a sochárov, avšak tvrdohlavo odmietali fotografovanie, pretože také akty považovali za pornografické.

Vytváranie prvotného komunikačného obrazu zachytáva rozsiahla ikonografia. Práve tento obraz bol jednou z hlavných tém kresťanského umenia, predstavujúceho osobu Márie (nazývanej *Prostredníčka*) ako prvú mapu, označujúcu *môžem* Boha-Syna. Naopak, reformačné odvrhnutie konsubstanciality a fyzickej blízkosti sa zjavuje práve počas renesancie, v období šírenia optických prístrojov... Romantická poézia je jednou z posledných, ktoré ešte používajú tento typ kartografie: u Novalisa je (tentoraz už profánne) telo milovanej skrátčeným vyjadrením univerza a toto univerzum je iba predĺžením jej tela.

Zariadeniami prenosu teda nedospejeme k onomu produktívnemu nevedomiu zraku, o ktorom svojho času snívali surrealisti v súvislosti s fotografiou a filmom, ale k jeho *nevedomosti*, k fenoménu zániku miest a vzhľadu, ktorého nadchádzajúci rozsah si zatiaľ vieme len ťažko predstaviť. *Smrť umenia*, ohlasovaná od 19. storočia, tak bude len jeho prvým a obávaným symptómom – hoci tento fakt nemá v histórii ľudských spoločností prakticky žiaden precedens, bude emergenciou onoho pokazeného sveta, o ktorom v novembri 1939 a vo vzťahu k nacistickému projektu hovorí autor *Revolúcie nihilizmu* Hermann Raushning ako o *univerzálnom rúcaní všetkých zaužívaných poriadkov, aké ľudstvo ešte nevidelo*. V tejto bezprecedentnej kríze reprezentácie (bez akéhokoľvek súvisu s klasickou či inou dekadenciou) bude starý akt videnia nahradený regresívnym perceptívnym stavom, akýmsi druhom synkretizmu, úbohou karikatúrou kvázinehybnosti prvých dní života, kde bude vnímateľný substrát existovať už len ako zmätený súbor, z ktorého občas náhodne vystávajú zreteľnejšie odlišné tvary, vône, zvuky...

Vďaka práci napr. Russela a Nathana (1946) si vedci uvedomili vzťah vizuálnych post-perceptívnych procesov k času: nadobudnutie mentálneho obrazu nie je nikdy okamžité, ale je upevneným vnímaním.¹⁴ Práve tento proces je dnes odmietaný, a preto mohla mladá americká filmárka Laurie Anderson podobne ako mnohí ďalší vyhlásiť, že je *len voyeurkou*, ktorá sa nezaujíma o nič iné než o detaily a to ostatné, ako hovorí, „povyšuje, ako z nekonečných rárohárni, z počítačov tragicky neschopných zabúdať.“

Keď sa vrátíme ku Galileiho prirovnaniu a k dešifrovaniu knihy reálneho, zistíme, že tu nejde ani tak veľmi o *analfabetizmus* obrazu a o fotografa neschopného rozlúštiť svoje vlastné fotografie, o ktorom písal Benjamin, ako skôr o *dyslektické videnie*. Už dlhšiu dobu majú najmladšie generácie problém s chápaním toho, čo čítajú, pretože si to nevedia *predstaviť*, sťažujú sa učiteľia... Slová v nich prestali vyvolávať obrazy, lebo – ako tvrdili fotografi, filmári nemej éry, propagandisti a publicisti zo začiatku storočia – rýchlejšie vnímané obrazy museli slová nutne nahradiť; dnes už však nemajú čo nahradiť a počet analfabetov a dyslektikov pohľadu neprestáva narastať.

Nedávne výskumy dyslexie potvrdzujú, že medzi stavom videnia subjektu na jednej strane a rečou i čítaním na druhej existuje úzky vzťah. Často konštatujú oslabenie centrálného (foveálneho) videnia, terča najostrejších vnemov, na úkor viac-menej poplašeného periférneho videnia. 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, ktorú so sebou svetlo prináša.

Ak rozmýšľame o svetle, ktoré nemá obraz a napriek tomu obrazy vytvára, zistíme, že ovplyvňovanie nás pomocou svetelných stimulov nie je včerajším objavom.

Mestský človek z minulých čias nie je domácky založený, žije na ulici a dovnútra sa vracia, z bezpečnostných dôvodov, až za súmraku. Obchody,

remeslá, každodenné vzbury a šarvátky, zápchy... Bossueta¹⁵ začína tento človek znepokojovať: nedokáže vydržať na jednom mieste, nerozmýšľa, kam ide, dokonca ani celkom dobre nevie, kde sa práve nachádza a čoskoro bude považovať noc za biely deň. Na konci 17. storočia policajnému dôstojníkovi La Reyniemu napadlo, že vytvorí skupinu „inšpektorov osvetlenia“, aby v Parížanoch vyvolal pocit istoty a povzbudil ich v nočnom vychádzaní. Keď už ako policajný prefekt v roku 1697 svoju funkciu opúšťa, hlavné mesto osvetľuje 6500 lampášov. Tie Parížu onedlho zaistia pomenovanie *svetlomesto*, pretože „jeho ulice sú osvetlené celú zimu a dokonca aj počas splnu“, ako píše Angličan Lister pri porovnávaní Paríža s Londýnom, ktorý sa takému privilégium netešil.

Počnúc 18. storočím sa vtedy už dost' pochybná parížska verejnosť povážlivo rozrastá a hlavné mesto prirovnávajú k *novému Babylonu*. Okrem túžby po bezpečnosti signalizuje intenzita osvetlenia aj ekonomickú prosperitu osôb a inštitúcií, ako i „posadnutosť leskom“ vlastnú novým elitám – bankárom, vyšším vrstvám, novozbohatlíkom s pochybným pôvodom i kariérou – a z tejto posadnutosti vyplývajúcu záľubu v brutálnych svetlách, nezjemnených nijakým tienidlom, naopak, ešte umocnených a nekonečne znásobených hrou zrkadiel, ktoré viac než samotné zrkadlá pripomínajú osliňujúce reflektory. Osvetlenie *a giorno* sa začína prelievať cez miesta, kde prispievalo k tomu, aby sa reálne zdalo iluzórnym – divadlá, paláce, bohaté hotely alebo kniežacie záhrady. Umelé svetlo sa samo stáva spektáklom, onedlho určeným každému a verejné osvetlenie, demokratizácia osvetlenia, sa stane zrakovým klamom všetkých. Či boli dôvodom staré ohňostroje alebo svetlá inžiniera Philipa Lebona, vynálezcu plynových lúč, ktorý priamo počas spoločenskej revolúcie otvoril hotel De Seignelay verejnosti, aby posúdila hodnotu jeho objavu, nočné ulice už ostanú

15—Jacques Bénigne Bossuet (1627–1704), katolícky kazateľ, známy svojimi protireformačnými názormi a nekompromisným postojom voči kráľovskému dvoru Ľudovíta XIV., s ktorým dokonca často prichádzal do konfliktu. Bol autorom viacerých pedagogických spisov, pôvodne určených pre vzdelávanie korunného princa i množstva protireformačných rozpráv – pozn. prekl.

14—Russel a Nathan, *Traumatic amnesia*. Brain 1946 – o zraneniach vojnových veteránov.

zaplnené davom, obdivujúcim diela osvetľovačov i pyrotechnikov, obvykle nazývaných impresionistami.¹⁶

Zároveň však toto konštantné úsilie o stále „viac svetla!“ začína viesť k akémusi druhu predčasnej neduživosti, k slepnutiu a anatomické vychýlenie videnia, prenesenie zraku na Niepceove *umelé sietnice* tak nadobúda jasný zmysel.¹⁷ V tomto režime permanentného oslnenia stráca šošovka oka svoj pôvodný rozsah akomodácie veľmi rýchlo. Pani de Genlis, guvernantka detí Filipa Égalité, vojvodu z Orleánu, poukazuje na ujmy spôsobené nadužívaním osvetlenia: „Odkedy sú v móde lampy, mladí ľudia nosia okuliare a zdravé oči nájdeť už len u starcov, ktorí si uchovali zvyk čítať a písať pri sviečke zaclonenej tienidlom.“

Po Paríži sa prechádzajúci skazený vidiečan Restifa de la Bretonne,¹⁸ ten pozorovateľ s ostrým sedliackym pohľadom, už takmer uvoľnil miesto novej, anonymnej a bezvekej postave, ktorá nehľadá ako Diogenes so svojím vo dne zapáleným lampášom na uliciach človeka, ale samotné svetlo, pretože tam, kde je svetlo, sú aj masy. Podľa Edgara Allana Poe už tento človek nebýva na konkrétnom mieste vo veľkom meste (podľa možnosti v Londýne), ale v hustom dave a jeho jediným itinerárom je prúd ľudí, nech by išiel kamkoľvek či zotrúval kdekoľvek. *Všetko bolo čierne a predsa žiarivé*, píše Edgar Allan Poe. Jedinou hrôzou je pre tohoto človeka riziko, že sa mu dav stratí v čudných svetelných efektoch a rýchlosti, s akou tento svetelný svet mizne... Preto tento človek tak zvláštne jastrí očami spod zamračeného obočia všetkými smermi a po všetkých, čo ho obklopujú, utopení v toku obrazov, v pohybe, kde je jedna tvár hneď pohltená inou, lebo bezcieľna chôdza neumožňuje viac ako hodiť po okoloidúcich letným pohľadom. Autor, vyčerpaný hodinami prenasledovania, sa nakoniec pred tohto človeka postaví, no on ho v tej strnulej chvíli ani nevidí a vzápätí sa opäť neúprosne púšťa do behu.¹⁹

V roku 1902 sa v Londýne ocitne aj Jack London a takisto krok za krokom sleduje tento *ľud z hlbín*. Mestské osvetlenie sa medzičasom stalo skutočným utrpením pre masu nepotrebných hlavného mesta najsilnejšej ríše sveta, v ktorom dav bezdomovcov predstavoval viac ako 10% celej populácie tvorenej šiestimi miliónmi londýnskych obyvateľov. Bezdomovci mali zakázané prespávať v parkoch, na lavičkách alebo na uliciach, takže chodili mestom celé noci bez prestania až do úsvitu, kedy im bolo konečne dovolené uložiť sa na miestach, kde ich nikto nevidel.²⁰

Určite aj vďaka tomu, že rovnako ako všetci ostatní ani vtedajší architekti a urbanisti neunikli psychotropným poruchám, onej topografickej amnézii, označenej neuropatológmi ako *Elpenorov syndróm* alebo *neúplné prebudenie*,²¹ sa dá čoskoro slovami Agnes Vardovej povedať, že *tie najšpecifickejšie mestá v sebe nesú možnosť nebyť nikde...* akoby boli vysnívanou kulisou zabudnutia.

V roku 1908 prednesie Adolf Loos vo Viedni svoj slávny prejav *Ornament a zločin*. V tomto manifeste zvestuje uniformizáciu *komplexného funkcionalizmu*, kochá sa „veľkosťou našej doby, v ktorej už nie je možné objaviť novú ornamentiku“, a tvrdí, že „výroba ornamentov, pri ktorej sa plytvá materiálom, peniazmi i ľudskými životmi... je zločinom, pred ktorým nemožno iba stáť so založenými rukami.“ Vzápätí nato sa začínajú zjavovať „normy priemyselnej výroby budov“ Waltera Gropia, efemérna architektúra talianskeho futuristu Depera, berlínske *licht-burgy*, Moholy-Nagyove *priestorovo-svetelné modulátory* a v roku 1922 aj *reflektorische farblichtspielen* Kurta Schwerdtfegera...

Odvtedy sa estetika stavieb neprestáva skrývať v čím ďalej tým všednejších formách, v priehľadnosti skla, tekutosti tvarov alebo špeciálnych efektoch

20— *The People of the Abyss* (Ľud z hlbín). Reportáž Jacka Londona.

21— Elpenorov syndróm, nazvaný podľa jednej z postáv Odysey – muža, ktorý spadol z terasy chrámu čarodejnice Kirké. Subjekt, ktorý po páde vykonáva na nezvyklom mieste bežné motorické automatizmy, viažuce sa na stav prebúdzania, je obeľou topografickej amnézie... Takéto nehody sa často opakujú na palubách rýchlych dopravných prostriedkov. Vincent Bourrel, generálny tajomník Francúzskych štátnych dráh, uvádza množstvo nehôd porovnateľných s historicky známym prípadom prezidenta Deschanela, ktorý začiatkom storočia vypadol za jazydu z vlaku.

16— Maurice a Paulette Dérubéré, *Préhistoire et histoire de la lumière*. France-Empire, Paris 1979.

17— Korešpondencia s Claudom Niepcem, 1816.

18— *Skazený vidiečan*, román Restifa de la Bretonne (1734–1806) – pozn. prekl.

19— Edgar Allan Poe, *The Man of the Crowd* (Muž z davu).

strojov transferu či transmisie. A keď sa k moci dostanú nacisti, neustále prenasledujúci *degenerovaných architektov a umelcov* a zároveň velebiaci pevnosť materiálov a trvácnosť pamiatok, ich rezistenciu voči času a zabudnutiu históriou, začnú túto psychotropnú moc so zázračnou šikovnosťou využívať na propagandistické ciele.

Organizátor nacistických zeppelin-feldských slávností, odborník na hodnotu zrúcanín a Hitlerov architekt Albert Speer použije počas norimberského zjazdu Strany v roku 1935 stopäťdesiat projektorov protivzdušnej obrany s lúčmi mieriacimi priamo na nočnú oblohu, aby tam vytvorili svetelný obdĺžnik... Neskôr o ňom píše: „A vo vnútri týchto svetelných múrov, prvých svojho druhu, sa konal zjazd s celým svojím rituálom... Zmocňuje sa ma teraz zvláštny pocit, keď si pomyslím, že najvydarenejšou architektonickou kreáciou v mojom živote bola fantazmagória, ireálny prelud.“²² Tento „krištáľový zámok“, odsúdený rozplynúť sa v prvom rannom svite bez toho, že by po sebe zanechal inú hmatateľnú stopu než zopár filmov a fotografií, bol určený špeciálne pre tých militantných nacistov, o akých Goebbels hovoril, že *poslúchajú zákon, ktorý vlastne vôbec nepoznajú, ale vedia ho odriekať hoci aj zo sna*.

Na základe „vedeckej“ analýzy stenografickej rýchlosti viacerých svojich prejavov vynášiel šéf hitlerovskej propagandy, opäť podľa vlastného názoru, novú reč máš, ktorá „nemá nič spoločné s archaickými a takpovediac populárnymi spôsobmi vyjadrovania, ale je začiatkom doposiaľ neznámeho umeleckého štýlu so živým a úchvatným výrazom.“

Zachádza až tak ďaleko, že jeho slová okamžite evokujú vyhlásenia futuristov, napríklad Portugalca Maria de Sa Carneira († 1916), ktorý oslavoval *Nanebovzatie akustických vln*:

„Eeech! Eeech!

Masa vibrácií sviští (...)

Dokonca aj ja sa cítim v kľbku vzduchom nesený!“

22—Albert Speer, *Au cœur du Troisième Reich*, Fayard, Paris 1971 (nemecké vydanie *Erinnerungen*, Propyläen Verlag, Frankfurt am Main 1979) a Robert Laffont, *Le journal de Spandau*, Paris 1975 (nemecké vydanie *Spandauer Tagebucher*, Propyläen Verlag, Frankfurt am Main 1975).

... alebo Marinettiho, keď sa ako vojnový dopisovateľ v Líbyi inšpiroval pri písaní svojich básní telegrafickým prenosom, ako ostatne každou technikou vedúcou k topografickej amnézii, či už to boli výbušniny, projektily, lietadlá alebo rýchle vozidlá...

Európske futuristické prúdy nevydržali, s pomocou represie zmizli v priebehu niekoľkých rokov. V Taliansku síce inšpirovali anarchistické a fašistické hnutie, pričom Marinetti bol dokonca Duceho osobným priateľom, z politickej scény však boli veľmi rýchlo odstránené.

Bezpochyby ale vysvetľujú, možno až príliš presne, túto konvergenciu komunikačných technológií a totalitarizmu, ktorá sa núkala „*pomazaným očiam Nového* – očiam futuristov, kubistov, interseksionistov, čo sa neprestávali chvieť, absorbovať a vyžarovať všetku tú spektrálnu, prenášanú, náhradkovú krásu, všetku tú dislokovanú, vyplavovanú krásu bez podkladu...“²³

V súvislosti s *topografickou pamäťou* by sme mohli hovoriť o *generáciách videnia* a dokonca i o vizuálnej dedičnosti, prenášanej z jednej generácie na druhú. No nástup logistiky percepcie s jej delokalizačnými vektormi prevzatými z geometrickej optiky zahájil naopak akýsi eugenizmus pohľadu, vrozený potrat rozmanitosti mentálnych obrazov, mnohosti súcien-obrazov odsúdených nenarodiť sa, neuvidieť svetlo – už nikdy a nikde.

Táto problematika bude vedcom a bádateľom ešte dlho unikať. Práce viedenskej školy, napríklad Riegelove a Wieckhoffove, sa síce týkajú interferencií medzi spôsobmi vnímania a okamihom – čo im slúži ku cti – ale väčšinou sa výskum, ako je to v tomto období zvykom, obmedzuje len na socioekonomiu obrazu. V 19. storočí i v prvej polovici 20. storočia je dokonca ešte aj štúdium pamäťových operácií človeka mierne funkcionalistické a inšpiruje sa predovšetkým rôznymi pokusmi s cvičením a podmieňovaním zvierat, pričom významnú úlohu v ňom zohrávajú elektrické stimuly. Nad týmito výskumami drží spočiatku patronát vojsko a neskôr ideológia a politici, lačne čakajúci na to, že z nich vyťažia okamžité, pragmatické

23—Action poétique, Pessoa et le futurisme portugais, č. 110/1987.

spoločenské výsledky. V dvadsiatych rokoch pracuje v Moskve komisia pre nemecko-sovietsku spoluprácu v oblasti biológie rás. Práce nemeckých neuropatológov, realizované v sovietskej metropole, sa napríklad snažia dokázať, kde je u človeka lokalizované „centrum geniality“, respektíve centrum zodpovedné za pochopenie matematiky... Táto komisia spadá do právomoci M. I. Kalinina, budúceho prezidenta Prezídia Najvyššieho sovietu (1937–1946).

Technicky i vedecky sa tu zrazu začala črtáť sila, založená na doposiaľ nevidaných tlakoch na vytváranie postojov a bojisko opäť raz umožnilo rýchle využitie týchto nových fyziologicky nesvojprávnych.

Už v roku 1916, počas prvého veľkého medializovaného konfliktu v histórii, doktor Gustave Le Bon poznamenal: „Stará psychológia považovala osobnosť za niečo veľmi presne definované, málokedy podliehajúce variáciám... dnes sa tento človek s nemennou osobnosťou javí ako fikcia.“²⁴ A zatiaľ čo sa krajiny stále zmietajú vo vojne, konštatuje, že táto domnelá nemennosť osobnosti až doteraz z veľkej časti závisela od *stálosti životného prostredia*.

Ale o akú stálosť išlo a o aké prostredie? O to bojové pole, o ktorom hovorí Clausewitz – kde v prípade, ak nebezpečenstvo dosiahlo určitú hranicu, začal rozum pracovať iným spôsobom – alebo, ešte lepšie, o prostredie pod stálym dohľadom, stíhané optickým arzenálom, ktorý vedie od zameriavacej línie strelných zbraní, kanónov, pušiek a guľometov, používaných v doposiaľ neslýchanom rozsahu, ku kamerám a prístrojom okamžitého vzdušného prieskumu a načrtáva tak obraz sveta smerujúceho k dematerializácii?

Korene slova propaganda sú známe: *propaganda fide* – šírenie viery. Rok 1914 nebol len rokom fyzickej deportácie miliónov ľudí na bojiiská, ale s apokalypsou rozrušenia vnímania bol aj diaspórou iného druhu, okamihom paniky, v ktorom americké a európske masy zrazu neveria vlastným očiam a v ktorom sa ich *perceptívna viera* úplne podriadiuje technickej

zameriavacej línii,²⁵ inak povedané: línii vizuálneho lúča v zameriavacom prístroji.²⁶

Onedlho to potvrdzuje aj režisér Jacques Tourneur: „V Hollywoode som sa rýchlo naučil, že kamera nikdy nevidí všetko – ja síce vidím všetko, ale kamera vidí iba časti.“

Avšak čo vidíme, ak sa pohľad, zotročený zameriavaním, zredukuje až na stav prísnej a takmer nemennej štrukturálnej nehybnosti? Vidíme len okamžité výseky, zachytené kyklopím okom objektívu, pričom *videnie prestáva byť substanciálnym a stáva sa akcidentálnym*. Revolučná zmena režimu videnia však napriek dlhodobým sporom spojeným s problémom objektivity mentálnych a inštrumentálnych obrazov nebola jasne vnímaná a fúzia/konfúzia oka a objektívu, prechod od videnia k vizualizácii, sa bez ťažkostí ustálili v obyčajoch. Ako ľudský pohľad tuhol a strácal prirodzenú rýchlosť a citlivosť, zábery sa, naopak, čím ďalej tým viac zrýchľovali. Dnes sa napríklad profesionálni a im podobní fotografi väčšinou uspokojia s tým, že fotoaparátom iba *ostreľujú*, poddávajú sa jeho rýchlosti a veľkému počtu fotografií ako i nadužívaní kontaktných snímok a sú radšej svedkami svojich vlastných fotografií než akejkoľvek reality. Jacques-Henri Lartigue, ktorý nazýval objektív *okom svojej pamäte*, už dokonca pri fotografovaní vôbec nepotreboval zameriavať, lebo aj bez toho, aby pozrel do hľadáčika, vedel, čo uvidí Leica v jeho ruke – takže aparát nahrádzal zároveň pohyby oka i presuny tela.

25 – V origináli „ligne de foi“, doslova „lína viery“, lína zámeru, zameriavania. Virilio sa tu hrá s prepojením slov *foi* *perceptive*, perceptívna viera a *ligne de foi*, zameriavacia lína – pozn. prekl.

26 – Tak, ako neskôr píše Jean Rouch o ruskom filmárovi: „Kino-oko je pohľad Dzigu Vertova (...) s ľavým obočím mierne zvráteným a pokrčeným nosom, aby nebránil videniu, *zreničky otvorené na 3,5 alebo 2,9*, no hĺbka poľa smerujúca k nekonečnu, k závrati..., ďaleko za útočiacich vojakov“... aj my sme v priebehu niekoľkých päťročných stratili „tú *temnú perceptívnu vieru*, ktorá kladie otázky nášmu nemému životu, *tú zmes sveta a nás, ktorá predchádza reflexii*.“ Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*. Gallimard, Paris 1964 (český preklad Miroslav Petříček, *Viditeľné a neviditeľné*. Oikumené, Praha 1998).

24 – Dr. Gustave Le Bon, *Enseignements psychologiques de la guerre européenne*. Flammarion, Paris 1916.

Redukcia pamäťových volieb, spôsobená týmto stavom závislosti od objektívu, sa tak stala jadrom, v ktorom sa odohráva modelizácia videnia a s ňou aj všetky možné formy štandardizácie pohľadu. Práce, napríklad Thorndikove a MacGeochove (1930–1932), o podmieňovaní správania zvierat motivovali zrod novej istoty: ak chceme reprodukovať konkrétny cieľový atribút, netreba vyvolávať celý súbor atribútov, pretože pôsobiť nezávisle môže aj jeden jediný, čo opäť otvára často preberaný problém *trans-situacej identity mentálnych obrazov*.²⁷

Od začiatku storočia je európske percepčné pole zaplavované určitými znakmi, reprezentáciami a logotypmi, ktoré sa v priebehu dvadsiatich, tridsiatich, šesťdesiatich rokov robujú natoľko, že sa ocitli mimo každého bezprostredného explikatívneho kontextu a podobne ako sladkovodné ryby *chondrostoma nasus* v znečistených rybníčkoch vyhubujú svojou prítomnosťou každý iný život. Obrazy geometrických značiek, iniciály, hitlerovská sigla, chaplinovská silueta, Magrittov modrý vták alebo karmínové pery Marilyn, to je cudzopasná vytrvalosť, ktorú už nevysvetľuje len od 19. storočia tak často diskutovaná technická reprodukovateľnosť. V podstate sa nachádzame pred logickým vyústením systému, ktorý počas niekoľkých storočí prideloval primárnu úlohu pohotovosti techník vizuálnej a orálnej komunikácie – systému intenzifikácie správy.

Alebo ako nedávno poznamenal Ray Bradbury: „Režiséri nás namiesto slovami bombardujú obrazmi, pričom detaily zdôrazňujú fotografickými a filmovými trikmi... Ľuď je možné presvedčiť o čomkoľvek, keď sa zintenzívnia detaily.“²⁸

Fatický obraz – cieľový obraz, ktorý posilňuje pohľad a udržiava pozornosť – je nielen čistým produktom fotografickej a kinematografickej focalizácie, ale aj produktom stále intenzívnejšieho osvetľovania a narábania s jeho rozlíšením, ktoré reprodukuje iba niektoré špecifické zóny, pričom kontext sa väčšinou stráca v neurčitosti.

Počas prvej polovice storočia sa tento typ obrazu rozšíril v službách totalitných, politických či ekonomických síl, a to buď v krajinách, kde prebehla akultúracia (severná Amerika) alebo v tých, ktoré boli deštruktúrované (Rusko po revolúcii alebo Nemecko po vojenskej prehre), čiže v národoch s menším morálnym a intelektuálnym odbojom. Kľúčové slová reklamných a iných plagátov tu boli často vyobrazené vo farbách s takým istým jasom ako malo pozadie, do ktorého boli vpísané. Divergencia medzi focalizovaným a kontextom, obrazom a textom tak bola ešte viac zdôraznená, pretože svedok buď strávil dlhší čas dešifrovaním písomnej správy, alebo sa jej jednoducho zriekol v prospech obrazu.

Ako podotýka Gérard Simon, od 5. storočia boli geometrické štúdie zraku súčasťou maliarskych techník, ktoré sa umelci horlivo snažili kodifikovať. Vďaka slávnej Vitruviovej stati vieme aj to, že sa už od antiky usilovali vniesť ilúziu hĺbky hlavne do divadelných kulís.²⁹

A zatiaľ v stredovekej maliarskej reprezentácii *pozadie vytvára povrch*. Súbor postáv, aj tie najmenšie detaily, alebo ak chcete kontext, zostávajú v stále rovnakej rovine čitateľnosti, viditeľnosti. Jedine premrštená veľkosť v prípade niektorých dôležitých postáv priťahuje pozornosť svedka, pretože vyvoláva dojem, že sú predsunuté. Všetko je teda videné v rovnakom svetle, v priehľadnej atmosfére a jase, zdôraznenom navyše zlatom aureol a ornamentov. Sakrálna maľba tak zavádza teologickú paralelu medzi videním a poznaním, pričom nejasnosť pre ňu nejestvuje.

V renesancii sa spolu s množením optických prístrojov začínajú zjavovať náboženské a kozmogonické neistoty. Obrazy dymu a vzdialeného oparu nás čoskoro privádzajú k pojmu *non-finita*, neukončeného videnia v maliarskej či sochárskej reprezentácii. V 18. storočí, v období geologických fantázií a pokrútených línii rokajového a barokového štýlu, architekti ako Claude Nicolas Ledoux v Salines d'Arc-et-Senans naopak radi ukazujú chaos hmoty,

27 – Watkinsove a Tulvingove práce, *Episodic memory: when recognition fails*, Psychological Bulletin, 1974.

28 – Libération, 24. 11. 1987.

29 – Gérard Simon, *Le regard, l'être et l'apparence*. Le Seuil, Paris 1988.

neusporiadané vršenie blokov kameňa, vymykajúce sa geometrickému pôsobeniu tvorcu. V tom istom čase sa očividne rozširuje aj záľuba pre skutočné alebo simulované ruiny pamiatok.

O asi šesťdesiat rokov neskôr ovládne celé štruktúry maliarskych diel chaos – kompozícia sa rozpadáva. Nadarovi priatelia-maliari vychádzajú z ateliérov a na spôsob fotografov utekajú prekvapiť každodenný život, pričom neváhajú stratiť aj takú výhodu, akou je farba.

U Edgara Degasa, svojho času maliara i fotografa, sa kompozícia snúbi s rámcovaním, s umiestnením v hraniciach hľadáča, kde sa subjekty javia decentrované, vyseknuté, videné zhora alebo z podhľadu, v umelom, často brutálnom svetle porovnateľnom so svetlom reflektorov, aké používajú profesionálni fotografi. „Musíme sa oslobodiť od tyranie prírody,“ píše Degas o umení, ktoré sa podľa neho *nerozširuje, ale zhrňa*... o umení, ktoré sa tak tiež zintenzívňuje. A lepšie pochopíme oprávnenosť prívlastku, ktorý počas výstavy Monetovho obrazu „Impresia, vychádzajúce slnko“ získala táto nová maliarska škola – *impresionistická* – ako tí ohňostrojci čo vytvárali výboje a bezprostredné svetelné efekty.

Od dekompozície kompozície prechádzame k dekompozícii zraku. Georges Seurat svojím divizionizmom reprodukuje vizuálny efekt vytvorený zrnitosťou prvých daguerrotypov a pri vytváraní farebnosti aplikuje systém analogických bodov. Aby sa obraz ukázal zreteľne, musí byť nazeraný z určitej vzdialenosti – pozorovateľ si ho musí sám zaostrovať, presne tak ako v optickom prístroji, až kým sa zrná neroztečú v účinku jas a ich vibrácia vo vynáraní figúr a tvarov.

Tieto sa vzápätí znova rozkladajú, takže z nich čoskoro nepretrvá nič iné len vizuálna správa hodná morzeovky, Duchampov sietnicový stimulátor, Mondrianov Op-art.

Pri ďalšom sledovaní tejto nemilosrdnej logiky čoskoro objavíme reklamy-milných umelcov: prichádza futurizmus a s ním hlavne Deperova reklamná architektúra, potom v roku 1916 Dada a surrealizmus. Podľa Magritta v tomto období maľba a tradičné umenia strácajú *všetok posvätný charakter*. Ako odborník na reklamu píše:

„Čo oficiálne znamená surrealizmus: reklamný podnik, vedený s dostatočne veľkou dávkou uhladeného správania a konformizmu, aby mohol byť rovnako úspešný ako iné podniky, voči ktorým sa vymedzuje určitými čisto formálnymi detailmi. A preto bola „surrealistická žena“ rovnako stupídny vynálezom ako *pin-up girl* (dievča z plagátu), ktoré ju dnes nahrádza (...) Som teda veľmi málo surrealistický. To slovo pre mňa totiž znamená rovnako „propagandu“ (škaradé slovo), so všetkými tými stupídnosťami, ktoré sú k úspechu „propagánd“ nevyhnutné.“³⁰

Avšak synkretizmus a nihilizmus, ktorých nositeľmi sú techniky komunikačnej pseudo-spoločnosti, existujú vo forme znepokojujúcich symptómov aj u Magritta. Preňho sú slová „sloganmi, ktoré *nás nútia myslieť podľa určitého vopred stanoveného poriadku*, (...) kontemplácia je všedný a nezaujímavý stav.“ „Dokonalý obraz“ by zase mohol mať *intenzívny efekt* len veľmi krátky čas. Popri množstve priemyselne vyrobených optických materiálov je ľudské videnie umelca len jedným z mnohých postupov, akými sa dajú získať obrazy a najmladšie generácie zaútočia na „samotnú esenciu umenia“, čím zavŕšia svoju samovraždu.

V roku 1968 Daniel Buren vysvetľuje Georgesovi Boudaillovi: „Je zvláštne uvedomiť si, že umenie nikdy nebolo problémom obsahu, ale vždy foriem (...). Jediné riešenie tkvie v tvorbe – ak toto slovo vôbec ešte môžeme použiť – nejakej veci, úplne oddelenej od toho, kto k nej pristupuje, pričom do nej nič nekladá, a ktorá sa tým pádom vyjadruje zbytočne. Umelecká komunikácia je teda prerušená, už neexistuje...“³¹

Dávno predtým Duchamp napísal: „Neprestal som maľovať. Každá maľba, skôr než sa zjaví na plátne, musí totiž existovať v duchu – a vždy sa z nej voľačo stratí, akonáhle je namaľovaná. *Ja radšej vidím svoje obrazy bez tohto kalu.*“

Maliar prináša svoje telo, povedal Valéry a Merleau-Ponty dodáva:

30—Citované Georgesom Roqueom v eseji o Magrittovi a reklame: *Ceci n'est pas un Magritte*, Flammarion, Paris 1983.

31—*L'art n'est plus justifiable ou les points sur les i*. Rozhovor s Danielom Burenom, vedený Georgesom Boudailom. Les lettres françaises, mars 1968.

„Nevedno, ako by nejaký Duch mohol maľovať.“³² 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.

Od 19. storočia nám pľia uši rečami o smrti Boha, človeka, umenia... Išlo však len o progresívnu dekompozíciu perceptívnej viery budovanej, po animizme a počnúc stredovekom, na základe jedinečnosti božského stvorenia, na absolútnej dôvernosti univerza a človeka-Boha z augustiánskeho kresťanstva, toho hmotného sveta, ktorý sa miloval a rozjímal vo svojom jedinom Bohu. 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 tisícami rokmi Nikoforom, patriarchom konštantinopolským: „Ak odstránime obraz, nezmizne iba Kristus, ale celý svet.“

32—Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*. Gallimard, Paris 1964.



МЕНЕЖ АКО ОБРАЗ

Okolo roku 1820 nazval vynálezca fotografie Nicéphore Niepce svoje prvé snímky okolia „uhlom pohľadu“ a tesne sa tým primkol k Littrého prísnej definícii: „Uhol pohľadu je zoskupenie predmetov, ku ktorým pohľad *smeruje* a na ktorých sa v určitej vzdialenosti *zastaví*.“¹

Keď však starostlivo preskúmame tieto prvé príklady „solárneho písma“, skôr ako takmer nerozoznatelné a fariieb zbavené predmety si všimneme istý druh žiarivosti – prenesený povrch, ktorým prestupuje svetelná intenzita. Heliografická doska sa vlastne až tak veľmi nesnaží ukazovať zoskupené telesá, predovšetkým necháva „zapôsobiť“ – zachytáva signály nesené striedaním svetla a tieňa, dňa a noci, pekného a škaredého počasia i „slabého jesenného jasu“, ktorý Niepceovi tak veľmi prekážal pri práci. Neskôr, avšak predtým, ako sa fotografiu podarilo ustáliť na papieri, sa hovorilo dokonca o „zozrkadlení“ kovovej dosky daguerrotypu. Piateho decembra 1829 píše Niepce Daguerrovi v poznámke o heliografii nasledovné: „*Základný princíp tohto objavu.*“

Svetlo, schopné skladať a rozkladať sa, chemicky pôsobí na telesá. Je nimi pohlcované, kombinuje sa s nimi a dodáva im nové vlastnosti. Niektorým telesám napríklad zvyšuje ich prirodzenú hustotu, alebo ich dokonca spevňuje a podľa dĺžky a intenzity pôsobenia ich mení na viac či menej nerozpustné. Taký je v skratke princíp objavu.“

Na základe tejto skúsenosti sa Daguerre, „prešibaný muž spektaklu“, ktorému bolo súdené až do konca života snívať o farebnej fotografii a jej okamžitosti, začal spolu s mnohými ďalšími usilovať o „zachytenie do obrazov“ heliografickej mechaniky a zaoberať sa jej čitateľnosťou a využitím. Okolo princípu Niepceovho vynálezu, okolo svetloutilivosti voči svetlu, ktorý mu pripadal akoby sa „celý kúpil vo svetelnom fluide“, sa nebadateľne začínajú zoskupovať umelecké, priemyselné, politické, vojenské, technologické, fetišistické aj iné interpretácie, vedecké výskumy rovnako ako i tie najobyčajnejšie predstavy pochádzajúce zo života.

V roku 1863 hovorí Legros o „Slnku fotografie“. Mayer a Pierson píše: „Ničím sa nedá vyjadriť takmer závažné nadšenie, ktoré ovládlo parížsku verejnosť (...), každý deň naráža slnko na množstvo inštrumentov, čo naň miera, čo očakávajú jeho príchod: všetci – od vedca až po meštiaka – sa stali očarenými výskumníkmi.“²

So zrodom tohto neskorého kultu Slnka prestávajú byť predmety a pevné telesá hlavnou témou systémov reprezentácie a na ich miesto nastupuje plnosť energie, ktorej úloha, kvality a vlastnosti sú odvtedy neustále navyše odhaľované a využívané... Dokonca aj fyzici 19. storočia, predkladajúci práce o elektrine a elektromagnetizme, používajú ako provizórne východisko tie isté metafory ako Niepce.

A Nadar, ktorému sa v roku 1858 podarilo urobiť prvý letecký záber a nastaviť elektrické osvetlenie tak, aby umožnilo fotografovať v noci, sa zmieňuje o *pocite svetla, ktoré preváži nad všetkým*, lebo túto *nadprirodzenú rytinu* vytvára práve žiara dňa.

Nadprirodzené pôsobenie svetla, kľúčový problém *zastaveného času* fotografickej expozície, dodáva dennému svetlu časový rozmer nezávislý od astronomického dňa a umožňuje oddeliteľnosť svetla a času, podobnú tej, čo je v Biblii na počiatku virtualít viditeľného sveta.

V prvý deň stvoril Boh židovsko-kresťanskej tradície svetlo a tieň. Počkal až do štvrtého dňa, kým sa začal venovať „svietidlám“, planétam určeným na to, aby vytvárali usporiadanosť ročných období, riadili činnosť živých bytostí a slúžili ľuďom ako oporné body, znaky, mierky.

Nesúmerateľná rýchlosť času v predčasi bola ospevovaná v 16. storočí množstvom básnikov, dávno pred Andréom Bretonom, surrealistami a niektorými fyzikmi, pre ktorých sa Genesis stala jednou z privilegovaných tém modernej vedeckej imaginácie.

A to básnikmi neuznanými, dosť ťažko dostupnými a dnes zabudnutými v prospech tých, čo hojne vychádzajú v Pléiade. Jedným z tých prvých je Marin Le Saulx a jeho *Teantrogamia*:

1—Korešpondencia Nicéphora a Clauda Niepceovcov.

2—Mayer a Pierson, *La photographie. Histoire de sa découverte*. Paris 1862.

„C'est la première nuit qui ait vu le soleil
Blanchir son voile noir, de sa blonde lumière
Je peux dire à bon droit que c'est la nuit première
Qui ait fait d'un my-nuit un midy nompareil (...)

Que ceste nuit sans nuit puisse accroître le nombre
Des jours de l'an, ceste nuit soit sans ombre
Et esclaire toujours d'un éternel éclair.“³

Walter Benjamin v *Malých dejinách fotografie* tento princíp znovu nachádza vo využívaní fotografickej okamžitosti, akou je film. Tento fenomén vysvetľuje takto: „Film dodáva *hmotu* simultánnej kolektívnej recepcii, ako to odjakživa robila architektúra.“ Je to len náhoda, spôsobená prekladom do francúzštiny?

Vo chvíli, keď sa kinosála náhle ponorí do umelej temnoty, jej konfigurácia – telá, čo sa v nej nachádzajú – sa zotrie. Opona maskujúca plátno sa zdvihne a opakuje Niepceov pôvodný rituál otvárania okienka tmavej komory, aby umožnila *dopad nežnému a nedotknutému záblesku, dôležitejšiemu ako všetky konštelácie, čo sa nám ponúkajú ako pastva pre oči* (Tzara). Touto *hmotou* dodávanou filmom a prijímanou divákmi kolektívne a simultánne je svetlo, rýchlosť svetla. Viac než o verejnom obraze môžeme teda v oblasti filmu hovoriť o *verejnom osvetlení*. A to zatiaľ neprinieslo žiadne umelecké dielo – jedine architektúra.

Od Niepceových tridsiatich minút okolo roku 1829 po Nadarových približne dvadsať sekúnd v roku 1860 plynul fotografom čas, ktorý sa vo vnútri

3—Action poétique, č. 109/1987. Približný preklad básne znie: „Prvá noc uvidela, ako slnko / bieli jej čierny závoj svojím jasným svetlom. / Právom smiem povedať, že táto prvá noc / spravila z polnoci nevídané poľudnie (...) // Keby táto noc bez tmy mohla zvýšiť počet / ostatných dní v roku, nech teda táto noc zostane bez tieňa, / nech žiari naveky nehasnúcim jasom.“ – pozn. prekl.

snímky zdal byť celkom nezávislý od doby expozície, neznesiteľne pomaly. Disderi píše: „Čo podľa nás ešte zostáva vyriešiť (...) je zvýšenie rýchlosti – najlepším možným riešením by bolo dosiahnuť okamžitosť.“⁴ Videnie sveta sa s objavom fotografie stalo nielen otázkou priestorovej vzdialenosti, ale i *vzdialenosti časovej*, ktorú však bolo treba odstrániť, teda otázkou rýchlosti – akcelerácie či spomalenia.

Iniciátori tohto nápadu, napriek tomu, že porovnávali neporovnateľné, boli presvedčení, že jasná nadradenosť fotografie nad možnosťami ľudského oka spočíva práve v špecifickej rýchlosti, ktorá *vdaka nelútostnej vernosti podmienenej používaním nástrojov i vdaka tomu, že je zbavená subjektívneho a deformujúceho pôsobenia umelcovej ruky, umožňuje zachytiť a ukázať pohyb, a to s presnosťou a hojnosťou detailov, ktoré zraku bežne unikajú*.⁵ Svet, „znovuobjavený“ ako neznámy kontinent, sa napokon zjavuje „vo svojej čistej pravde“.

Na jeseň roku 1917 píše Émile Vuillermoz o „umeleckom filme“: „To oko, ktoré *vyrezáva* (découpe) z priestoru a *fixuje* v čase nenapodobiteľné obrazy, ktoré *zvečňuje* prchavú minútu, v ktorej je príroda géniom (...) – to oko je okom objektívu.“

Fotografická momentka, považovaná za nespochybniteľný dôkaz existencie objektívneho sveta, však v skutočnosti prinášala jeho budúcu skazu. Ak aj Bacon alebo Descartes prispievali vo svojej dobe k vývoju experimentálnej metódy a uvažovali o *pamätových návykoch* ako o nástrojoch schopných prispieť k usporiadaniu informácií, nemali v úmysle konceptualizovať svoje nápady a to z jednoduchého dôvodu: boli to pre nich dôverne známe procedúry, patriace do oblasti zrejmeho. Avšak fotografia, tým, že *zmnožovala „dôkazy“ o realite, realitu vlastne vyčerpávala*. Čím inštrumentálnejšou (lekárskou, astronomickou, vojenskou...) sa stávala a čím ďalej prenikala v porovnaní s priamym videním, tým menej sa z tohto déja-vu objektívnej samozrejmosti vynáral problém jej interpretácie a tým viac sa vracala k pôvodnej abstrakcii heliografie, k svojej prvej definícii –

4—André Rouillé, *L'empire de la photographie*. Le Sycomore, Paris 1982.

5—André Rouillé, *tamtiež*.

„PAUL – VIRILIO

k devalorizácii pevných telies so „strácajúcimi sa obrysami“ (Niepce) a k „vypichnutiu“ *uhlu pohľadu*, ktorého novátorskú silu si všimli maliari i spisovatelia ako napríklad Proust.

Tento odklon od preexponovanej hmoty, redukujúci efekt reálneho na viac-menej dokonalú presnosť svetelnej emisie, bol vedecky vysvetlený Einsteinovou „teóriou uhlu pohľadu“. Tá vzápätí podnietila vznik teórie relativity a na pomerne dlhý čas spôsobila zlyhanie všetkých externých dôkazov jednotného trvania ako jasného princípu vysväcovania udalostí (Bachelard) i *myslenia bytia a jednoty univerza*, hlásaného klasickou filozofiou vedomia.

Vieme, že objavy, počnúc Galileovými až po Newtonove, ponúkali obraz sveta, v ktorom bolo všetko popísateľné, ilustrovateľné, reprodukovateľné v pojmoch konkrétnej skúsenosti a konkrétneho príkladu. Vládla tu zdieľaná viera vo svet pravidelne fungujúci pred našimi očami, akási inkubácia videnia a vedenia, ktoré sa napredovaním zovšeobecňuje.⁶

Rovnako bola fotografia, naplňajúca dávne Descartesove túžby, pre mnohých umením, v ktorom „duch“ vládol mechanike, pretože práve ten podľa starej dobrej tradície inštrumentálneho rozumu interpretoval výsledky.

Ale prečo naopak neprísť postupne k záveru – a technický pokrok tej istej fotografie nám o tom dennodenne prinášal dôkazy – že každý objekt je pre nás len sumou vlastností, ktoré mu pripisujeme, súborom informácií, ktoré z neho v tom či onom momente vyťažíme a teda, že onen objektívny svet existuje len do tej miery, do akej si ho re-rezentujeme, teda ako viac či menej trvalá konštrukcia nášho ducha?

Einstein doviedol toto uvažovanie do krajnosti, keď začal dokazovať, že priestor a čas sú *intuitívne formy*, neoddeliteľné od nášho vedomia o nič viac ako koncepty tvarov, farieb, rozmerov, atď. Einsteinova teória neprotirečí klasickej fyzike, iba ukazuje jej hranice, prípadovo späť so zmyslovou skúsenosťou človeka, jej všeobecne proxemický charakter, ktorý už od dôb renesancie, no predovšetkým v 19. storočí skryto podrývala logistika percepcie.

Mechanické vysvetľovanie sa postupne sťahuje pred matematickou evidentnosťou a v roku 1900 nastolí Max Planck *kvantovú teóriu*, matematickú danosť, neozrejmitelnú žiadnym vysvetlením. A odvtedy, ako poznamenal Sir Arthur Eddington, má „každý ozajstný prírodný zákon veľkú šancu na to, že sa bude rozumnému človeku zdať iracionálny.“⁷

Tieto danosti boli len ťažko prijateľné, pretože smerovali nielen proti nahromadeným vedeckým predsudkom, ale i proti dominantným filozofiám a ideológiám.

Dnes už lepšie chápeme, prečo bola Einsteinova teória postihnutá zákazom a prečo bolo úsilie sprostredkovať ju jednoduchým a zrozumiteľným spôsobom čo najširšiemu okruhu verejnosti také vzácné, takže v skutočnosti, ako píše sám fyzik v roku 1948, „bol korpus vedomostí obmedzený a prístupný len malej privilegovanej skupine a potláčal filozofického ducha ľudu, vedúc ho tak k tej najvážnejšej duchovnej chudobe“. Pripomienkou, že „vedecká pravda neexistuje“, Einstein totiž v storočí inžinierov znovu aktualizoval to, čo v 15. storočí básnici a mystici ako Cues nazývali *účenou nevedomosťou* – inak povedané *predpokladom ne-vedenia*, ale predovšetkým *ne-videnia*, ktorý navracia každému výskumu jeho základný kontext, *prvotnú nevedomosť*. A to v okamihu, keď sa domnelá nestrannosť objektívu prostredníctvom obrazového arzenálu pripisujúceho si schopnosť všadeprítomnosti, vševiedomosti Boha židovsko-kresťanskej tradície, stala všeliekom a keď sa už konečne začínalo zdať, že bude možné *odhaliť základnú štruktúru bytia v jeho totalite* (Habermas) a ohlásiť tým definitívnu prehru všetkých fanatizmov každej viery, aj tej náboženskej, ktorá by sa vzápätí stala iba nejasným privátnym konceptom.

7 – Spomeňme len Einsteinove hodiny a pravítka: napríklad hodiny (či už presýpacie alebo naťahovacie) pripojené na systém v pohybe pracujú v odlišnom rytme ako nehybné hodiny. Etalónové pravítko (z dreva, kovu alebo drôtu) pripojené na pohyblivý systém mení svoju dĺžku v závislosti od rýchlosti systému (...) Pozorovateľ, ktorý sa premiestňuje spolu so systémom, nezbadá žiadnu zmenu, avšak vo vzťahu k systému nehybný pozorovateľ konštatuje spomalenie hodín a skrátenie pravítka. Toto zvláštne správanie hodín a pravítok je späť s konštantným fenoménom svetla.

6 – Lincoln K. Barnett, *The universe and Dr. Einstein*. William Sloane Associates, New York 1948.

Benjamin jasá: „Fotografia pripravuje cestu ozdravujúcemu hnutiu, prostredníctvom ktorého sa človek a prostredie jeden druhému odcudzia, čím sa vytvorí *voľné pole*, na ktorom všetko dôverne prepustí miesto osvetleniu detailov.“⁸ Toto *voľné pole* je hlavným poľom pôsobnosti propagandy, marketingu, technologického synkretizmu, kde sa len v malej miere vyvíja odolnosť svedka voči fátickému obrazu.

Priznanie, že pre ľudské oko je podstata neviditeľná a – keďže všetko je len ilúziou – že ani vedecká teória, podobne ako ani umenie, nie sú ničím iným než manipuláciou s našimi ilúziami, sa vzpiera politicko-ideologickým diskurzom, ktoré v úsilí presvedčiť čo najväčší počet ľudí rozvíjajú túžbu po neomylnosti a silnú tendenciu k ideologickému šarlatánstvu. Spomenúť verejne procesy vytvárania mentálnych obrazov a ich psychofyziológické aspekty svedčiacie o krehkosti a jasných hraniciach týchto obrazov, by znamenalo vyzradiť štátne tajomstvo podobné vojenskému, ktorého obsahom je prakticky neomylný spôsob manipulácie mäs. Takto môžeme lepšie pochopiť aj itinerár davu materialistických mysliteľov, ktorí ako Lacan od obrazu opatrne prechádzajú k reči, k rečovému bytiu, ktoré bude viac ako pol storočia zamestnávať intelektuálnu scénu a za výdatnej pomoci freudo-marxistických výrokov a semiologických výpadov ju chrániť ako uzavreté mesto pred akýmkoľvek konceptuálnym otvorením.

Teraz, keď je zlo už dokonané, sme akosi pochovali často priam smrteľné hádky, ktoré ešte donedávna sprevádzali rôzne spôsoby reprezentácie – v Nemecku počas nacistického obdobia, v Sovietskom zväze, ale aj vo Veľkej Británii či Spojených štátoch.

8—Porovnaj slovenský preklad Benjamin, W., *Malé dejiny fotografie*. In: *Iluminácie*, Kalligram, Bratislava 1999, s. 169, preklad A. Bžoch: „V týchto výkonoch pripravuje surrealistická fotografia ozdravujúce odcudzenie medzi prostredím a človekom. Politicky školenému pohľadu odhaľuje pole, na ktoré v prospech osvetlenia detailu padajú všetky intimitnosti.“ – pozn. prekl.

Pre odhalenie ich mechanizmov si stačí prečítať pamäte Anthonyho Blunta, krátky kľúčový text, ktorý vo Francúzsku nedávno vyšiel vďaka Christianovi Bourgoisovi. Blunt, známy odborník a profesor, milovník umenia a vzdialený príbuzný anglickej kráľovnej, bol jedným z najpozoruhodnejších tajných agentov – v sovietskych službách – za posledné storočie. Jeho politické voľby boli v dokonalom súlade s vývinom jeho umeleckého vkusu a s predstavou, ktorú si vytvoril o systémoch reprezentácie.

Ako študentovi mu „moderné umenie“ pripadalo najskôr ako prostriedok pre ukojenie nenávisti voči establishmentu: ešte okolo roku 1920 boli Cézanne a postimpresionisti pokladaní vo Veľkej Británii za „obávaných revolucionárov“. Ale začiatkom univerzitného roku na jeseň 1933 sa v Cambridge objavil marxizmus.

Blunt úplne prehodnotil svoj postoj – umenie sa už nemalo upínať k *optickým efektom*, k individuálnemu, prirodzene relativistickému videniu spochybňujúcemu objektívnu čitateľnosť univerza a prinášajúcemu metafyzický nepokoj. „Revolučným“ sa odteraz stáva zavŕšenie všetkého logocentizmu, „kolektívny a monumentálny socialistický realizmus“.

V tejto súvislosti je zaujímavé poznamenať, že v tej istej chvíli sa vo Veľkej Británii, ako odpoveď na znárodnenie sovietskej kinematografie, zjavuje *dokumentaristická škola*, takisto živená socialistickými teóriami, ktoré v tom čase prežívali svoj rozmach.

Toto hnutie, ktoré malo onedlho dosiahnuť medzinárodný význam, sa vykryštalizovalo okolo Škóta Johna Griersona. Pre Griersona, podobne ako pre Waltera Lippmana, bola demokracia „len ťažko realizovateľná bez technických informačných prostriedkov na úrovni moderného sveta“. Po tvrdom období prvej svetovej vojny strávenom na mínolovke sa Grierson stáva „film officerom“ *Empire Marketing Board*, organizácie založenej v máji 1926 s cieľom podpory odbytu produktov Kráľovstva. Film tvoril poslednú podsekciiu oddelenia pre „reklamu a vzdelávanie“ tejto propagačnej skupiny spojenej s kolóniami, ktorej tajomníkom bol vysoký funkcionár Stephen Tallents. Išlo teda o mimoriadne prepojenie všetkých symptómov akulturácie: kolonizácie a endokolonizácie, reklamy a propagandy týkajúcej sa vzdelávania mäs.

A práve vďaka podpore Rudyarda Kiplinga a Stephena Tallentsa sa 27. apríla 1928 v *Úrade pre britské dominiá* rozhodli vysokí funkcionári tohto úradu a zástupcovia štátnej pokladnice vyplatiť zálohu 7500 libier na financovanie propagandistického filmového experimentu, *ktorého témou malo byť samotné Anglicko*. Podľa jej zakladateľov sa táto nová dokumentaristika, subvencovaná štátom a poňatá ako služba verejnosti, zrodila (čo iné sa dalo čakať) v dôsledku mohutného anti-estetického hnutia – ako reakcia na umelecký svet. Stavala sa však aj proti kinematografickému lyrizmu sovietskej propagandy a predovšetkým proti Ejzenštejnovmu *Potemkinovi*. Tak, ako sa Robertovi Flahertymu podarilo nakrútiť antropologické filmy so svetovým úspechom, chceli títo režiséri, ktorých vyvrhla masová vojna roku 1914 a ktorých vzorom bol práve Flaherty, vytvoriť *antológiu verejného vide-
nia*. Pochopili, že fotografia a film vyvolávajú u diváka špecifickú emóciu tým, že sú pamäťou, spomienkou na historické udalosti, ale aj na anonymných štatistov, s ktorými sa tento divák ľahko stotožňuje. Z týchto obrazov dýchal *ľuďum*, vec raz a navždy zavŕšená – vystavovali čas a pocit nenapraviteľného a vďaka dialektickej reakcii vzbudzovali násilnú vôľu angažovať budúcnosť, doteraz oslabovanú zjavnou mizanscénou a estetizujúcim diskurzom.

V priebehu tridsiatych rokov pôsobilo dokumentaristické hnutie naďalej pod politickým vplyvom takých ľudí ako boli Humphrey Jennings, čerstvý absolvent revolučného ohniska v Cambridge, či komunistický politik Charles Madge a antropológ Tom Harrison, okolo ktorých bolo zoskupené ľavicové hnutie *Mass Observation* (Masové pozorovanie).

Všetci verili v neodvratný technický pokrok a v „*oslobodený film*“ – oslobodený predovšetkým *svojou technikou*. V auguste 1939 Grierson dokonca píše, že „dokumentárna idea má jednoducho každému umožniť *lepšie vidieť*“.⁹

Tesne pred druhou svetovou vojnou mala krvavá mediálna epopeja, ktorou bola občianska vojna v Španielsku, dokázať silu tejto antologickej

kinematografie. Republikánski bojovníci dokonca prehrávali bitky, pretože sa snažili inscenovať verný remake ruskej revolúcie tak, ako ju videli v kine. Pred kamerami dobrovoľne zaujímali tie isté pózy ako ich sovietske vzory a nadobúdali dojem, že sa stávajú hrdinami veľkého revolučného filmu.

„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*.

„Krása sa mení rýchlo, takmer ako krajina, ktorá bez ustania podlieha zmenám v závislosti od sklonu slnka.“ Rodinove – podľa Paula Gsella – empirické tvrdenia už o asi 50 rokov začali nachádzať oporu vo faktoch, ktoré sa stávali ich vedeckým potvrdením.

Počnúc päťdesiatymi rokmi, v čase, keď veľké vládnuce ideológie nastúpili cestu svojho úpadku, opúšťala fyziológia a psychofyziológia archaický metodologický prístup, čo tak prekvapoval Merleau-Pontyho: ono odmietnutie vzdať sa karteziánskeho tel(es)a, ktoré už predstavovalo púhy konformizmus.

Od šesťdesiatych rokov sa v oblasti vizuálnej percepcie vynára jeden objav za druhým. Predostierajú sa dôkazy o molekulárnom základe detekcie svetla, o intenzite reakcie týchto molekúl na intenzitu svetelných stimulov a svetelnosť prostredia. Tieto molekuly sú ako *vnútorné svetlá*, čo „reagujú ako my, keď počúvame hudbu“.

Inde zasa vedci nanovo objavujú biologické rytmy, známe chovateľom, botanikom či prostým záhradníkom už celé storočia... Už v 6. storočí pred našim letopočtom si napríklad filozof Parmenides myslel, že naše mentálne obrazy, naša pamäť sídli vo vnútri organizmu, v jedinečnom vzťahu medzi teplom a svetlom alebo chladom a tmou. Ak sa tento vzťah naruší, nasleduje amnézia, zabudnutie viditeľného sveta.

9—Cinéma d'aujourd'hui, *L'Angleterre et son cinéma*, č. 11/1977.

Profesor Alain Reinberg vysvetľuje: „Každá živá bytosť sa prispôsobuje periodickým zmenám univerza, zmenám spôsobovaným predovšetkým otáčaním Zeme okolo vlastnej osi za dvadsaťštyri hodín a jej obehnutím okolo Slnka za jeden rok.“¹⁰

Všetko prebieha tak, akoby bol organizmus vybavený „hodinami“ (aké iné slovo by bolo výstižnejšie?) a nastavoval ich podľa signálov, ktoré vysiela životné prostredie. Jedným z týchto základných signálov je striedanie tmy a svetla, noci a dňa, ale i hluku a ticha, chladu a tepla, atď. Takto nás príroda svojím spôsobom programuje (aj tento termín je zvolený len provizórne), upravuje čas našej aktivity a odpočinku, pričom každý orgán pracuje odlišne a s väčšou či menšou intenzitou podľa dennej či nočnej doby. V organizme sa vlastne nachádza viacero *hodín*, ktoré sa musia navzájom zosúladiť. Tie najdôležitejšie vytvára hypotalamický okruh, umiestnený nad optickou chiasmou (prekrížením optických nervov) a rovnako i pineálna žľaza – známa už v antike a spomínaná predovšetkým Descartesom – ktorej fungovanie v mnohom závisí od striedania svetla a tmy.

V skratke by sa teda dalo povedať, že ak teória relativity hlása, že časové intervaly tak dôkladne odmeriavané hodinami a kalendármi, nie sú absolútnymi kvantitami vnútenými celému univerzu, štúdium biologických rytmov nám ukazuje to isté, no z opačného konca – na premenných kvantitách rôznych zmyslových dát, podľa ktorých je jedna hodina viac alebo menej ako jedna hodina a jedno ročné obdobie viac alebo menej ako jedno ročné obdobie.

Tieto fakty nám určujú iné miesto vo svete, než sme mali ako „telá obývajúce univerzum“ (byť znamená obývať, heideggerovské *buan*) a toto miesto je tak trochu podobné nášmu miestu v niektorých starých kozmogóniách (napríklad v irisológii), podľa ktorých sme skôr telá obývané univerzom, bytosti univerza.

Zmyslové dáta nie sú len viac-menej presným a viac-menej príjemným a koherentným spôsobom, akým získavame informácie o vonkajšom

prostredí, o tom, ako naň reagovať, ako v ňom existovať, niekedy dokonca i o tom, ako mu vládnuť – sú poslami z vnútorného prostredia, tak fyzického ako i relatívneho – keďže má svoje vlastné zákony. Táto situácia výmen mizne spolu s koncom nášho organického života, pričom univerzum pokračuje vo vysielaní svojich signálov bez nás.

S chronobiológiou sa, ako aj vo fyzike, objavuje živý systém, ktorý však – v rozpore s presvedčením Clauda Bernarda alebo priekopníkov homeostázy – nemá žiadnu tendenciu stabilizovať rôzne konštanty v úsilí nájsť danú rovnováhu. Systém je, naopak, „od rovnováhy vždy vzdialený“ a podľa Ilyu Prigogina preň *rovnováha znamená smrť*. (Pavol z Tarzu sa zamýšľal nad bytosťou, ktorá sa ďaleko od akéhokoľvek sebazavršenia neustále nastoľuje, pretože rovnováha rozumu by sa v nej musela ponášať na smrť.) Aj tu vyústilo prekonanie vzdialeností – všetkých vzdialeností, velebené v renesancii, do zrušenia intervalov a týmto uvedením si vnútra/vonkajšku vždy vzdialeného rovnováhe sa silne zmenil náš vlastný pohyb v čase univerza. A to práve vo chvíli, keď sa marxistickí a iní myslitelia oneskorene púšťali do vážnej revízie, týkajúcej sa „beznádejného zvrátenia osvietenských ideálov a konca filozofie vedomia, ktorá izolovaný subjekt kladla do súvisu so zobraziteľným a manipulovateľným objektívnym svetom“. Išlo o vyčerpanie karteziánskej tradície, čo vzišla z tohto prvotného vynálezu sériovosti nielen obrazov-foriem, ale aj mentálnych obrazov, z ktorej pochádza Mesto a formovanie ľudských skupín na základe kolektívnych paramnézií – „ideál vo svojej podstate rovnakého a všeobecného sveta ako protozákladu tvorenia zmyslu (*sinnbildung*), ktorý sa volá geometria.“¹¹ Napokon, každý prežívame koniec istej éry po svojom.

Môj priateľ, japonský filozof Akira Asada, mi jedného dňa povedal: „Naše techniky vlastne nemajú budúcnosť, majú minulosť.“ Dokonca by sme mohli povedať, že poriadne ťažkú minulosť!

Ak aj píšeme, že futurizmus sa nemohol zrodiť inde než v Taliansku, v krajine, kde je aktuálna iba minulosť, a ak aj stredomorský Marinetti rozvíjal so svojou skupinou tému uskutočňujúceho sa pohybu, mnohí európski myslitelia, naopak, ako praví vnútrozemci, už tak trochu zabudli na zásadný vzťah medzi *techné* (znalosťou) a *poiein* (tvorením), zabudli, že pohľadom Západu bol aj pohľad starovekého moreplavca, unikajúceho od nelomivého a geometrického povrchu na otvorené more v úsilí nájsť neznáme optické povrchy, dioptry nerovnako priehľadných prostredí, nebo a more zdánlivo bez hraníc, teda ideál zásadne odlišného a esenciálne jedinečného sveta ako protozákladu tvorenia zmyslu.

Loď ako rýchly dopravný prostriedok bola vlastne významným technickým a vedeckým nosičom Západu a zároveň zmesou, v ktorej na seba vzájomne pôsobili dve absolútne formy ľudskej moci, *poiein* a *techné*.

Na začiatku neexistovali ani navigačné mapy, ani presné destinácie, len „ono unikavé šťastie, ako prostitútka, čo sa od chrbta ukáže plešatá“. Loď, tým, že je vystavená hrátkam vetra a sile prúdov, odhaľuje inštrumentálnu štruktúru, ktorá zároveň experimentálne skúša a evidentne reprodukuje ono vždy ďaleko od rovnováhy osudu, jeho latentnosť, konštantné faktory neistoty, a tak podnecuje schopnosti reakcie, odvahy a imaginácie človeka. Ak podľa Aristotela *niet vedy, čo skúma náhodnosť*, loď – vo vzťahu k tomu, čo má prísť – označuje silu nepreskúmaného v čase ochabnutia technického vedenia, poetiku blúdenia, nečakaného, stroskotania, ktoré predtým neexistovalo... a hneď vedľa – jej čierny pasažier, šialenstvo, vnútorné stroskotanie rozumu. Voda, tekutina bude po dlhé storočia patriť medzi jeho utopické symboly.¹² Keďže pre starých Grékov znamenali nestabilní bohovia apokalypsu a udalosť v pohybe, prepožičiaval tento fakt lodi akýsi posvätný charakter a v polis ju spájali s bojovými, náboženskými a divadelnými liturgiami.

Od Homéra po Camoensa, Shakespearea alebo Melvillea bola sila uskutočňujúceho sa pohybu stále stotožňovaná s istou metafyzickou poetikou,

s akýmsi teleskopovaním, pri ktorom maliar alebo básnik zmiznú vo svojom diele, pretože dielo zmizne v univerze týmto dielom vyvolanom, a to všetko preto, že dokonalé dielo vzbudzuje túžbu po živote v ňom.¹³ No „krídlami túžby“ Západu sú plachty, veslá, celý aparát technickej znalosti, ktorý neustálym zdokonaľovaním vzťahov medzi prostriedkami a účelom a dokonca i pohybom svojich vlastných pravidiel neprestáva potláčať pravidlá iné, nepredvídateľné – pravidlá poetickej náhody.

Od Galileja, ktorý skôr než zdvihol pohľad k nebu mieril svojím ďalekohľadom na horizont mora a na lode benátskej republiky, až po 19. storočie s jachtou Williama Thompsona s jeho relatívnou časomierou, s kinetizmom, prúdom, vlnami, spojitým a nespojitým, s vibráciami a osciláciami..., fungujú *techné* a *poiein* stále spolu a moreplavecké metafory zostávajú povzbudzujúcim prostriedkom pri prekonávaní fyzikálnych a matematických nemožností, ktoré bádatelia podľa ustáleného slovného spojenia stretávajú pri svojej „plavbe nepreskúmanými vodami vedy“ – a títo bádatelia sú často ešte aj hudobníkmi, básnikmi, maliarmi, geniálnymi remeselníkmi, moreplavcami.

Paul Valéry však píše: „Človek rozšíril prostriedky svojho vnímania a pôsobenia omnoho viac než prostriedky reprezentácie a sumácie.“ Talianski futuristi oceňovali, že najnovšie prostriedky akcie boli zároveň prostriedkami reprezentácie. Každý prostriedok presunu, každý technický vektor bol pre nich ideou, videním sveta, teda viac než len jeho obrazom. Nová fúzia/konfúzia vnímania a objektu, ktorá predznamenáva videografické a infografické performancie analógovej simulácie, talianska *aeromytológia*, nasledovaná vzápätí v roku 1938 aeropoéziou, aerosochárstvom a aeromaliarstvom, takto obnovuje technickú zmes pôvodu, kde lietadlo, alebo ešte lepšie hydroplán, nahrádza loď moreplaveckej mytológie.

Gabriele D'Annunzio venoval svojmu priateľovi, rekordmanovi Pinedovi, krátky text oslavujúci *pokrvnú príbuznosť človeka a nástroja*, ktorý niesol názov *Krídla Francesca de Pineda proti kolesu šťastia*: „Benátsky model vojnovéj a obchodnej lode nám visel nad hlavou. A ja, súc tak ako ty letcom

12 — Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux*. Hachette, Paris 1986. Od Medúzy cez blízkosť ríše hrôzy, zúrivého šialenstva a inšpirácie k zrodeniu Pegasa z tela sfatej Gorgony.

13 — François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. Le Seuil, Paris 1979.

a moreplavcom, som pred tebou nedokázal stlmiť svoje nadšenie, keď som vyratúval oproti šťastiu všetky tvoje palubné nástroje... páčil si sa mi, tak ako sa Florentinovi páčil sicílsky Agatokles, ktorý vo svojom obdivuhodnom živote za nič nevďačil šťastiu, ale iba sebe samému, svojmu dôvtipu, odvahy, vytrvalosti (...), svojmu umeniu: umeniu vydržať, nástojiť, zvíťaziť.“¹⁴

Po mnohých dobrodružných výpravách, tak bojových ako i športových, sa nakoniec markíz de Pinedo v septembri 1933 zabil pri štarte, keď sa chystal prelomiť rekord v najdlhšom lete *priamou čiarou*.

Trajektória hybných výkonov nahradila náhodný itinerár pôvodnej cesty a spolu s ním z veľkej časti zmizla aj niekdajšia príťažlivosť záhady technických telies, ktorá bola až donedávna vždy prítomná v ich plastičnosti, použití i v obraznosti ich krásy.

„Čo začne fungovať, je už prekonané!“ Toto slávne heslo admirála Mountbattena, sformulované počas poslednej svetovej vojny a uplatňované vzápätí v britskom výskume v oblasti zbrojenia ohlasuje neodolateľný nástup najnovšej mytológie, technovedy – zbrojenia vedou – introvertného mixu, kde sa cieľ zráža s počiatkom, kúzelnického kúsku, pomocou ktorého anglický moreplavec odstraňuje inovačnú silu *poiein* dynamikou šialenstva a hrôzy, ktorá zostáva poslednou a vždy utajenou družkou techniky na jej ceste.

V súvislosti s vytvorením tohto nového hybridu nám diskusia, sprevádzajúca vynález fotografickej momentky, má opäť čo povedať. Veď práve ona už na začiatku 19. storočia zmenila samu podstatu systémov reprezentácie, čo mali ešte stále pre mnoho umelcov a milovníkov umenia príchuť tajomstva či istého druhu náboženstva (Rodin). Ešte pred blížiacim sa triumfom dialektickej logiky smerovalo umenie metodicky k syntéze, k presahu opozícií medzi technikou a *poiein*. Ingres, Millet, Courbet i Delacroix používali fotografiu ako „referenčný obraz slúžiaci na porovnanie“. Impresionisti Monet, Cézanne, Renoir, Sisley sa stali známymi výstavami v ateliéri fotografa Nadara a inšpiráciu čerpali z vedeckých prác jeho priateľa, Eugena Chevreula, predovšetkým z diela s názvom *O zákone simultánneho kontras-*

tu farieb a o usporiadaní farebných objektov podľa tohto zákona v malbe (De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture), publikovaného v roku 1839.¹⁵

Na druhej strane Degas, ktorý vníma model, ženu „ako zviera“ (laboratórne?) temne spája videnie umelca s videním objektívu: „Až doteraz bol akt zobrazovaný v pózach, ktoré *predpokladali publikum*.“ Degas chce jednoducho svoje modely „prekvapovať“ a prezentovať dokument, ktorý by bol rovnako fixovaný ako momentka, chce prezentovať *dokumentárno* ako malbu v pravom slova zmysle.

Začiatkom 20. storočia smerujeme spolu s futuristami a dadaistami k úplnému odosobneniu prezentovanej veci, avšak i toho, kto sa pozerá, a dialektická hra medzi umením a vedou sa tak postupne stiera v prospech *paradoxálnej logiky*, ktorá už predznamenáva blúznivú logiku technovedy. V Mountbattenovom hesle ostatne môžeme objaviť vzdialené vysvetlenie rozhodujúceho pojmu umeleckých a intelektuálnych avantgárd, celkom odlišného od pojmu modernity, ktorého stopy je možné nájsť už v starovekom Egypte.

Vo chvíli, keď sa rôzne systémy reprezentácie ocitajú v situácii, keď strácajú svoju „zdokonaliteľnosť“, špecifické schopnosti evolúcie a premeny, Adolf Loos s pôžitkom prirovnáva vývoj kultúry k *pochodu armády*, v ktorej väčšina zaostáva: „Zdá sa, že ja žijem v roku 1913, ale jeden z mojich susedov žije v roku 1900 a iný v roku 1880... sedliak z tyrolských horníakov žije v 17. storočí.“

V tom istom okamihu sa európske avantgardy, zasiahnuté Marcelom Duchampom, presúvajú z mesta do mesta, či dokonca z kontinentu na kontinent ako armády, v rytme industrializácie, militarizácie a vedecko-technického pokroku, akoby umenie už nebolo ničím viac než posledným transportom pohľadu z jedného m(i)esta na druhé.

Po napoleonskej porážke nastúpi Londýn a Veľká Británia (krajina pary a priemyselnej rýchlosti) na miesto, ktoré klasicky patrilo Taliansku

14—Francesco de Pinedo, *Mon vol à travers l'Atlantique*. Flammarion, Paris 1928.

15—Na umenie impresionistov mal veľký vplyv i Huygens a jeho hypotéza o svetelnom vlnení.

a Večnému mestu ako pútnickému miestu umenia, kým ho zase nevytlačí Paríž a Francúzsko (krajina fotografie, filmu a letectva) a ten zase New York a Spojené štáty, veľkolepý víťaz druhej svetovej vojny.

Strategická hodnota ne-miest a 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. Pre novú verejnú sféru už nositeľ poetiky nemá žiaden *raison d'être*, neužitočné „krídla túžby“ Západu sú zložené a metafora Adolfa Loosa z roku 1908 nadobudla iný význam. Delenie na minulosť, prítomnosť a budúcnosť, na tu a inde, už definuje iba vizuálnu ilúziu, hoci – ako píše Einstein v liste rodine svojho priateľa Micheleho Bessa – šiju má ešte stále pevnú.

Malevič to oznamoval už na začiatku storočia: „Univerzum sa zmieta vo víre bezobjektového rozruchu. A človek, s celým svojím objektívnym svetom, sa tiež zmieta v bezobjektovej neurčitosti.“

Malevič, Braque, Duchamp, Magritte... maliari a sochári, ktorí neprestali pri-nášať svoje telo, a ktorí postupne prichádzali o monopol na obraz, vyvíjali – ako kompenzáciu – rozsiahle teoretické úsilie, čo z nich napokon urobilo posledných autentických filozofov. A ich prirodzene relativistické videnie sveta im umožnilo predbehnúť fyzikov v oblasti nového ponímania foriem, svetla a času.



VEREJNÝ OBRÁZ

Dlho potom ako kráľ Slnko prikázal Colbertovi „Jasnosť a istotu!“ a dávno predtým ako nacistický teoretik Rosenberg vyhlásil svoje nezmyselné heslo „Kto vie všetko, nebojí sa ničoho!“, premenila Francúzska revolúcia osvetľovanie detailov na spôsob vládnutia.

Vševidomosť, totalitná ambícia európskeho Západu, sa tu môže javiť ako formovanie úplného obrazu potláčaním neviditeľného, kde všetko, čo sa zjavuje, zjavuje sa vo svetle, a kde viditeľné pôsobí dojomom skutočnosti vďaka promptnosti svetelného žiarenia. Dá sa teda povedať, že formovanie úplného obrazu je poplatné osvetľovaniu, ktoré rýchlosťou svojich vlastných zákonov postupne anuluje zákony pôvodne stanovené univerzom, a to nielen tie, ktoré sa týkali vecí, ale, ako sme videli, i tie pôsobiace vo vnútri tiel.

Navečer „prvého dňa“ revolúcie v štyridsiatom ôsmom svedkovia oznamujú, že sa na viacerých miestach Paríža vyskytli nezávisle od seba prípady urputnej strelby do verejných hodín. Akoby dav inštinktívne zastavoval čas vo chvíli, keď sa mala prejaviť prirodzená temnota.¹ „Poslúchať zákony nie je samozrejmosťou,“ tvrdil Louis de Saint-Just, jeden z odborníkov na účinky teroru. S týmto čisto francúzskym vynálezom revolučného, ideologického, ale aj domáceho teroru sa vedecký a filozofický génius krajiny Osvietenstva a rozumujúceho rozumu prevracia do sociologického fenoménu panického strachu. V tej chvíli si revolučná polícia za svoj symbol vyberá oko, zjavnú a odstrašujúcu policajnú silu nahradí neviditeľná polícia a policajt-špión, a Foucher, bývalý oratoriánsky mních a spovedník hriešnych duší, zavádza cameru obscuru nového typu, slávnú miestnosť, v ktorej sa bude dešifrovať a odhaľovať korešpondencia podozrivých občanov. Policajné šetrenie zamýšľa osvetliť *súkromný* priestor, tak, ako kedysi divadlá, ulice a aleje rozžihali *priestor verejný* a rozptýlením jeho temnôt chce získať úplný obraz spoločnosti. Neustávajúce vyšetrovanie dokonca i vo vnútri rodín spôsobuje, že vyzradenie akejkoľvek informácie či správy sa môže stať nebezpečným, no zároveň sa tiež stáva súkromnou zbraňou,

ktorá každého paralyzuje smrteľným strachom z ostatných, z ich detektívneho ducha.

Pripomeňme, že krátko pred týmito chvíľami hrôzy, v septembri 1791, založilo Ústavodarné zhromaždenie, ktoré o mesiac neskôr zaniklo, *trestnú porotu*, súd, kde občania-porotcovia s mocou odsudzovať na smrť s konečnou platnosťou (bez dvojitého stupňa jurisdikcie) získali zvrchovanú autoritu. Moc teda prisúdila ľudu a jeho predstaviteľom neomylnosť, porovnateľnú s neomylnosťou monarchu božieho práva, ktoré mala nahradiť... *verejná spravodlivosť*. A tá neváhala trpieť nedostatkami popísanými už pred dvesto rokmi Montaigneom: „Rozkolísané more názorov... sužované neustálym rozruchom... spravované zvyklosťami, ktoré ľahostajne prijímú čokoľvek...”

Zvláštne je, že túto dvojité atavistickú zaujatosť účinkom teroru, zaujatosť nehovorením a zároveň totalitnou túžbou osvetľovať ešte stále vo výraznej miere nachádzame v diele Fouchého alebo Talleyranda a potom až oveľa oveľa neskôr, vo forme terorizujúceho a terorizovaného vedenia u Lacana, v jeho *Nenútim vás to hovoriť!* (Je ne vous le fais pas dire!), či u Michela Foucaulta z obdobia *Zrodenia kliniky* (Naissance de la clinique) a *Dozerať a trestať* alebo i u Rolanda Barthesa, autora *Svetlej komory* a neskôr aj iniciátora výstavy „Mapy a podoby Zeme“ v Centre Georges-Pompidou, ktorý zhrnul svoj život v chorobe a úzkosti výrokom: „Strach sa stal mojou vášňou.“

Mohli by sme donekonečna komentovať Deklaráciu ľudských a občianskych práv alebo napr. dobývanie moci vojensko-buržoáznou demokraciou – ale nebudeme si môcť od ľudovej revolúcie odmyslieť jej prostriedky a bežné nástroje, jej pustošenie. Spoločenská nehoda revolúcie pojednáva o všednej a občas hanebnej smrti – lenže okrem toho, s vnútorným bojovým poľom a nesmiernym vojenským pohrdaním druhým človekom a všetkým živým, aké vládne v dvoch znepriatelených táboroch, sa – vďaka víťazstvu jej armád – rozšíri nové materialistické videnie, ktoré v 19. storočí rozvráti

1—Citované Walterom Benjaminom v *L'homme, le langage et la culture*. Denoel/Gonthier, Paris 1983.

súbor systémov reprezentácie a komunikácie. Závažnosť revolúcie roku 1789 spočíva totiž práve vo vynáleze *verejného pohľadu*, dožadujúceho sa *spontánnej vedy*, akéhosi vedenia v surovom stave. Každý sa, na spôsob sansculottov, pre každého stáva vyšetrovateľom-dobrovoľníkom alebo ešte lepšie, smrteľnou Gorgonou.

Benjamina budú neskôr tešiť „tí filmoví diváci, z ktorých sa stali vyšetrovatelia, ale vyšetrovatelia, čo sa zabávajú“. Mierne posunutá situácia, keď sa vyšetrovanie či výsluch stávajú zábavou pre obecenstvo, sa však už nezdá byť takou skvelou. Z teroru vyvstali činy a prejavy typické pre túto novú vášeň: vešanie na pouličné lampy, vystavovanie sŕatých hláv na hrotoch kolov, vníkanie do palácov a dôležitých budov, povinné vyvesovanie mien obyvateľov na dvere domov, zničenie Bastily, profanácia kultových miest a kláštorov, exhumácia mŕtvych... Nič už nie je sväté, pretože nič už nemá právo byť nedotknuteľné; ide o vyhánanie temnoty, o tragédiu spôsobenú túžbou po svetle vyhnanou do najkrajnejšej krajnosti. Spomeňme si na kuriózne záľuby jedného z členov Konventu, maliara Davida, ktorého príťahovali telá obetí z popravišťa i na nechutnú epizódu, čo nasledovala po poprave Charlotty Cordayovej a stala sa temným proťajškom jeho slávneho obrazu *Maratova smrť*. No nebol to práve Marat, ten „priateľ ľudu“ posadený donášaním, kto v marci 1779 predniesol v Akadémii vied pojednanie s názvom „Objavy pána Marata o ohni, elektrine a svetle“, v ktorom napádal predovšetkým Newtonove teórie?

Obdobie francúzskej revolúcie sa nieslo v znamení výrazného zaujatia osvetľovaním, poznamenáva plukovník Herlaut. Všimli sme si to: verejnosť pociťovala obrovskú potrebu ďalších svetiel okrem denného – svetiel, akými sa hrdili mestá, a ktoré už neboli dielom prírody či Stvoriteľa, ale človeka osvetľujúceho človeka (vo chvíli, keď sa vlastnou témou jeho štúdia, predmetom pozitívneho vedenia stáva bytie človeka (Foucault)). A práve v tomto urbánnom prelude svetiel, ktoré sú však len ilúziou toho ukazovaného, tkvie vzostup štvrtjej sily.

„Je lepšie byť okom,“ hovorí Flaubert rečou revolučnej polície. Napokon, práve počas revolúcie sa zjavuje tajná dohoda medzi vzdelancom, umelcom a novinárom, investigatívnym žurnalistom a donášačom – Maratom či hébertovským „Père Duchesnom“,² usilujúcim sa pritiahnúť pozornosť čo najväčšieho počtu čitateľov anekdotami, populárnymi informáciami a správami o politických či spoločenských zločinoch.

No revolučná žurnalistika sa aj napriek týmto poblúzneniam usiluje *objasňovať* mienku, prinášať odhalenia, prenikať za zdanie, ktoré klame, a podávať presvedčivé vysvetlenia všetkých záhad presne tak, ako si to žiada národ vyšetrovateľov.

V roku 1836 sa na scéne objavuje nový partner a nasleduje vznik rozhodujúceho kartelu: vďaka Emilovi de Girardin začnú tlačoviny vychádzať vo vysokom náklade a zisky z reklamy a inzercie sa využívajú rozumne, čím sa podarí znížiť výšku predplatného. A v roku 1848, zatiaľ čo sa končí romantická revolúcia, rodí sa nový literárny žáner – *román na pokračovanie*.

V tom istom roku sa Baudelaire zamýšľala nad veľkými autormi 18. a začiatku 19. storočia – nad Diderotom, Jeanom Paulom, Laclosom, Balzacom – a hovorí o ich zaujatí neustálym *supranaturalizmom*, za ktorý vďačili *primitívnej stránke* svojho výskumu – novému inkvizíčnému duchu, *duchu vyšetrojúceho sudcu*. Po takých predchodcoch, ako bol napr. Voltaire so svojím pátraním po množstve kriminálnych afér (rehabilitácia Calasa a Sirvena,³ prípad Lally Tollendal...) a len dva roky po Berthetovej afére, ktorá spôsobila veľký rozruch v grenobleskej tlači, vydáva Stendhal v roku 1830 bez úspechu svoj román *Červený a čierny*.

2 – Père Duchesne – denník, vychádzajúci počas revolúcie. Jeho redaktorom bol politik Jacques Hébert (1757–1794), ktorý vo výraznej miere ovplyvňoval Komúnu, až kým ho Robespierre nedal zatknúť a následne na to popraviť – pozn. prekl.

3 – Prípad Jeana Calasa, kalvína z Toulouse, i Pierra-Paula Sirvena sa niesol v znamení protireformačných tendencií vo Francúzsku druhej polovice 18. storočia. Calasov syn, podobne ako o niekoľko rokov neskôr Sirvenova dcéra, spáchal samovraždu. Calas chcel jeho smrť utajiť, namiesto toho ho však obvinil z vraždy (jeho motívom mal byť nesúhlas s konverziou syna ku katolicizmu). Voltaire v oboch prípadoch dokázal, že išlo o justičný omyl – pozn. prekl.

Po udavačskej tlači vnútri tejto novej inkvizičnej literatúre celkom prirodzene svoje metódy a normy vedecké myslenie, ktorému v tom čase velilo objektivistické hnutie. Obzvlášť jasné je to u Balzaca, ktorý sa zaujíma o policajné vnímanie spoločnosti, o koordináciu policajných pomerov, o Vidocqove rozprávania,⁴ a zároveň sleduje vývoj paleontológie, Cuvierove zákony o podriadenosti orgánov a o korelácii foriem a napokon sa nadchne pre „posledný veľký objav“ fotografického odtlačku (pozri *Brataneč Pons*, 1847).

O *Temnej afére* sa mylne tvrdilo, že bola prvou detektívkou. V každom prípade však pre Edgara Allana Poe, ktorý dobre poznal Balzacovo dielo, musel byť ideálny vyšetrovateľ nutne Francúz, ako bol aj Descartes. Napriek tomu, že autor *Ukradnutého listu* Paríž nikdy nenavštívil, veľmi dobre vedel, čo sa tam deje a jeho Charles-Auguste Dupin, model všetkých románových detektívov, nebol pravdepodobne nik iný, než Charles-Henri Dupin, francúzsky polytechnik a výskumník. Pokiaľ ide o karteziánsky príklad, je známe, že sám autor *Rozpravy o metóde* sa podujal psychologicky rozriešiť kriminálny prípad, do ktorého bol zapletený jeden z jeho susedov. Naráža na to v liste Huygensovi z januára 1646.

Flaubert toto analytické skúmanie vo vnútri románu dovedie do krajnosti a Guy de Maupassant vo svojej štúdii o tomto spisovateľovi napíše: „Najskôr si vymyslel typy a potom prostredníctvom dedukcie k týmto bytostiam doplnil charakteristické konanie, ktoré vyplývalo z ich temperamentov a ktoré museli osudovo a s absolútnou logikou naplniť.“

Inštrumentalizácia fotografického obrazu nie je tejto literárnej mutácii cudzia. Vlastne aj Nadar, ktorý skôr ako zostavil fotografickú encyklopédiu svojich slávnych súčasných spolupracoval s francúzskou spravodajskou službou, sa so svojím bratom zaujímal o práce slávneho neurológa Duchenna, pripravujúceho v tom čase fotografiami zdokumentované dielo s názvom *Mechanizmus ľudskej fyziognómie alebo elektrofyziologická analýza prejavov vášne*. Píše sa rok 1853 a o štyri roky má vyjsť *Madame*

Bovary. V nej Flaubert duchennovským spôsobom rozoberie mechanizmus vášni a pokiaľ ide o metódy, nikoho nenechá na pochybách: skôr než vypracuje to, čo nazýva scenárom svojich „románových analýz psychologických prípadov“ (veď „všetko, čo si vymyslíme, je pravdivé“), postupuje ako dôsledný vyšetrovateľ, schopný vymámiť výsluchom, ako v prípade Louise Pradierovej, trápne priznania. V tom istom duchu pokladá za úplne legitímne žiadať od svojho vydavateľa Michela Lévyho preplatenie 4000 frankov, predstavujúcich náklady na „výskum“ pre román *Salambo*.

Ale okrem dokumentaristických a hanopisných aspektov spočíva skutočné Flaubertovo umenie v odkazoch na svetelné spektrum. Pre Flauberta je usporiadanie mentálnych obrazov reduktívnou syntézou, ktorá vedie k určitej farebnej jednote: zlatistej v prípade exotickéj *Salambo*, plesňovo-sivastej v *Bovary* – farbe vidieku a matnosti romantického myslenia aktuálneho vo Francúzsku od revolúcie v roku 1848.

To, čo by sme mohli nazvať konceptuálnym rámcom románu, je teda vedome zredukované na kódovanie prevažujúceho, takmer nepodmieneného stimulu, cieľového atribútu, ktorý má pôsobiť mimo toho, čo je napísané a viesť čitateľa k akejsi „optickej rekonštrukcii“ zmyslu diela.

Nachádzame sa veľmi blízko impresionizmu a škandalózný úspech *Madame Bovary* už predznamenáva iný úspech, ten, ktorý bude sprevádzať *Výstavu odmietnutých* u fotografa Nadara.

Medzičasom označí Gustave Courbet Géricaulta (spolu s Prudhomom a Grosom) za jedného z troch veľkých predchodcov nového živého umenia, a to predovšetkým kvôli jeho výberu spomedzi vtedy aktuálnych tém.

V roku 1853 v *Portrétach umelcov* vzdáva poctu autorovi *Medúzy* i jeho zabudnutému dielu aj Gustave Planche. Klaus Berger poznamenáva, že „po Géricaultovej smrti v roku 1824 nemal nikto záujem šíriť jeho odkaz a romantici, napríklad Delacroix, ktorý vďačí za svoje začiatky práve jemu, azda najmenej.“⁵

Géricault sa teda vynára zo zabudnutia presne vo chvíli, keď fotografi snívajú o absolútnej okamžitosti, keď doktor Duchenne z Boulogne necháva

4 – François-Eugène Vidocq (1775–1857), búrlivák, galejník a napokon šéf Súreté, autor *Pamätí (Mémoires)* a *Vidocqovho príbehu v jeho vlastnom podaní (Histoire de Vidocq racontée par lui-même)* – pozn. prekl.

5 – Klaus Berger, *Géricault et son Œuvre*. Flammarion, Paris 1968.

svalmi tváre pokusných subjektov prechádzať elektrický prúd a chce zachytiť mechanizmus ich pohybov fotografiou. Maliar sa naraz mení na predchodcu, pretože ho počas celého jeho krátkého života – oveľa skôr, ako Daguerre odhalil verejnosti svoj vynález – fascinovalo ono zhrnutie času, akým je vizuálna okamžitosť, a pretože považoval oveľa skôr ako impresionisti *okamžité videnie* za cieľ sám osebe, za samotné dielo a nielen za jedno z možných východísk akademickej, „viac či menej mumifikovanej“ malby.

Géricaultovo živé umenie je už totiž oným *umením*, čo *napreduje vlastným zhrňaním* sa, o ktorom neskôr hovorí Degas – umením, čo sa zhrňa, ako ostatne všetko, čo je od 19. storočia komunikované a prenášané čím ďalej tým vyššou rýchlosťou.

V roku 1817 nadväzuje Géricault kontakt s internistami a ošetrovateľmi z nemocnice Beaujon neďaleko svojho ateliéru. Posielajú mu mŕtvolu a amputované údy, dovoľujú mu zostať v sále, sledovať všetky fázy utrpenia a záchvaty agónie ťažko chorých. Známe sú aj jeho vzťahy s doktorom Georgetom, zakladateľom sociálnej psychiatrie a súdnym lekárskeym odborníkom.

A práve na podnet tohto slávneho psychiatra vytvára počas zimy roku 1822 svoje „portréty šialencov“, ktoré budú neskôr slúžiť ako učebný materiál pre študentov medicíny a lekárske asistentov. „Premena vedy na výrečné portréty“, vravelo sa vtedy, či skôr zneužitie klinických príznakov umelcom v prospech maliarskeho diela, ktoré sa napokon stalo dokumentom, obrazom nabitým informáciami, zneužitie onej špecifickej chladnokrvnej percepcie, čo pomáha lekárovi, chirurgovi odhaliť bolesť iba s použitím vlastných zmyslov, bez akejkoľvek emócie spôsobenej vplyvom hrôzy, odporu či súcitu.⁶

Krátko predtým sa Géricault, večne hnaný svojou vášňou k okamžitosti, rozhodol namaľovať jednu z vtedy aktuálnych udalostí. V istom momente

ho zaujímala *aféra Fualdès*,⁷ populárna vďaka tlačí a ľudovej obraznosti. Prečo si teda napokon vybral tragédiu *Medúzy*? Mne osobne je nápadný fakt, že stroskotaná loď niesla práve meno mytologickej Gorgony. „Vidieť Gorgó,“ píše Jean-Pierre Vernant, „znamená dívať sa jej do očí a týmto skrížením pohľadov prestať byť samým sebou, prestať žiť a stať sa, tak ako ona, silou smrti.“ Medúza je akýmsi *integrovaným obvodom videnia*, ktorý akoby veštil pochybnú komunikačnú budúcnosť. A aby sme doviedli tento dosť možný zdroj inšpirácie až do konca, spomeňme ešte Géricaultov vášnivý záujem o *koňa-rýchlosť*, ktorý bol ostatne aj jedným z nástrojov jeho smrti a ktorý v podobe Pegasa tvorí podstatnú časť antického obrazného archívu, týkajúceho sa Gorgony (tvár hrôzy, inkarnácia zdesenia a zároveň aj zdroj básnickej inšpirácie).

Maliar rozbieha prípravné práce a výskum v roku 1818, ani nie dva roky po tragédii. Východiskovým bodom sú mu príspevky o katastrofe v tlačí i tejto téme venovaná kniha, ktorej sa predalo nezmerné množstvo výtlačkov. Géricault sa stretáva s tými, čo stroskotanie prežili, predovšetkým s doktorom Savignym, dáva si urobiť maketu nafukovacieho člna, pripravuje množstvo štúdií a ako modely používa umierajúcich zo susednej nemocnice i mŕtvolu z márnice.

Ale okrem týchto známych epizódiek nám o projekte veľa napovedia aj monumentálne rozmery obrazu: tridsaťpäť metrov štvorcových svedčí o Géricaultovej vôli pritiahnuť pozornosť širokej verejnosti – a to už nie ako

6—V Európe už dlho existuje „naturalistická“ malba a rytectvo, spojené s krutým zobrazovaním života, v protiklade ku ktorému stojí kresliarske a rytecké umenie s vedeckými ambíciami, predovšetkým anatomické plakety, určené pre vzdelávanie profesionálov – chirurgov, lekárov, ale i maliarov a sochárov. V predvečer francúzskej revolúcie sa tieto oddelené žánre začínajú postupne zlievať. Dielo Jacquesa d'Agoty, maliara a anatomistu, takto osciluje medzi oboma pólmí v hľadaní „neviditeľnej pravdy tieľ“, kde vstupujú do interakcie navrhované oceľové dláto rytca a skalpel medika. Pozri Jacques-Louis Binet, *La couleur anatomique*. Traverses, 14–15/1979.

7—Ide o slávnu aféru vraždy vysokého štátneho úradníka Fualdèsa finančníkom Jausionom a jeho švagrom Bastídom kvôli neplateniu dlhov, ktorá vyvolala veľký rozruch v tlačí i u verejnosti a bola predmetom viacerých sťažností – pozn. prekl.

umelec, ale skôr na spôsob žurnalistu, publicistu. Pôvodne, skôr ako sa dopracoval k myšlienke gigantizmu, plánoval vytvoriť *sériu obrazov*, akúsi „malbu na pokračovanie“, ktorá by sa odvíjala v čase (čo môže pripomínať Poussinove skice vytvorené podľa postáv z Trajánovho stĺpa).

Nakoniec začína veriť, že sa mu podarí handicap média maliarskej reprezentácie zaretušovať rozšírením vizuálneho poľa divákov. Lenže veľkosť obrazu kladie a prevracia otázku miesta jeho expozície. Táto *malba pre davy* totiž nemôže, vzhľadom na svoje rozmery, visieť inde než v rozľahlosti verejného priestoru (múzea?). Na rozdiel od menších obrazov, ktoré sa prispôsobujú intímnosti interiérov i na rozdiel od monumentálnych renesančných fresiek a malieb na objednávku, ktoré sa budú vynímať priamo na stenách palácov a kostolov, Géricaultovo dielo vzniká v očakávaní miesta.

Od okamihu svojho odhalenia vyvolával obraz so všetkými svojimi vnútornými rozpormi nevraživosť starých i mladých maliarov, kritiky i milovníkov umenia. Stal sa však senzáciou pre širokú verejnosť, ktorá v ňom videla skôr pamflet diskreditujúci vládu Ľudovíta XVIII. ako umelecké dielo. Kráľovská správa, obvinená opozíciou z nepriamej zodpovednosti za tragédiu, ostatne odmieta vytlačiť do katalógu názov *Medúza*, ale, ako píše Rosenthal, „publikum obrazu celkom nenútene jeho pravý názov vrátilo a politické vášne boli rozpútané...“⁸ V takom kontexte nemohlo byť ani reči o tom, že by obraz kúpil štát a nechal ho visieť na nejakom oficiálnom mieste alebo múzeu.

Nakoniec v Paríži plátno zrolovali a poslali ho do Anglicka, kde putovalo z mesta do mesta až do Škótska a bolo vystavené k vzhliadnutiu za vstupný poplatok. Celá záležitosť, organizovaná istým Bullockom, vynesla Géricaultovi obrovskú sumu 17 000 zlatých šilingov, bohatstvo zodpovedajúce úspechu, aký mal obraz u ľudu.

Avšak anglické výtvarné umenie sa už dávno pred symbolickou *Medúzou* nieslo smerom k ziskuchtivosti jarmočných atrakcií.

V roku 1787 si dal škótsky maliar Robert Barker patentovať vynález „prírody jedným pohľadom“, ktorému sa neskôr dostalo zaužívaného názvu panoráma.

Tento raz išlo o interakciu medzi maliarstvom a architektúrou, ktorá z panorámy vzápätí urobila populárne predstavenie, ako to ukazuje Quatremère de Quincy vo svojom *Historickom slovníku architektúry* (1832).

„PANORÁMA. Toto slovo sa javí byť výhradne slovom maliarskeho jazyka, pretože zložením dvoch gréckych slov dáva význam *úplného pohľadu*, ktorý získame prostredníctvom kruhového pozadia, na ktoré namaľujeme sled výjavov, čo by sme inak mohli vidieť len na sérii oddelených obrazov.

Ale práve táto nevyhnutná podmienka pre tento druh zobrazenia robí z poľa, na ktorom chce maliar pracovať, architektonické dielo. Panorámou teda nazývame tak stavbu, ktorá malbu prijíma, ako i malbu samotnú.“

Quatremère túto stavbu popisuje ako rotundu, do ktorej svetlo dopadá zhora, pričom zvyšok priestoru ostáva v tme. Diváci sú vedení priamo do stredu dlhými a tmavými koridormi, v ktorých si majú oči odvyknúť od denného svetla, aby sa im prítomie maľby zdalo prirodzené. Potom vystúpia na zvýšenú kruhovú galériu uprostred rotundy, kde nevidia, odkiaľ svetlo prichádza a kde nevnímajú ani spodný ani vrchný okraj maľby, rozkladajúcej sa po kruhovom obvode miestnosti, bez konca i začiatku, bez obmedzenia, takže majú pocit, akoby stáli na vrchole hory, kde je hranicou ich pohľadu jedine línia horizontu. V roku 1792 vystavuje Robert Barker vo svojej rotunde na Leicester Square v Londýne *Anglickú flotilu pred Portsmouthom* a Američan Fulton, autor projektu prvej ponorky a priemyselnej konštruktér lodí na parný pohon, od neho v tom istom roku kupuje práva na šírenie jeho vynálezu vo Francúzsku. Prvú parížsku rotundu postaví na bulvári Montmartre. Od tej chvíle sa začne Paríž plniť týmto typom stavieb, núkajúcim zraku *výtvarné predstavenia* – bojové výjavy, historické udalosti, exotické miesta a mestá – Konštantinopol, Atény, Jeruzalem – namaľované s dokonalou presnosťou.

„V Paríži sme videli panorámy Jeruzalemu a Atén,“ píše Chateaubriand

8—Léon Rosenthal, *Géricault*, coll. „Les maîtres d'art“, Paris 1905.

v predslove svojich zobraňovaných spisov. „Na prvý pohľad som spoznal všetky pamiatky, všetky miesta, až po izbičku v kláštore Svätého Spasiteľa, v ktorej som býval. *Nikdy predtým nepodstúpil cestovateľ takú ťažkú skúšku. Nemohol som predsa čakať, že prenesú Jeruzalem a Atény do Paríža.*“

Túto novú nehybnosť diváka-cestovateľa Daguerre ešte vyhroť, keď zo svojej architektonickej Dioramy na ulici Samson za bulvárom Saint-Martin urobí skutočný dopravný prostriedok videnia.

V tejto stavbe z roku 1822 je sála pre divákov pohyblivá a otáča sa okolo vlastnej osi ako kolotoč, uvádzaná do pohybu jediným človekom, takže diváci cestujú okolo spektakulárnych obrazov bez toho, aby sa museli čo i len trochu pohnúť. Úspech panorám a neskôr diorám je očividný a zisky priam rozprávkové. Ich obdivovateľom sa stáva i maliar David, ktorý zavedie svojich žiakov do jednej z panorám na Montmartri. V roku 1810 vstúpi do rotundy na bulvári des Capucines i Napoleon a okamžite zatúži urobiť z tejto ľudovej zábavy nástroj propagandy.

„Poverí architekta Célériera, aby zhotovil plány ôsmich rotúnd, ktoré sa majú týčiť na veľkom štvorcovom priestranstve Elyzejských polí. V každej z nich má byť zobrazená jedna z veľkých bitiek revolúcie alebo cisárstva... No udalosti roku 1812 realizácii tohto projektu zabránia.“⁹

„Najskôr treba osloviť oči.“ Abel Gance rád citoval tento imperátorov výrok. Napoleon bol odborníkom v oblasti *propaganda fide* a tak dokázal okamžite odhadnúť, že sa o slovo hlási *nová generácia médií*, v pravom slova zmysle halucinogénnych.

*Uprene sa zadívať na Gorgó znamená v lesku jej oka prestať byť samým sebou, stratiť svoj vlastný pohľad, odsúdiť sa k nehybnosti.*¹⁰ S nástupom panorám a neskôr farebných a svetelných hier diorám, ktoré začiatkom 20. storočia zmiznú, pretože ich nahradí kinematograf, nadobúda syndróm Medúzy ešte hlbší zmysel. Zaujímavým teda nie je Daguerre – maliar kulís v Opere a v Ambigu Comique, ale Daguerre – osvetľovač, manipulátor

svetelných intenzít a projekcií a jeho uvedenie úplne realistického a zároveň načisto iluzórneho času a pohybu do architektúry obrazu. Daguerre vo svojom *Popise maliarskych a osvetľovačských postupov v dioráme* píše: „Hoci v samotných obrazoch boli zachytené vlastne iba dva svetelné efekty, denný spred plátna a nočný spoza neho, oba sa prelievali z jedného do druhého vďaka komplikovanej sústave prostredí, cez ktorú muselo svetlo prechádzať a ktorá tak podmieňovala vznik nekonečného množstva efektov, podobných tým, aké sa vyskytujú v prírode pri premene dňa na noc a opačne.“ Inde Benezit píše: „Pravidelne používal tmavú komoru pri skúmaní osvetlenia a *živého obrazu* (...), ktorý sa črtal na plátna a ktorý ho nekonečne nadchýnal: bol to sen, ktorý bolo treba už len natrvalo zachytiť.“

V roku 1818 Niepce vyvoláva svoje prvé negatívy. Daguerre mu po prvýkrát píše v roku 1826. O tri roky neskôr sa Niepce zaujíma o diorámu a stáva sa Daguerrovým spoločníkom. V roku 1839 je už Daguerre úplne zruinovaný, ale parížskej verejnosti ešte v ten istý rok predstaví daguerrotyp.

Percepcia javu prestávala byť záležitosťou ducha (hoci v leibnizovskom zmysle, ktorý pripúšťa existenciu ducha ako substancálnej reality). Od tej chvíle mal umelec dvojníka – bytosť zvedenú z cesty technikami zobrazenia a ich reprodukčnou sitou, ale ešte viac okolnosťami ich zjavovania, ich samotnou fenomenológiou.

Všimli sme si, že policajné techniky s multidimenzionálnym prístupom k realite mali rozhodujúci vplyv na inštrumentalizáciu verejného obrazu (propaganda, propagácia...), ale i na zrod moderného umenia a nástup dokumentarizmu... Adjektívum *dokumentárny* (majúci charakter dokumentu) bolo mimochodom Littrém zahrnuté do jeho slovníka v tom istom roku ako slovo *impresionizmus*: v roku 1879.

„Vidieť a nebyť videný“ je jedným z ústoví policajnej nekomunikatívnosti. Pohľad vyšetrovateľa na spoločnosť je výsostným pohľadom zvonku, a to dávno predtým, ako sa takýmto spôsobom na spoločnosť začali dívať antropológovia či sociológovia. Ako ešte nedávno skonštatoval v jednom rozhovore komisár Fred Prase, „nakoniec budeme žiť vo svete, ktorý nemá nič spoločné s obvyklým svetom a keď budeme chcieť o prežitom vypovedať,

9—Germain Bapst, citovaný J. a M. Andréovcami, *Une saison Lumière à Montpellier*, Cahiers de la cinémathèque, 1987.

10—Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux*, Hachette, Paris 1986.

tak nás už nikto nepochopí“. Koloniálny model a jeho metódy mali prirodzene veľký vplyv na prostriedky a typy vedeckej a technickej analýzy, ktorú uplatňovala mestská polícia. Sir William Herschel, anglický funkcionár v Bengálsku, takto napríklad žiadal, aby od roku 1858 všetky listiny týkajúce sa domorodcov niesli odtlačok ich palca ako podpis. Približne o tridsať rokov neskôr Sir Edward Henry zostavil daktyloskopickú klasifikáciu, ktorá bola v roku 1897 prijatá britskou vládou.

Používanie odtlačkov prstov ako identifikačných znakov bolo bežné na ďalekom východe – Japonci ho, medzi inými, pokladali za podpis už od začiatku 8. storočia.

Európania však využijú daktyloskopiu celkom inak: odtlačok bude predstavovať *latentný obraz*, fotografický odtlačok a zachádzanie s ním tu nadobúda svoj plný zmysel a o odtlačkoch prstov a neskôr aj o mape pórov na koži (porozimetria) živého či mŕtveho jedinca sa bude hovoriť ako o nemennej realite.

„Odtlačok nájdený na mieste činu zaväzuje viac ako vinníkov priznanie,“ píše v *Technickom manuáli polície* súdny dôstojník Goddefroy.¹¹ Slávne mu Alphonsovi Bertillonovi, zakladateľovi antropometrického systému a svojho času i antropológovi, sa 24. októbra 1902 ako prvému v histórii polície podarí identifikovať zločincov vďaka jeho odtlačkom prstov, ktoré, ako spomína vo svojej správe, odфотографoval a zväčšil na štvornásobok ich prirodzených rozmerov.

Zavedenie daktyloskopie ako dôkazu do kriminalistiky znamená koniec rozprávania, svedectiev a deskriptívnych modelov, ktoré boli základom každého vyšetrovania a ktoré tak radi využívali románopisci a spisovatelia minulých storočí.

A bol to opäť Bertillon, kto v známej formulke priznal slabosť ľudského pohľadu, blúdenie subjektivity: *Vidíme len to, na čo hľadíme, a hľadíme len na to, čo máme v hlave*. Bývalý riaditeľ Súdneho oddelenia totožnosti tak svojím spôsobom opakuje demonštráciu podanú Dupinom v Poeovom

Ukradnutom liste, ktorý je až priveľmi vystavený pohľadom – „ako vývesné štíty či plagáty s obrovskými písmenami, ktoré uniknú pozornosti už len z dôvodu ich prehnanej zrejmosti“ – a leží na očiach celému svetu bez toho, aby si ho niekto všimol, pretože sú všetci presvedčení, že musí byť skrytý. Otázku si kladieme až vtedy, keď už poznáme odpoveď, hovorí o ňom Dupin, rovnako objektívny ako fotoaparát, nie je postihnutý touto všeobecne rozšírenou slabosťou, ktorá robí bežnému pozorovateľovi miesto činu napoly neviditeľným tým, že ho zahltí zhlukom zaznamenaniahodných detailov. Metrické fotografie miesta naopak ľahostajne zaznamenávajú všetky zvláštnosti, i tie najbezvýznamnejšie, alebo ktoré sa zdajú byť bezvýznamnými očitému svedkovi, pretože sa môžu a posteriori v priebehu vyšetrovania stať podstatnými.

Policajný uhol pohľadu dokazuje bezcennosť rozprávania *toho, kto pri tom bol*. Napriek užitočnosti indícií i podrobných správ inšpektorov *už ľudský pohľad nie je vodítkom* v tejto honbe za identifikáciou jedincov, ktorých polícia nepozná, ktorých ešte nikdy nevidela ani nezadržala, už neriadi jej hľadanie pravdy ani tvorenie jej obrazu.

Vonkajší prejav myšlienky, doslova jej symptóm, *sumptōma* (koincidencia) je v rámci možností odvrhovaný – už nie je synchronný, nepatrí do času vyšetrovania. Počíta sa iba s tým, čo už je na mieste a čo zostáva v stave *latentnej okamžitosti* v obrovskej „rárohárni“ pamäťových materiálov, odkiaľ sa to v príhodnej chvíli bude môcť nemilosrdne vynoriť.

Ak aj je fotografia empiricky vnímaná ako tragická, skutočne tragickou bude až vtedy, keď sa – na začiatku storočia – stane nástrojom troch veľkých inštancií života a smrti (spravodlivosti, armády a medicíny) a keď sa ukáže jej schopnosť odhaliť od začiatku priebeh nejakého osudu. Pre zločincov, vojaka alebo chorého sa toto spojenie okamžitého s osudovým stáva neodvratným *deus ex machina*, ktoré sa s postupom technického pokroku v oblasti reprezentácie môže iba zhoršovať.

V roku 1967 dal vyšetrujúci sudca Philippe Chausserie Laprée porotcom súdneho dvora v Caen premietnuť trojminútový film – rekonštrukciu vraždy istého normandského farmára. Tento sudca, ktorý sám seba definoval ako

11—Ernest Goddefroy, *Manuel de police technique*, predslov Dr. Locarda. Ferdinand Larcier, Bruxelles 1931.

„maniaka do vyšetrovania“ a ktorý z jemu zverených prípadov vyrábal skutočné synopsy, lepiac si do zošita na ľavú stranu fotografie a na pravú stranu miesto dialógov správy z výsluchov, bol teda prvým človekom, ktorý vo Francúzsku uviedol do praxe žáner „súdneho dokumentu“, popri tradičných fotografiách obetí a miesta činu. Poznamenajme ešte, že sudca spolupracoval pri nakrúcaní vo väčšej miere s dvoma bývalými armádnymi filmármi než so svojim vlastným tímom.

Krátko na to bol Zákonníkom postupov v trestnom konaní prijatý ako platný dôkaz na usvedčenie vinníkov videozáznam, zhotovený na základe video-dokumentov nahratých na kamery inštalované v bankách, v obchodoch, na križovatkách mestských ulíc... v čase, keď sa malo schváliť používanie video-rozhodovania na športových štadiónoch, potrebovali belgickí vyšetrovatelia na stopercentnú identifikáciu pôvodcov násilností heyselskej tragédie šesťdesiat hodín nepretržitej videoprojekcie.

S výrazným oneskorením v porovnaní s Nemeckom a Anglickom sa napokon aj vo Francúzsku súdne dvory, ako napríklad justičný palác v Créteil – so svojou projekčnou sálou, policajnými laboratóriami vybavenými obrazovkami a videorekordérmí pripojenými na videograf s laserovým načítavaním (VLL), aký sa v medicíne používa pri ultrazvukových snímkach – začínajú postupne podobať na televízne štúdiá.

Od roku 1988 sa policajné vedenie rozhodlo zamestnávať dokonca *technikov scény zločinu*, štátom platených odborníkov, ktorí majú vďaka ultramodernému vedeckému vybaveniu objavovať a zachytávať indicie.

Sme svedkami zrodu hyperrealizmu v oblasti súdnej a policajnej reprezentácie. „S VLL je dnes možné urobiť plagát z postavy veľkosti špendlíkovej hlavičky zachytenej na videozázname, a to aj keď sa stráca v hĺbke tmavej miestnosti,“ vyhlasuje jeden z týchto technikov. Po spochybnení hodnoty výpovede očitého svedka sa už zaobídeme aj bez jeho tela, pretože vlastne dokonca viac než len jeho obraz: jeho tele-prítomnosť v reálnom čase.

Vo Veľkej Británii a v Kanade praktizovaná tele-prítomnosť svedkov príliš krehkých, príliš ohrozených alebo mladých na to, aby sa dostavili osobne, nanovo otvára otázku *habeas corpus*. 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 takmer výlučne prostredníctvom videa, minitelu, televízie či obrazoviek počítačov.

Ako dnes úspešne vytvorí tie scénické efekty, tie divadelné kúsky, ktoré vynášali slávu starým majstrom v súdnych sieňach? Ako vyvolať škandál, prekvapenie, dojatie pred zrakom elektronického tribunálu, ktorý je schopný kedykoľvek sa presúvať dopredu i dozadu v čase a priestore, pred zrakom justície, ktorá nie je ničím iným, než vzdialeným technologickým výsledkom neľútostného *viac svetla!* z čias revolučného teroru, či dokonca jeho dovedením do dokonalosti?



SKRYTĀ KAMERA

V roku 1984, na Druhej medzinárodnej prehliadke videofilmov v Montbéliarde získal hlavnú cenu nemecký film Michaela Kliera *Der Riese* (Obor), jednoduchá montáž obrazov nahratých videokamerami automatického dozoru, nainštalovanými na verejných priestranstvách vo veľkých nemeckých mestách (na letiskách, cestách, v supermarketoch...). Klier tvrdí, že vo videodozore vidí „koniec i rekapituláciu svojho umenia...“. Kým v spravodajskej reportáži zostával fotograf (kameraman) jediným zainteresovaným svedkom zapojeným do procesu dokumentovania, tu už nie je zainteresovaným nikto a jediným rizikom sa dnes stáva iba vypichnutie oka kamery nejakým náhodným gangstrom alebo teroristom.

Toto slávostné zbohom človeku za kamerou, toto úplné zmiznutie vizuálnej subjektivity účinkom technického prostredia, akéhosi permanentného pankinematografu, ktorý bez nášho vedomia vytvára z najobyčajnejšieho jednanie jednanie filmové a z nového materiálu videnia prvotnú surovinu videnia, nebojácnu a nediferencovanú, však nie je, ako sme videli, ani tak koncom nejakého umenia – nielen Klierovho umenia alebo video-artu 70-tych rokov, toho nemanželského dieťaťa televízie – ako skôr vyústením nemilosrdného, celé storočia trvajúceho napredovania technológií reprezentácie a ich následnej vojenskej, vedeckej a policajnej inštrumentalizácie. 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...

V roku 1917, vo chvíli, keď Spojené štáty vstupujú do vojny proti Nemecku, ukončuje americký časopis *Camera Work*¹ svoje pôsobenie číslom venovaným Paulovi Strandovi. Opäť raz sa tu jedná o nastolenie umelej polemiky o „absolútnej objektívnej nekompetencii fotografie inšpirovanej výtvarným umením, o udržiavaní zameniteľnosti fotografie za namaľovanú vec prostredníctvom svietenia, emulzií, retušovania a rôznych iných postupov,

ktoré sú dôsledkom výstredných vzťahov medzi dvoma spôsobmi zobrazenia a o absolútnej potrebe *odvrhnúť piktoralizmus ako avantgardný postup*“.²

V skutočnosti vznikol rozpor predovšetkým z toho, že fotografia je, ako väčšina technických vynálezov, výsledkom ustálenia istého hybridu. Vďaka korešpondencii Nicéphora Niepcea je pomerne ľahké dešifrovať proces tejto hybridizácie: okrem významného umeleckého dedičstva (používanie tmavej komory, zmysel pre odtiene a pre negatív, prebratý z ryteckva) vnucuje Niepceovi nie až tak dávno vynájdená litografia myšlienku selektívnej prístupnosti podkladu obrazu, vystaveného pôsobeniu emulzie... nezabúdajme ani na priemyselnú úroveň a na mechanickú reprodukovateľnosť litografie. Prítomná je napokon aj veda: Niepce používa galileovské nástroje ako sú šošovky ďalekohľadov alebo mikroskopov. Piktoralisti sa zaujímali o prvú z týchto troch úrovní a ich fotografické práce sa veľmi nelíšia od tých Niepceových. A práve túto závislosť mieni Strand priamo uprostred vojny spochybniť tvrdením, že fotografia je predovšetkým objektívnym dokumentom, nevyvráťiteľným svedectvom.

V tom istom roku sa Edward Steichen na rozkaz generála Patricka ujal riadenia leteckého fotografického prieskumu, vedeného americkým expedičným zborom vo Francúzsku. Mal takmer štyridsať rokov a so svojou minulosťou maliara-fotografa bol jedným z vedúcich osobností piktoralizmu. Bol zároveň veľkým priateľom Francúzska, ktoré viackrát navštívil, aby sa tam stretol s Rodinom, Monetom a inými veľkými umelcami.

Spolu s päťdesiatimi piatimi dôstojníkmi a 1111 povolanými mužmi sa Steichen chystá zorganizovať letecký prieskum „ako v továrni“ a to prostredníctvom delby práce (bežiacie pásy v automobilkách Ford boli v prevádzke od roku 1914!). Letecké pozorovania vlastne hneď na začiatku vojny prestávajú byť epizódnymi záležitosťami, takže viac než len o obrazy išlo o akýsi tok obrazov, o milióny poličok, ktoré zo dňa na deň stále pozornejšie sledovali štatistický vývoj tohto prvého veľkého vojensko-priemyselného

1—*Camera Work* bol slávny časopis vydávaný v New Yorku Alfredom Stieglitzom od roku 1903 do roku 1917, zameraný na šírenie tvorby fotografov-piktoralistov ako Kühn, Coburn, Steichen, Demachy...

2—Pozri Allan Sekula, *Steichen at war*. Art Forum, december 1975 a takisto Christopher Phillips, *Steichen at war*. Harry N. Abrams, New York 1981.

konfliktu. Letecká fotografia bola spočiatku mocnosťami prehliadaná, no po bitke na Marne si aj ona začína robiť nároky na vedeckú objektívnosť, porovnateľnú s objektívnosťou lekárskej či policajnej fotografie. Odvtedy sa výkony spojené s čítaním a dešifrovaním fotografických políčok alebo filmov stávajú profesionálnou prácou, ktorá už nie je ničím iným než interpretáciou znakov, vývojom vizuálnych kódov predznamenačujúcich súčasne systémy rekonštrukcie numerického obrazu i tajomstvom víťazstva – *the predicative capability*.

Civilní filmári a fotografi, matne spájaní so špiónmi, sú vo všeobecnosti od armádnych zón vzdialení. Ukazovať ľuďom v zázemí vojnu zo subjektívneho hľadiska takto zostáva vyhradené práve maliarom-fotografom, kresličom a rytcom v denníkoch, almanachoch a obrázkových časopisoch, zaplavených fiktívnymi dokumentmi, šikovne retušovanými fotkami, viac alebo menej autentickými rozprávami o individuálnych senzáčných akciách a hrdinských bojoch z iných dôb.

Na konci vojny sa úplne deprimovaný Steichen utiaha do svojho francúzskeho vidieckeho domu. Tam spáli všetky svoje predošlé práce a prisahá, že sa viac škrtka nedotkne a že opustí výtvarnú inšpiráciu v prospech *novej definície obrazu priamo inšpirovanej inštrumentálnou fotografiou a jej pragmatickými metódami*. Spolu so Steichenom a niekoľkými ďalšími pamätníkmi prvej svetovej vojny sa vojnová fotografia čoskoro stane fotografiou amerického sna a jej obrazy onedlho splynú s inými, rovnako zbavenými identity – s obrazmi veľkého systému priemyselnej reklamy a jej kódmi, slúžiacimi na spustenie masového konzumu a proto-popovej kultúry... akým bolo „vyhlásenie mieru celému svetu“ prezidenta Roosevelta.

Napriek tomu Steichen tvrdil, že vojnová misia, ktorú viedol, bola úspešná jedine vďaka jeho znalosti francúzskeho umenia (impresionistov, kubistov a najmä Rodinových diela). Toto vyhlásenie nie je ani v najmenšom paradoxné, pretože, ako napísal Guillaume Appolinaire okolo roku 1913 o kubizme, *v tomto umení išlo predovšetkým o vysvetlenie súmraku reality, o estetiku miznutia, zrodenú z bezprecedentného obmedzenia subjektív-*

neho videnia inštrumentálnym zdvojením percepčných modov a re-representácie.³

Napriek tomu, že delá zmlkli, intenzívna optická a zvuková aktivita na konci svetového konfliktu neutícha. Po *ocelových búrkach* vojny, ktorá sa podľa Ernsta Jüngera *vrhala viac na priestory ako na ľudí*, nasleduje mediálne zneistenie, čo sa neprestáva šíriť, nezávisle od krehkých mierových zmlúv a provizórnych prímerí. Krátko po vojne sa Briti rozhodnú čiastočne opustiť klasické zbrojenie a investujú do logistiky percepcie: do propagandistických filmov, ale aj do zariadení slúžiacich na pozorovanie, detekciu a prenos.

Američania chystajú svoje budúce operácie v Tichom oceáne, kam pod zámkou prípravných obhliadok pre nakrúcanie filmov posielajú režisérov ako je John Ford, ktorý z nákladnej lode pedantne nakrúti zábery prístupov do veľkých orientálnych prístavov i možnosti ich obrany... a prirodzene ten istý Ford bude o niekoľko rokov vymenovaný na čelo OSS (Office of Strategic Service) a pri nakrúcaní vojny v Pacifiku vezme na seba prakticky tie isté riziká ako vojaci, ktorí v nej bojujú (v bitke pri Midway v roku 1942 príde o oko). Svojej vojenskej kariéry vďačí medzi iným aj za takmer antropomorfné pohyby kame-ry, ktoré už predznamenačujú optické snímanie priestoru pri videodozore.

Ani porazení, zruinovaní a dočasne odzbrojení Nemci sa však celkom nevzdávajú. Keďže slávna Luftwaffe zatiaľ neexistuje a niet ani bojových lietadiel, Nemci používajú na pozorovanie malé rekreačné lietadlá.

„Ako sme to robili?“ rozpráva plukovník Rowehl. „Využívali sme každú škárku v oblakoch, alebo sme ráтали s tým, že si nás Francúzi alebo Česi nevšimnú; občas sme za sebou ťahali reklamu na čokoládu!“ Mesiac čo mesiac, dokonca bez obáv, zaznamenávali postup obranných prác na nešťastnom

3—Môžeme premýšľať i o Rodinových vážnych obavách, vyplývajúcich z jeho lásky k ničiteľným a skaze rýchlo podliehajúcim materiálom (il, hlina, sadra...). Medzi jeho výskumami a plastikou bojového poľa prvej vojny, nad ktorým prelietajú prieskumné lietadlá, sledujúce geologické metamorfózy bombardovanej krajiny, existuje jedinečná podobnosť.

gdaňskom koridore a neskôr pri stavbe Maginotovej línie. Zatiaľ čo sa na poli boja, ktorý sa mal odohrať o desať rokov neskôr, inštalovali ťažké betónové a oceľové infraštruktúry, cesty a železnice, krehké filmárske lietadlá – akýsi negatív týchto ťažkých stavieb – ich zachytávali do pamäte v očakávaní vojny, ktorá mala ešte len vypuknúť.

Jedným z prvých výsledkov tohto pokračovania svetovej vojny inými prostriedkami – skutočne scénickými vojenskými prostriedkami – bola invázia náhodných obrazov filmových aktualít do filmu-spektaklu.

Už na začiatku storočia sa predovšetkým v Spojených štátoch prestali nepodarené pasáže filmových aktualít systematicky odhadzovať. Tieto „stratené scény“ už neboli automaticky považované za odpad vhodný iba ak na smetisko či v najlepšom prípade pre kozmetický priemysel, ale začali byť hodnotené ako „vizuálny materiál“, recyklovateľný samotným filmovým priemyslom. Odvtedy sa toto *reálne pozadie* opäť vynára na povrch: požiare, víchrice, živelné pohromy, atentáty, davové scény... no predovšetkým záplava dokumentov vojenského pôvodu. V hraných filmoch sa teda nečasovo vynárajú autentické dokumenty, pokladané v čase ich aktuálnosti za nezaujímavé. Podprahové sekvencie sa včleňujú do filmu podľa potrieb montáže – bombardovania, grandiózne strokotania, ale aj zábery bojovníkov, neznámych vojakov premenených na príležitostných komparzistov, ktorých posledným talentom bude schopnosť zjaviť pozornému divákovi úbohosť interpretácie i špeciálnych efektov, používaných pri filmovej rekonštrukcii histórie. Tieto vojenské alebo iné fakty sa totiž akoby ochotnejšie vystavovali práve námesačným pohľadom automatických kamier či zvedavosti náhodných fotografov, než šikovným pascám veľkých profesionálov, elite filmárov z povolania.

Po druhej svetovej vojne som netrepezlivo a až tak trochu zvrátene čakával na tieto náhodné zábery s jedinečným emocionálnym účinkom, zatiaľ čo scény hrané vtedajšími hviezdami sa mi zdali byť skutočne nezaujímavým „mŕtvym časom“. Nemôžem zabudnúť ani na projekciu slávneho filmu *Za čo bojujeme* Franka Capru v Gaumont Palace a na objav farebných sekvencií fotogulometu, kde sa vo svojej prvej jednoduchosť vynoril

magický kinema-atos. Zatiaľ čo Abel Gance si uprostred tvorivého ošiaľu počas nakrúcania svojho *Napoleona* (1925–27) poznačuje do denníka, že „realita je nedostačujúca...“, v roku 1947 sa kritik André Bazin pri sledovaní strihových dokumentov poskladaných z filmových aktualít teší, že sa nestal režisérom, pretože, ako tvrdí, skutočnosť režíruje lepšie ako ktorýkoľvek filmár a naviac nenapodobiteľným spôsobom. Stále výraznejšie používanie zvyškov nakrúteného materiálu tak vlastne nastolilo otázku budúcnosti filmu-spektaklu, ktorý nie je, ako vedel už Méliès, „siedmym umením“, ale umením, ktoré sa týka všetkých ostatných – architektúry, hudby, románu, divadla, maliarstva, poézie, atď. – inak povedané, týka sa všetkých predošlých perцепčných modov, modov myslenia a zobrazovania a podobne ako ony sa aj napriek svojej zdanlivej novosti ocitlo vystavené nezvratnému, rýchlemu starnutiu. Filmovému spektaklu sa stalo to isté čo maliarstvu a tradičným umeniam na začiatku storočia s príchodom futuristov a dadaistov. Jean Cocteau to pochopil veľmi rýchlo a krátko pred svojou smrťou v roku 1960 vyhlásil: „Opúšťam prácu filmára, ktorú technický pokrok sprístupnil všetkým.“

O to práve išlo. Po výkonoch dokumentaristickej školy prišli kinematické hrdinstvá vojnového človeka, ktoré spopularizovali futuristické videnie sveta a čím ďalej tým viac nabádali divákov, aby odvrhli všetky predošlé médiá. Herci, scenáristi, režiséri, architekti a kostyméri sa mali dobrovoľne vymazať alebo súhlasiť s vlastným zotretím v prospech domnejšej objektívnosti objektívov.

Bývalý fotograf francúzskeho leteckého prieskumu, oboznámený s náhodným videním, režisér Jean Renoir, nechával svojich hercov dlho opakovať jednotlivé pasáže, aby ich naučil zabudnúť na všetky obvyklé referenčné situácie: „Rob to tak, akoby si to ešte nikdy nerobil, akoby si ešte nikdy nevidel, ako sa to robí, tak ako v živote, kde skutočne robíme všetko vždy po prvýkrát!“

Rossellini zájde ešte ďalej, keď scény, náhodne zachytené počas vojny, začlení priamo do scenára a do nakrúcania. Film *Rím, otvorené mesto* bol nakrútený iba s povolením nakrúcať dokumentárny film – s povolením

horko-ťažko vymámeným od spojeneckých vojenských autorít. „Celý film bol zrekonštruovanou aktualitou,“ napíše o ňom Georges Sadoul, a práve to mu vynieslo obrovský divácky úspech.

„Zachytiť, a nie rekonštruovať,“ hovoril už Stroheim. Rossellini uplatní vo filme radikálne teórie starého živého umenia: svojimi úbohými malými estetickými otrasmi sa postaví proti strihovej skladbe, pretože *nič nie je nebezpečnejšie ako estetika, ako mŕtve pravdy umenia, ktoré boli kedysi aktuálne, no ktoré dnes už nemajú nič spoločné s realitou... Filmár musí nazbierať najväčšie možné množstvo údajov, aby mohol vytvoriť totálny obraz, musí filmovať chladnokrvne, aby si boli diváci pred obrazom rovní.*⁴

Nič z toho nie je nové a taliansky neorealizmus je avantgardným fenoménom len pokiaľ je chápaný ako súčasť tej najmenej objasnenej zóny dokumentarizmu, ktorou je *propaganda fide*, vojnová propaganda, zóna prechodu od virtuality k aktualite, od potencie k činu. Tu sa už kinematika neuspokojuje s tým, že divákovi poskytne ilúziu videnia pred ním uskutočneného pohybu, ale zaujíma sa o sily, ktoré pohyb produkujú, o ich intenzívnosť. Pod rúškom objektívnosti sa vracia ku svojej podstate (technickej, vedeckej), odtrháva sa od umenia, ktoré simuluje, a odľučuje sa od umelecky citlivého vnímania, ktoré bolo vo filme-spektakli ešte závislé od stupňa, povahy a hodnoty umeleckých skúseností minulosti i od pamäte a imaginácie divákov.

Nezabúdajme, že Rossellini nakrútil množstvo mussoliniovských filmov a že aj po víťazstve Spojencov ešte viac-menej potajomky pripravoval propagandistické scenáre, objednané predovšetkým z Kanady, v tom čase na pokraji občianskej vojny.

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.

Ústredným zámerom mnohých filmárov sa teda zdá byť zdôraznenie

divákovi pocitovaného dojmu okamžitosti, ilúzie, že je „tam“, že vidí veci prichádzať, že je spojený s aktualizáciou možného sveta.

Eric Rohmer vyhlasuje: „Pozorovanie vo filme nie je Balzac, ktorý si píše poznámky – nedeje sa predtým, *deje sa súčasne.*“

Špecialista na trestné právo, americký dokumentarista Wiseman, ktorý je už platený a šírený iba štátnou televíziou, *tvrdí, že filmuje, aby mohol pozorovať, pretože nové techniky to dovoľujú.* Pokiaľ ide o montáž, pocit z nej prirovnáva k pocitu sedenia v kresle na palube lietadla.

Na druhej strane sú však pre Nastassju Kinski kamery a celý ten materiál videnia iba dozorom na dialku, špehujúcim sekundu po sekunde jej herecké premeny: „... Niekedy rozmýšľam, či film nie je nakoniec viac jedom ako liekom. Či všetky tie svetielka, ktoré sa mihocú v tme, stoja za toľké utrpenie. Keď sa mi nepodarí dosiahnuť ten moment pravdy, kedy sa človek cíti ako otvárajúci sa kvet, mám z kamery hrôzu, neznášam ten prístroj. Keď cítim, ako ma tá čierna diera pozoruje, ako ma pohlcuje, mám chuť ju rozbiť na desať miliónov kúskov.“⁵

Prvá svetová vojna vyriešila podľa Edwarda Steichena otázku týkajúcu sa „avantgardy“ vo fotografii položenú Paulom Strandom v *Camera Work* tým najbanálnejším spôsobom. Obraz už nie je solitérny (subjektívny, elitársky, remeselný), ale solidárny (objektívny, demokratický, priemyselný). Tu už nejde, tak ako to bolo v umení, o jedinečný obraz, ale o nezmernú výrobu obrazov, ktorá synteticky rekonštruje prirodzený nepokoj divákovho oka. Kým časopis *Camera Work* vychádzal len v tisícusovom náklade a len s asi tuctom plnofarebných celostránkových fotografických reprodukcí, ručne vlepaných do každého exemplára, Steichen zachoval asi 1 300 000 vojenských fotografických dokladov, ktoré po vojne skončili v jeho súkromnej zbierke. Veľká časť týchto fotografií bola vystavovaná a predávaná pod značkou ich autora a ako jeho vlastníctvo – exotické umelecké vlastníctvo,

4—Roberto Rossellini, *Fragments d'une autobiographie*. Ramsay, Paris 1987.

5—Podľa časopisu Studio.

ktoré si vojnoví fotografi počnúc hitlerovskými PK, britskou *Army film and photographic unit* až po moderné veľké agentúry paradoxne uchovávajú dodnes. Mimochodom, Steichen sa nakoniec stal riaditeľom fotografického oddelenia newyorského Múzea moderného umenia. Toto posledné menovanie len tlmočilo pretrvávajúcu nejednoznačnosť v chápaní a interpretácii fotografických dokumentov.

V januári 1940 vydalo anglické Ministerstvo informácií založené v roku 1939 memorandum, v ktorom zhŕňalo situáciu v oficiálnych armádných sekciách venujúcich sa fotografii. Vlastne išlo o túžbu po revolúcii, ktorá sa objavila zároveň so zastavením šírenia istej vojenskej fotografickej produkcie v tlači – produkcie označenej za príliš statickú, príliš technickú a teda bez účinku na populáciu, od ktorej sa očakávalo vyvinutie bezprecedentného vojenského úsilia. Cieľom bolo jednoznačne zistiť, ako je možné osloviť a mobilizovať milióny ľudí, z ktorých sa stali pravidelní návštevníci kín (kam chodili v priemere raz do týždňa), čitatelia veľkých obrázkových magazínov, všední blúznivci vnímajúci každodenný život iba ako filmový zostrih, ako neustále sa prelínajúcu, zdvojenú realitu.

Na konci roku 1940 sa ministerstvo inšpirovalo hitlerovskými aktivitami z tridsiatych rokov a „presvedčilo“ riaditeľov kín, aby do programu začlenili najskôr päť a potom sedemminútové krátkometrážne filmy, vlastne reklamné medzihry, aké sa zjavili neskôr v televízii a ktoré uľahčovali distribúciu dokumentárnych pseudofilmov. Roger Manvell vo svojom *Filme s humorom* konštatuje, že počas týchto krátkych projekcií „sa diváci mohli premiestňovať a ísť si kúpiť nanuk“.⁶ Jednoducho, prvý krok bol urobený a smäd publika po *filme reality* sa už iba zväčšoval.

Na rozdiel od Hitlera, prehlasujúceho, že *úlohu delostrelectva a pechoty v budúcnosti prevezme propaganda*, mohol John Grierson, niekdajší priekopník filmu oslobodeného *skrytou kamerou*, napísať v marci 1942

v *Documentary News Letters*: „Vďaka propagande môžeme občanovi ponúknuť *ovládanie imaginácie*, ktoré až dodnes nášmu demokratickému spôsobu vzdelávania chýbalo; môžeme k tomu dospieť prostredníctvom rádia, filmu a poltucta iných médií.“ Ale v tom čase už väčšina režisérov hraného filmu nakrúca *polodokumentárne filmy* a realizuje tak fúziu/konfúziu, ktorú si pôvodne žiadalo Ministerstvo informácií.

Hneď na začiatku vojny opustila Hollywood významná britská kolónia. Herci, scenáristi, fotografi a režiséri sa vydali splniť svoju povinnosť voči vlasti, ohrozovanej nacistickou inváziou. Vďaka ľuďom ako Leslie Howard nakoniec špeciálne služby zamerané na propagandu pochopili, že umelci, ktorým sa v Spojených štátoch podarilo vyhrať bitku zvanú *New Deal* a zdvihnúť morálku národa prenasledovanej ekonomickou depresiou, dokážu vďaka svojim jedinečným schopnostiam niečo podobné aj v prípade vojny a že z nás vytvoria nové médiá, objavia zatiaľ neznáme skratky vedúce k víťazstvu. To bol, medzi inými, aj prípad Cecila Beatonu.⁷

Beaton, londýnsky gentleman, fotograf v Hollywoode, mondénny portrétista, veľký cestovateľ, blízky priateľ Greta Garbo, spolupracovník *Vogue*, atď., mal v čase vypuknutia druhej svetovej vojny štyridsať rokov, podobne ako Steichen, no jeho cesta bola úplne opačná. Ak Steichen dvadsať rokov pred druhou svetovou vojnou opustil piktoralizmus a stretnutia s Rodinom, aby dospel až k hollywoodskej továrni, Beaton vychádza z čisto hollywoodskej sofistikovanosti, aby napokon v portrétach baníkov, vytvorených anglickým sochárom Henrym Mooreom, objavil svoj vlastný spôsob fotografovania mediálnej vojny, ktorá sa už neobmedzuje len na rozmery bojového poľa, no rozširuje svoje pôsobenie od fyzického k ideologickému a psychologickému.

Beatonova myšlienka je jednoduchá: podobne ako Mooreovi baníci, čo zasväcujú svoj život heroizmu všedného dňa, muži a ženy všetkých sociálnych skupín, zapojení do konfliktu, už nemajú nič spoločné s osobami,

7—Imperial War Museum vydalo v roku 1981 *War Photographs 1939–1945* – pozoruhodný album 151 fotografií Cecila Beatonu, predtým roztrúsených v tlači (*The Sketch*, *Vogue*, *Illustrated London News*, *Life*, atď.).

6—Cinéma d'aujourd'hui, *L'Angleterre et son cinéma*.

ktorými boli v čase mieru. Objektív by teda mal byť schopný zachytiť tento rozdiel, túto subjektívnu premenu, ktorá presvitá cez fyziognómiu a cez postoje. Niekoľko rokov predtým sa zjavili nové typy filmov a predovšetkým nové aparáty Leica, Rolleiflex a Ermanox, ktoré umožňovali expozíciu v čase oveľa kratšom ako jedna sekunda. Tak sa Beaton, vyzbrojený svojím verným Rolleiom a jednoduchými žiarovkovými bleskami, pustil do toho, čo nazýval svojou *subjektívnou vojnou*. Tento majster zjavov sa postavil priamo na hranicu zjavovania, aby tam s minimálnym technickým vybavením prekvapoval intímnu energiu tisícok neznámych či slávnych hercov vojny v akomsi poslednom a nevedomom návrate k podstate toho *živého umenia fotografie*, ktoré definoval asi sto rokov predtým Nadar:

„... Fotografická teória sa dá naučiť za hodinu a prvú praktickú skúsenosť je možné získať za deň (...). Čo sa naučiť nedá, je mravná inteligencia – onen rýchly cit, ktorý vás uvádza do kontaktu s modelom – cit, ktorým ho posudzujete a ktorý vás vedie k jeho návykom a k jeho myšlienkam, ktorý vám umožní nájsť, nie banálne a náhodne a nie ľahostajnú reprodukciu na úrovni posledného laboratórneho poskoka, ale najdôvernejšiu a najvhodnejšiu podobu, intímnu podobu. To je psychologická stránka fotografie, a toto slovo sa mi vôbec nezdá prehnané.“

Od ranených v nemocniciach až po robotníkov v arzenáloch či po mladučkých pilotov *Royal Air Force*, vedomých si svojej blízkej smrti, od ruín zbombardovaného Londýna až po líbyjskú púšť či Barmu prechádza Beaton, oficiálny fotograf R.A.F., najrôznejšími bojovými poľami bez toho, aby ich vôbec ukázal, čo vyústilo do nezhôd s mierne zastaralou vojenskou propagandou, vyžadujúcou „*fotograficky zorganizovať* najkolosálnejšiu prehliadku sily, ísť v ústrety nemožnému... nefotografovať jedno lietadlo, ale šesťdesiat naraz, nie jeden tank, ale sto!“.

Tento najoriginálnejší podnik Sira Cecila Beatona zostane ešte dlho bez uznania a on si bude dokonca ešte krátko pred svojou smrťou v roku 1980 klásť otázku, ako sa mu vôbec podarilo zrealizovať svoje vojnové fotografie. Jeho najvážnejšia práca, ako sám vravel, spôsobila, že všetko, čo nafotil predtým, pôsobilo zrazu zastaralo, pričom ani nevedel, kde sa to v ňom celé vzalo.

Aj Edward Steichen sa opäť odobral do vojny, hoci mal už viac ako šesťdesiat rokov. Anglické dokumentaristické hnutie ovplyvňovalo Spojené štáty už od začiatku tridsiatych rokov a na čele slávnej *Newyorskej školy* sa v tom čase opäť stretávame s Paulom Strandom. Tento bývalý fotograf sa stal producentom a režisérom filmov v rovnakom intelektuálnom duchu spolu s Jorisom Ivensom, ktorý spolupracoval na vytvorení filmového amalgámu reportáží, aktualít a fiktívnych dokumentov zjednotených v *Za čo bojujeme*, s Flahertym a s mladým protifašistickým emigrantom z Nemecka Fredom Zinnemannom. Steichenovi už nejde o to, aby publiku predvádzal inštrumentálne fotografie či nekvalitné triky. Aj on je presvedčený o tom, že americkému obyvateľstvu, pre ktoré je druhá svetová vojna zatiaľ iba vojnu strojov, vojnou masovej výroby, treba otvorene ukázať ľudskú drámu *spravodlivej vojny*. Po tom, čo presvedčil aj tých najväčších skeptikov, mohol od fotografií továrni zbrojného priemyslu prejsť k fotografiám veľkých letecko-námorných jednotiek tichomorskej flotily. Nové skupiny vojnových fotografov majú pod jeho vedením predovšetkým podávať svedectvo o každodennom živote na palube Saratogy, Hornetu, Yorktownu... Vojakov, ktorých v roku 1917 vlastne vôbec nemal možnosť pozorovať, teda objavuje až teraz: sú to adolescenti, predčasne zodratí ničivým priemyselným arzenálom, tým novým gigantizmom materiálov. Roosevelt umiera v apríli roku 1945 a odnáša so sebou aj niekdajší americký sen. Poslednými fotografiami, ktoré Steichenove skupiny urobili, sú septembrové zábery Hirošimy. Tentoraz otriasol osudom vojenskej fotografie nukleárny blesk (za 1/15 000 000 sekundy). Tesne pred konfliktom v Kórei je Steichen príznačne menovaný riaditeľom fotografickej sekcie Múzea moderného umenia v New Yorku.

Tí istí fotografi, ktorí do veľkej miery prispeli k víťazstvu Spojencov nad nacizmom, mali onedlho urýchliť prehru Američanov vo Vietname. Nádej a morálny zmier bojovníkov *spravodlivej vojny* už dávno prestali vnútorne presvecovať tváre vojakov a odhalenia *subjektívnej fotografie* boli doslova alarmujúce. John Olson a mnohí iní ukazujú hrby amerických mŕtvol, zdrogovaných vojakov, týraných detí a civilistov namočených v terorizme

špinavej vojny (so známymi dôsledkami na americkú verejnú mienku). Vo chvíli, keď si armáda uvedomí, že fotografi, lovci obrazov, ktorí vyšli z dokumentarizmu, začali vojnu prehrávať, rozhodne sa ich z miest bojov opäť odsunúť. Stalo sa tak na Falklandách – vo vojne bez obrazov, v Latinskej Amerike, v Pakistane, Libanone a inde; zástupcovia tlače a televízie končia ako nepohodlní svedkovia vo väzení, alebo sú chladnokrvne vraždení. Podľa Roberta Menarda, zakladateľa „Reportérov bez hraníc“, bolo vo svete len v roku 1987 zatknutých 188 novinárov, 51 ich bolo vyhostených, 34 zavraždených a 10 unesených.

Posledné veľké medzinárodné agentúry sa stretávajú s vážnymi problémami, zatiaľ čo časopisy a tlač nahrádzajú veľké literárne a fotografické reportáže, aké kedysi písali London, Clemenceau, Kipling, Cendrars či Kessel *investigatívnou žurnalistikou*, ktorej najžiarivejšími príkladmi ostávajú aféra Watergate a kampaň *Washington Postu* a znovunastolujú tak dávny novinársky teror.

Terorizmus, ktorý sa stal poslednou formou psychologickej vojny, vnúti rôznym navzájom protikladným silám nové spôsoby ovládania médií. Armáda a tajné služby rozširujú pole svojej kontroly: generál Westmorland zaútočí na „informácie, ktoré zošaleli“ a podá žalobu na televíznu stanicu CBS; v Európe prebieha, okrem iného, aféra týkajúca sa materiálov z *New Statesman*, pričom teroristi zatiaľ prevracajú úlohy a púšťajú sa do *divokého dokumentarizmu*: tlačí a televíziám ponúkajú ponižujúce fotografie svojich obetí, často reportérov a fotografov, alebo dokonca nahraté video-obhliadky miest – divadelných scén ich budúcich zločinov. Podobne museli odborníci, spracúvajúci materiály „Priamej akcie“ (*Action Directe*), prezrieť približne šesťdesiat videokaziet získaných v roku 1987 v bunkri skupiny z Vitry-aux-Loges, a to predovšetkým kaziet, ktoré sa mohli týkať vraždy Georgesu Besseho, generálneho riaditeľa firmy Renault.



STROJ VIDENIA

„Teraz predmety vnímajú mňa,“ napísal maliar Paul Klee do svojich *Denníkov*. Toto prinajmenšom prekvapivé tvrdenie začína byť odneďavna objektívne, vierohodné. Nehovorí sa snáď o blížiaci sa výrobe „stroja videnia“, schopného nielen rozpoznať obrysy foriem, ale aj kompletne interpretovať vizuálne pole a zblízka či z diaľky režírovať komplexné okolie? A nehovorí sa snáď i o tej novej technickej disciplíne, „vizionike“, možnosti získať *videnie bez pohľadu*, kde by bola videokamera podriadená počítaču a ten by sa chopil úlohy analyzovať – pre stroj a nie už pre akéhosi televízneho diváka – vonkajšie prostredie, automaticky mu interpretovať zmysel udalostí, a to v oblasti priemyselnej výroby, spravovania rezerv alebo aj v oblasti vojenskej robotiky?

A tak vo chvíli, keď sa schyluje k *automatizácii percepcie*, k novinke umelého videnia a k prevodu právomocí analýzy objektívnej reality na stroj, oplátilo by sa znova vrátiť k povahe virtuálneho obrazu, k výrobe obrazov bez zjavného podkladu, bez inej trvácnosti, než je trvácnosť mentálnej alebo inštrumentálnej vizuálnej pamäte. Hovoriť o rozvoji audiovizuality dnes vlastne ani 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 onoho *zdvojovania uhlu pohľadu*, zdieľania percepcie okolia medzi živým – vnímavým subjektom a neživým – strojom videnia.

Tieto otázky vlastne uvádzajú otázku „umelej inteligencie“; pretože by nebolo *expertného systému*, počítača piatej generácie, bez schopnosti aperhenzie a apercepcie okolitého prostredia.

Virtuálne inštrumentálne obrazy, definitívne oddelené od priameho či nepriameho pozorovania syntéznych obrazov vytváraných *strojom pre stroj*, sa stanú ekvivalentom toho, čo pre nás v rozhovore momentálne predstavujú mentálne predstavy neznámeho partnera – hádkankou.

Bez grafických alebo videografických výstupov bude totiž protéza automatickej percepcie fungovať ako nejaký druh mechanistickej výroby obrazov, z ktorej budeme tentoraz úplne vylúčení.

Ako odrazu zavrhnúť faktickú povahu našich vlastných mentálnych obrazov, keď na ne musíme apelovať, aby sme uhádli, či aspoň približne odhadli, čo vníma stroj videnia?

Táto budúca mutácia kamery kinematografického alebo videografického nahrávania na stroj infografického videnia nás privádza k debatám o subjektívnej alebo objektívnej povahe mentálnych obrazov.

Mentálne obrazy boli postupne vytláčané do oblasti idealizmu alebo subjektivismu, ba dokonca iracionálneho a ako sme videli, dlhodobo unikali vedeckým úvahám. A to dokonca vo chvíli, keď rozmach fotografie a kinematografie vyústil do bezprecedentného bujnenia nových obrazov, ktoré začali konkurovať nášmu obvyklému imaginárnu. Museli sme počkať na šesťdesiate roky a na práce o opto-elektronike a infografii, aby sme sa začali zaujímať o psychológiu vizuálnej percepcie iným spôsobom – čo bol prípad predovšetkým Spojených štátov.

Vo Francúzsku viedli neurofyzologické práce k modifikácii štatútu mentálnych obrazov – až tak ďaleko, že J.-P. Changeux vo svojej najnovšej práci už nehovorí o obrazoch, ale o *mentálnych objektoch* a dokonca upresňuje, že ich čoskoro uvidíme na obrazovke. V priebehu dvoch storočí sa tak filozofické aj vedecké debaty posunuli od otázky *objektivity* mentálnych obrazov k otázke ich *aktuality*. Problém sa teda už netýka samotných mentálnych obrazov vedomia ako skôr virtuálnych inštrumentálnych obrazov vedy a ich paradoxne faktickej povahy.

Práve v tom podľa mňa spočíva jeden z najdôležitejších aspektov rozvoja nových technológií numerickej výroby obrazov a syntetického videnia, umožneného elektronickou optikou: v relativistickej fúzii/konfúzii faktického (alebo, ak nám to viac vyhovuje, operačného) a virtuálneho; v uprednostnení „dojmu reálneho“ pred princípom inak už – hlavne vo fyzike – dávno spochybnenej reality.

Ako bolo možné nechápať, že objav perzistencie sietnice, dovoľujúcej rozvoj Mareyho chronofotografie a lumierovského kinematografu, nás mal uviesť do inej oblasti – k mentálnej perzistencii obrazov?

Ako prijať faktickú povahu fotogramu a zavrhnúť objektívnu realitu virtuálneho obrazu vnímaného filmovým divákom? Tú vizuálnu perzistenciu, ktorá nie je len vecou samotnej sietnice, ako sme si kedysi mysleli, ale aj našej nervovej sústavy schopnej zaznamenávania zrakových vnemov? Či skôr, ako akceptovať princíp perzistencie sietnice, ak zároveň neakceptujeme aj úlohu zapamätávania si v okamžitom vnímaní?

Od vynálezu fotografickej momentky, ktorá neskôr umožnila príchod kinematografu, sa totiž zjavoval problém paradoxne aktuálnej povahy „virtuálnych“ obrazov.

Každá (mentálna či inštrumentálna) snímka je zároveň snímaním času a akokoľvek by bol tento čas expozície nepatrný, prináša so sebou (vedomé či nevedomé) zapamätávanie si, závisiace od rýchlosti snímania. Odtiaľto pochádza aj známa možnosť podprahového pôsobenia fotogramov či videogramov pri rýchlosti snímania vyššej ako 60 políčok za sekundu.

Problém objektivizácie obrazu sa teda nevyhára ani tak vo vzťahu k hocijakému papierovému či celulojovému podkladu-povrchu, čiže vo vzťahu k materiálnemu referenčnému priestoru, ako skôr vo vzťahu k času, k tomu expozičnému času, ktorý dáva vidieť, alebo ktorý už vidieť neumožňuje.

Takto je akt videnia aktom pred akciou, akýmsi predjednaním, ktoré nám už čiastočne objasnili Searlove práce o „intencionalite“. Ak vidieť znamená predvídať, ľahšie pochopíme, prečo sa s rozmachom profesionálnej simulácie a organizačnej anticipácie stáva odnedávna predvídanie samostatným priemyslom smerujúcim až k nástupu „strojov videnia“ slúžiacich na to, aby videli a predvídali namiesto nás; aby nás tieto stroje syntetickej percepcie boli nakoniec schopné vytlačiť z určitých oblastí, nahradiť nás v určitých ultrarýchlych operáciách, na aké naše vlastné vizuálne schopnosti nestačia, avšak už nie z dôvodu obmedzenej hĺbky poľa našej zrakovej sústavy, ako to bolo v prípade teleskopu a mikroskopu, ale z dôvodu príliš malej hĺbky času nášho fyziologického snímania.

Ak fyzici obvykle rozlišujú dva energetické aspekty: potenciálnu energiu, energiu v možnosti, a kinetickú energiu ako tú, čo vyvoláva pohyb, dnes by už azda bolo možné pridať k nim tretiu: *kinematickú energiu*, ktorá vyplýva z účinku pohybu a jeho väčšej či menšej rýchlosti na zrakové, optické a optoelektronické vnemy.

Spomeňme si predsa, že „fixný zrak“ vôbec nejestvuje a že fyziológia pohľadu závisí od pohybov očí, pohybov zároveň neustávajúcich a nevedomých (motilita) ako i konštantných a vedomých (mobilita). Pripomeňme tiež, že aj to najinštinktívnejšie a najmenej kontrolované „hodenie okom“ je najskôr akýmsi majetníckym rozhliadnutím sa, kompletným prebehnutím poľa videnia, ktoré sa zakončí výberom objektu pohľadu.

Ako tomu rozumel Rudolf Arnheim – videnie prichádza zďaleka, je akousi jazdou (*travelling*), perceptuálnou aktivitou, ktorá sa začína v minulosti, aby osvetlila prítomnosť, *zaostrila* objekt nášho bezprostredného vnímania.

Priestor pohľadu teda nie je newtonovským absolútnym priestorom, ale Minkowského priestorom – relatívnym priestorom. Niet teda ničoho – je len temný jas hviezd, čo prichádza z ďalekej minulosti, z noci čias, slabý jas, umožňujúci nám poňať reálne, vidieť a pochopiť naše súčasné okolie, pochádzajúci z ďalekej vizuálnej pamäti, bez ktorej niet aktu pohľadu.

Po *syntéznych obrazoch*, produktoch infografického programu, po spracúvaní numerických obrazov za pomoci počítača, nadišiel čas *syntetického videnia*, čas automatizácie percepcie. Aké budú účinky, teoretické a praktické dôsledky tejto aktualizovanej intuície Paula Klee na naše vlastné „videnie sveta“? Prolifrácia bezpečnostných kamier na verejných priestranstvách v priebehu posledných najmenej desiatich rokov by mohla poslúžiť ako príklad pre porovnanie so zmieneným zdvojením uhlu pohľadu. Ak aj poznáme správu prenosu obrazov z videokamier v bankových filiálkach alebo supermarketoch, ak vieme o prítomnosti nočných strážnikov s pohľadom upretým na kontrolné monitory, v prípade *vnímania za pomoci počítača*, vo vizionike, je skutočne nemožné odhadnúť konfigurácie, uhádnuť interpretáciu tohto videnia bez pohľadu.

Ak náhodou nie sme Lewisom Carrolom, len ťažko si dokážeme predstaviť

pohľad, ktorý sa núka gombíku na svetri či kľúčke na dverách. Ak náhodou nie sme Paulom Klee, nebude pre nás jednoduché predstaviť si syntetickú kontempláciu populácie predmetov, ktoré si nás neustále premeriavajú... Spoza múru už plagát nevidím; pred múrom sa mi plagát vnucuje, jeho obraz ma vníma.

Takéto obrátenie vnímania, takúto sugesciu reklamnej fotografie objavíme na všetkých úrovniach – na pútačoch, v novinách i v časopisoch – a ani jedna z jej podôb neujde tejto „sugestívnej“ povahe, ktorá je zmyslom celej reklamy.

Grafická alebo fotografická kvalita tohto obrazu, jeho *vysoké rozlíšenie*, ako tomu hovoríme, tu už nie sú garantom nejakej estetiky precíznosti či fotografickej čistoty, ale len hľadaním reliéfu, tretieho rozmeru, ktorý by bol samotnou projekciou správy – tej reklamnej správy, čo sa snaží prostredníctvom nášho pohľadu dosiahnuť hĺbku a silu zmyslu, ktoré jej tak kruto chýbajú. Takže si už nerobme ilúzie o reklamných hrdinstvách fotografie. Fatický obraz, čo sa vnucuje pozornosti a zaväzuje pohľad, už nie je mocným obrazom, je to klišé, ktoré sa na spôsob kinematografického fotogramu pokúša vpísať do priebehu času, kde optické a kinematické začínajú splývať.

Povrchná reklamná fotografia sa na základe vlastného rozhodnutia podieľa na onej dekadencii *plného a aktuálneho* vo svete transparentnosti a virtuality, kde reprezentácia postupne uvoľňuje miesto autentickej *verejnej prezentácii*. Inzerčná fotografia, až na niekoľko staromódnych úskokov inertná, už neinzeruje nič viac než svoj súmrak pred vychádzajúcim hrdinstvom teleprezencie predmetov v reálnom čase, ktoré bolo avizované už „telenakupom“. Nepripomínajú vari dlhé rady „reklamymilovných“ kamiónov sled reklám na automobily, čo smiešnym spôsobom dopĺňajú zvyčajný sled audiovizuálnych vnemov?

Príliš malé rozlíšenie videoobrazu zatiaľ zaručuje reklamnej fotografii verejnú užitočnosť. Ešte stále totiž dokáže zapôsobiť na čitateľov a okoloidúcich; čoskoro ju však o túto výhodu pripraví televízia s vysokým rozlíšením, otvárajúca pred nami výklad, ktorého katodická priezračnosť nahradí aj prie-

zračnosť skla klasických výkladov. Ani zďaleka nemienim fotografii upierať estetickú hodnotu, existuje však istá logika, logistika obrazu a éry propagácie, ktoré – ako sme videli – poznačili jej históriu.

Éra *formálnej* logiky obrazu sa stáva érou maliarstva, ryteckva a architektúry, ktorá sa končí spolu s 18. storočím.

Éra *dialektickej* logiky prináleží zase fotografii, kinematografii, alebo ak chceme, fotogramu 19. storočia. Éra *paradoxálnej* logiky obrazu sa začína vynálezom videografie, holografie a infografie... akoby dnes, na sklonku 20. storočia, bolo ukončením logiky verejnej reprezentácie vyznačené samotné završenie moderny.

Ak je nám *realita* formálnej logiky tradičných výtvarných zobrazení dosť dobre známa a ako-tak rozumieme i *aktualite* dialektickej logiky, ktorá bdie nad fotokinematografickou¹ reprezentáciou, *virtualitu* tejto paradoxálnej logiky videogramu, hologramu, či numerickej výroby obrazov naopak zhodnotíme len veľmi ťažko.

A to je pravdepodobne aj dôvodom interpretačnej paranoje žurnalistov, ktorá ešte dnes tieto technológie obklopuje, ale aj dôvodom proliferácie a zastarávania rôznych informatických a audiovizuálnych zariadení.

Logický paradox teda nakoniec spočíva práve v „obrazu v reálnom čase“, ktorý ovláda reprezentovanú vec, v čase, ktorý víťazí nad reálnym priestorom. Virtualita dominujúca aktualite otriasa samotným pojmom reality. Odtiaľ pochádza aj kríza tradičných verejných reprezentácií (grafických, fotografických, kinematografických...), v prospech prezentácie, paradoxnej prítomnosti, tele-prezencie predmetu alebo bytosti na diaľku, ktorá nahrádza jeho vlastnú existenciu tu a teraz.

A práve to je to vysoké rozlíšenie (*résolution*),² „high definition“ už nie ani tak (fotografického či televízneho) obrazu ako samotnej reality.

V paradoxálnej logike je vlastne realita prítomnosti v *reálnom* čase objektu

1—Napríklad obe knihy Gillesa Deleuza: *L'image-mouvement*. Minuit, Paris 1983 (po česky *Obraz-pohyb*, NFA, Praha 1999, preklad Přemysl Maydl) a *L'image-temps*. Minuit, Paris 1985. Alebo ešte neskôr, J.-M. Schaeffer, *L'image précaire*. Le Seuil, Paris 1988.

2—la *résolution*: Virilio sa hrá s viacznačnosťou tohto slova, ktoré v tomto kontexte znamená tak rozlíšenie, ako i rozpustenie – pozn. prekl.

definitívne rozlíšená/rozpustená, zatiaľ čo v predchádzajúcej ére dialektickej logiky išlo obrazu výlučne o prítomnosť v odloženom čase, o prítomnosť minulosti, ktorá natrvalo poznačila svetlocitlivé dosky alebo filmový materiál. Paradoxný obraz takto získava štatút porovnateľný so štatútom prekvapenia alebo ešte presnejšie „náhodilosti prenosu“³. Aktualite obrazu predmetu zachytávaného objektívom snímacieho prístroja (*appareil de prise de vues*) tu zodpovedá virtualita jeho prítomnosti, uchopenej prístrojom, čo prekvapuje zrak (*appareil de „surprises de vues“*) i sluch, tá virtualita prítomnosti v reálnom čase, ktorá umožňuje nielen tele-spektakel vystavených predmetov, ale aj tele-akciu, príkaz na dialku a donášku priamo domov.

Ale vráťme sa k fotografii. Ak reklamné fotografické kliše načrtáva fátickým obrazom radikálne prevrátenie vzťahov závislosti medzi tým, čo vníma a tým, čo je vnímané, a úžasne tak ilustruje vetu Paula Klee „teraz predmety vnímajú mňa“ znamená to, že už viac nejde len o krátkodobú pamäť, o fotografickú spomienku na viac či menej vzdialenú minulosť, ale o vôľu, vôľu už nie iba reprezentovať minulosť, ale zapojiť sem aj budúcnosť; vôľu, ktorú na konci minulého storočia začal vyvolávať fotogram, dávno, dávno pred tým, než ju videogram definitívne naplnil.

A tak reklamná fotografia, a to do väčšej miery ako dokumentárna, predznamenala audiovizuálny fátický obraz,³ verejný obraz, ktorý dnes nastupuje na miesto starého verejného priestoru, kde sa odohrávala spoločenská komunikácia. Triedy a verejné priestranstvá dnes prekonala obrazovka a elektronické pútače a už zajtra očakávame príchod „strojov videnia“, schopných vidieť a vnímať za nás.

Napokon, vari sa nedávno neobjavil nový prístroj na meranie televíznej sledovanosti, MOTIVAC, akási čierna skrinka zabudovaná do prijímačov, ktorá sa už na rozdiel od svojich predchodcov neuspokojí len so zaregistrovaním okamihu zapnutia stanice, ale monitoruje aj prítomnosť osôb pred obrazovkou...? Primitívny stroj videnia, bezpochyby, ale aj ten už dosť jasne

naznačuje vývin v oblasti mediametrickej kontroly, v konfrontácii hoci s nedávnymi problémami reklamnej inzercie so „zappingom“ skutočného publika.

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 autonómnosť.

Zavedenie televízorov do väzenských ciel a nie do spoločenských miestností nám malo poslúžiť ako výstraha. Toto málo analyzované rozhodnutie predsa reprezentuje typickú mutáciu v evolúcii mravov týkajúcej sa otázky väzní. Od Benthamových čias sme boli zvyknutí spájať väzenie s panoptikom, čiže s centrálnym dozeraním, kde sú odsúdenci vždy pod kontrolou vďaka tomu, že sú neustále v zornom poli svojich dozorcov.

A zrazu môžu väzni dozerateľ na aktualitu, sledovať telekomunikované udalosti, až pokým toto zistenie neprevrátime a nenaznačíme, že práve diváci, či už väzni alebo nie, sa vo chvíli zapnutia svojich prijímačov ocitnú v poli televízie (televidenia), v poli, do ktorého, samozrejme, nemôžu nijako zasahovať...

Dozerateľ a trestateľ vytvárajú pár, napísal svojho času Michel Foucault. O aký trest ide v tomto imaginárnom prepustení väzňov, ak nie práve o reklamný trest par excellence: o vyvolanie žiadostivosti? Ako vysvetľuje jeden väzeň, ktorého sa pýtali na tieto zmeny: „Televízia robí väzenie tvrším. Vidieť tam všetko, čo nám uniká, všetko, na čo nemáme právo.“ Táto nová situácia sa však netýka len väzní televíziou, ale aj podnikania a post-industriálnej urbanizácie.

Od mesta, divadla ľudských aktivít a jeho predchrámi, trhového námestia zaľudneného množstvom prítomných hercov a divákov, cez CINECITTU až k TELECITTE zaľudnenej neprítomnými televíznymi divákmi, bol – vďaka dávne mu vynálezu mestského okna, výkladu – iba malý krôčik. Toto zasklievanie predmetov i osôb, rozpútanie zvyšovania priehľadnosti v priebehu posledných desaťročí, muselo cez foto-kinematografickú optiku nutne

3 – Fátický obraz: technický termín, používaný Georgesom Roqueom v knihe *Ceci n'est pas un Magritte*, Flammarion, Paris 1983.

viest' až k elektronickej optike a jej prostriedkom teleprenosu, schopným zrealizovať obytné domy-výklady, ale aj mestá či národy-výklady, mediálne megalopoly, obdarené paradoxnou mocou *nadiaľku zjednocovať* indivíduá okolo noriem, týkajúcich sa názorov alebo správania.

„Ľudí je možné presvedčiť o čomkoľvek, keď sa zintenzívnia detaily“ vyhlásil, ako už vieme, Bradbury. A skutočne, tak ako *voyeuri*, ktorí sa upínajú len k sugestívnym detailom, už vo verejnom obraze neskúmame šírku, priestor celého obrazu, ale viac sa zaujímame práve o intenzívne detaily, o samotnú intenzitu správy.

„Na rozdiel od kina,“ hovoril ešte Hitchcock, „v televízii niet času pre *napätie*, môže tam byť jedine *prekvapenie*.“ A to je práve paradoxálna logika videogramu. Logika, privilegujúca náhodosť, prekvapenie na úkor trvácnej podstaty správy, ktorá vládla ešte včera, počas éry dialektickej logiky fotogramov, ktorá zhodnocovala rovnako extenzívnosť trvania ako i extenziu veľkosti reprezentácií.

Odtiaľto pochádza aj to náhle nadužívanie zariadení okamžitého prenosu či už v meste, podnikoch alebo v súkromí; tento teledozor v reálnom čase, ktorý neúnavne striehne na neočakávané, na improvizované, na to, čo by sa mohlo znenazdajky tu alebo inde, jedného dňa alebo inokedy, pritrafiť v bankách, supermarketoch či v športových areáloch, kde video-arbitráž odnedávna predbieha rozhodcov priamo na ihrisku.

Industrializácia prevencie a predvídania, akási panická anticipácia, ktorá zapája budúcnosť a predlžuje „industrializáciu simulácie“, tej simulácie, čo sa najčastejšie týka porúch a pravdepodobných havárií zmienených systémov... Zopakujme, že toto zdvojenie kontroly a dozoru dosť jasne indikuje tendenciu v oblasti verejnej reprezentácie, mutáciu, ktorá sa nevzťahuje len na civilnú a policajnú sféru, ale aj na vojenskú a strategickú oblasť obrany.

Prijať opatrenia voči protivníkovi často znamená prijať protiopatrenia vzhľadom na jeho hrozby. Na rozdiel od opatrení defenzívnych, od viditeľných

a ostentatívnych opevňovaní, sú protiopatrenia predmetom tajomstva, najväčšieho možného skrývania. Sila protiopatrení takto spočíva predovšetkým v ich zdanlivej neexistencii.

Prvoradou vojnovou lšťou teda nie je viac či menej dômyselný strategický úskok (*stratagème*), ale zrušenie *javenia sa faktov*, ktoré je pokračovaním toho, čo už Kipling naznačil vyhlásením „Prvou obeťou vojny je pravda.“. Dokonca ani tu nejde až tak o zavedenie manévru, originálnej taktiky, ako o strategické zahmlenie informácie vytvorením dezinformácie, ktorá nie je ani tak trikom, dokázaným klamstvom, ako práve zrušením samotného princípu pravdy. Ak morálny relativizmus dokázal v každej dobe šokovať svedomie, je to preto, že je súčasťou toho istého fenoménu. Fenomén čistej reprezentácie, tento relativizmus, sa vlastne celý čas podieľa na zjavovaní sa udalostí, prítomných vecí, a to v dôsledku subjektívnej interpretácie, nevyhnutnej pre rozpoznávanie foriem, predmetov a scén, ktorých sme svedkami.

Práve tu sa bude odteraz odohrávať „stratégia odstrašovania“, stratégia nástrah, elektronických a iných protiopatrení. Pravda reálneho obrazu, *obrazu reálneho priestoru objektu* – pozorovanej strely – už nie je maskovaná, ale zrušená v prospech obrazu televideného v priamom prenose alebo, presnejšie, v *reálnom čase*.

Falošný tu už vlastne nie je priestor vecí, ale čas – prítomný čas vojenských objektov, ktoré napokon slúžia viac na to, aby ohrozovali, než aby sa nimi skutočne bojovalo.

Tri časy rozhodujúcej akcie, minulý, prítomný a budúci lšťivo nahrádzajú dva iné časy, *reálny a odložený*. Budúcnosť sa na jednej strane stratila v programovaní počítačov a na druhej vo falšovaní toho údajne „reálneho“ času, ktorý obsahuje istú časť *prítomnosti* a zároveň aj časť *bezprostrednej budúcnosti*. Takže keď na radare alebo videu zbadáme strelu, ktorá nás ohrozuje v „reálnom čase“, prítomnosť sprostredkovaná operačným displejom v sebe už obsahuje aj nastávajúci dopad strely na terč.

Tak ako vnímanie v „odloženom čase“, aj minulosť reprezentácie obsahuje istú časť z tej mediálnej prítomnosti, tej „tele-prezencie“ v reálnom čase,

pretože nahrávanie priameho prenosu zachováva ako echo reálnu prítomnosť udalosti.

Tu je treba hľadať dôležitosť pojmu odstrašovania: v zrušení pravdy skutočnej vojny, a to výlučne v prospech hrozivého odstrašovania zbraňami hromadného ničenia.

Odstrašovanie je vlastne základnou figúrou tvorenia dezinformácie alebo presnejšie *decepcie*⁴ – v anglickom zmysle tohto slova – figúrou, ktorú väčšina politikov zhodne považuje za vhodnejšiu ako je pravda reálnej vojny. *Virtuálny* charakter pretekov v zbrojení a militarizácii vedy je totiž napriek ekonomickým škodám vnímaný ako „priaznivý“, na rozdiel od *reálneho* charakteru stretu, ktorý by okamžite vyústil do katastrofy.

Aj keď zdravý rozum uznáva oprávnenosť voľby „atómovej ne-vojny“, nikto si neodoprie poznámku, že takzvané odstrašovanie neznamená mier, ale relativistickú formu konfliktu: *prenos vojny z aktuálna do virtuálna*, *decepciu* vojny, ktorá by viedla k vyhladeniu celého sveta. Prostriedky, ktoré na to boli vyvinuté a ktoré sa neustále zdokonaľujú, pervertujú politickú ekonomiu a unášajú naše spoločnosti do všeobecnej derealizácie, zasahujúcej všetky aspekty civilného života.

Je pritom obzvlášť príznačné, že odstrašujúca zbraň par excellence – atómová zbraň – je sama výsledkom teoretických objavov fyziky, ktorá za všetko, alebo takmer za všetko, vďačí einsteinovskému relativizmu. Aj keď Albert Einstein bezpochyby nie je vinný za vynález atómovej bomby, ako to naznačuje verejná mienka, je napriek tomu jedným z hlavných zodpovedných za všeobecné rozšírenie relativity. Koniec „absolútnej“ povahy klasických pojmov priestoru a času je tento raz, pokiaľ ide o realitu pozorovaných faktov,⁵ vedeckým ekvivalentom rovnakej *decepcie*.

4—Anglické slovo „deception“ znamená podvod, klamstvo, ilúziu, kým Francúzi substantívom „délception“ v bežnom význame označujú sklamanie. Keďže Virilio zavádza *decepciu* ako termín, nevymykajúci sa z rodiny kam patrí i *percepcia*, nebudeme ani my slovo „délception“ nahrádzať slovenským ekvivalentom, stále však máme na mysli jeho anglický význam – pozn. prekl.

5—Ako naznačil Céline: „Nateraz platia iba fakty a ani tie nie nadiho.“

Dôsledky tejto zásadnej udalosti, skrytej pred očami verejnosti, sa prejavia v oblasti stratégie ako i filozofie, ekonómie alebo umenia.

Na „mikro-“ i „makrofyzickej“ úrovni stráca svet tesne po vojne istotu o realite faktov i o samotnej existencii akejkolvek pravdy. Po súmraku zjavenej pravdy prichádza súmrak pravdy vedeckej a existencializmus tento zmätok jasne pretlmočí. Napokon, *rovnováhou hrôzy* je práve táto neurčitost'. Kríza determinizmu teda nepostihuje výlučne kvantovú mechaniku, ale aj politickú ekonomiu, z čoho vyplýva aj tá interpretačná paranoja medzi Východom a Západom, tá veľká hra odstrašovania a jej scénare, ktoré vypracúvajú futuroológovia v Pentagone, Kremli či inde. „Prehnanosť treba uhasiť skôr ako požiar,“ napísal kedysi Herakleitos. Princíp odstrašovania, akceptovaný všetkými protagonistami, termíny vzájomne prevrátil: uhasenie atómového požiaru podporilo exponenciálny rast vedecko-technickej prehnanosti. Prehnanosti, ktorej priznaným cieľom je konštantné prihadzovanie v tejto zbrojnej dražbe – pravdaže, pod počestnou zámkou, že sa usiluje zabrániť stretu, že ho chce navesky zakázať.

Pri diskretnnej diskreditácii teritoriálneho priestoru, potomkovi dobývania priestoru zemegule, vstupujú do hry geostratégie s geopolitikou a ich lesť – režim sfalšovanej temporality, kde prestáva byť v obehu PRAVDA a NEPRAVDA, pričom ich miesto postupne zaberá aktuálne a virtuálne, na veľkú škodu svetovej ekonomickej sféry, čoho dokonalým dôkazom bol aj informačný krach na Wall Street v roku 1987.

Spolu s ukrytím budúcnosti v ultrakrátkom trvaní telematického⁶ priameho prenosu je tento *extenzívny čas*, v ktorom bolo budúce ešte rozvrhnuté do dlhého trvania nadchádzajúcich týždňov, mesiacov, rokov, nahradený *časom intenzívnym*. Pradávný súboj medzi zbraňou a pancierom, medzi ofenzívou a defenzívou tak stráca svoju aktuálnosť, pretože jedno i druhé odteraz splýva v novom „technologickom mixe“, v paradoxnom objekte, kde sa nástrahy a protiopatrenia neprestávajú vyvíjať – až v nich čoskoro

6—Pojem „telematika“ spája diaľkové komunikačné zariadenia a informatiku, teda televíziu s výpočtovou technikou a s digitalizáciou – pozn. prekl.

preváži defenzívny charakter a obraz sa stane dokonca účinnejšou muníciou než je tá, ktorú mal reprezentovať!

Pri tejto fúzii objektu a jeho ekvivalentného obrazu, pri konfúzii prezentácie a televíznej reprezentácie víťazia procedúry deceptie v reálnom čase nad zbrojnými systémami klasického odstrašovania. Povaha interpretačného sporu o samotnú realitu odstrašovania medzi Východom a Západom sa však postupne mení s premisami o jadrovom odzbrojovaní.

Tradičnú otázku *Odstrašovať alebo sa brániť?* takto nahrádza alternatíva: *odstrašovať* ostentatívnosťou apokalyptického zbrojenia alebo *sa brániť* prostredníctvom neistoty o realite, o vierohodnosti vyvinutých prostriedkov? Tak je to hoci aj v prípade tej slávnej americkej „strategickej obrannej iniciatívy“, ktorej pravdepodobnosť nie je absolútne ničím zaručená.

Pripomeňme si, že existujú v podstate tri základné druhy zbraní: zbrane určením, zbrane funkciou a zbrane nestále, ktoré sú predobrazom už zmienených nástrah a protiopatrení.

Ak totiž jadrové odstrašovanie prvej generácie prinieslo rastúcu sofistikovanosť zbrojných systémov (zvýšený dolet, presnosť, miniaturizácia nábojov, inteligencia...), práve táto sofistikovanosť nepriamo vyústila do zvyšovania sofistikovanosti nástrah a iných protiopatrení. Odtiaľ pochádza aj význam rýchleho rozlišovania terčov – nie ani rozlišovania pravých či falošných riadených striel ako skôr pravých či nepravých *radarových signálov* a pravdepodobných či nepravdepodobných akustických, optických alebo termických „obrazov“...

S érou „zovšeobecnenej simulácie“ vojenských misíí (pozemných, námorných alebo vzdušných) vstupujeme priamo do veku *integrálnej disimulácie*. A vojna obrazov a zvukov tak smeruje k vytlačeniu vojny striel z arzenálu atómového odstrašovania.

Ak latinský koreň slova *tajomstvo* (*secret*) znamená odlúčiť (*écarter*), odložiť stranou chápanie, dnes toto „odstránenie“ neoznačuje ani tak priestorový odstup ako skôr odstup-čas. Zneistiť predstavu o trvaní, utajiť obraz trajektórie, čo podmienilo vznik novej balistickej disciplíny *trajektografie*,

sa stalo užitočnejším než kamuflovať stroje na transport výbušnín (lietadlá, rakety...).

Pomýliť protivníka virtualitou preletu strely, spochybniť samotnú vierohodnosť jej prítomnosti sa stalo potrebnnejším než spochybňovať realitu jej existencie. Odtiaľto prirodzene pochádza aj generácia zariadení STEALTH, „diskrétnych“ zbraní, „nenápadne“ sa presúvajúcich, vôbec či takmer nedetektovatelných...

Od tej chvíle vstupujeme do tretieho veku výzbroje. Po prehistorických zbraniach „podľa svojho účelu“ a historických zbraniach „podľa svojej funkcie“ vnikáme do post-historickej éry arzenálu vybaveného *vrtošivými a aleatónnymi zbraňami*, diskretnými zbraňami, ktoré pôsobia iba definitívnym roztrhnutím reálneho a obrazného. Objektívne klamstvo, virtuálny neidentifikovaný objekt, ktorým pokojne môžu byť aj nosiče s klasickými hlavicami, ktoré sú nedetektovatelnými vďaka svojej forme, parazitnému povlaku. Môžu to byť strely s *kinetickou energiou*, využívajúce len rýchlosť nárazu, alebo tiež *zbrane s kinematickou energiou*, ktoré sú elektronickými nástrahami, „obrazmi-strelami“, muníciou nového druhu, klamajúcou a vzbudzujúcou v protivníkovi nebezpečnú fascináciu, zrejme až dovtedy, kým neprídu *lúčové zbrane*, čo budú pôsobiť rýchlosťou svetla.

Deceptívne zariadenia, arzenál zastierania ďaleko presahuje ten, akým operovalo odstrašovanie, ktorého efekt spočíval jedine v informáciách a vyvrátení deštruktívnych schopností. Nejaký neznámy zbrojný systém vôbec nechce odstrašovať protivníka/partnera strategickou hrou vyžadujúcou oznamy a publicitu vojenských prostriedkov, čím mizne užitočnosť vojenských prehliadok ako aj tých slávnych „špiónážnych družíc“, garantov rovnováhy v odstrašovaní.

„Ak by som mal jednou vetou zhrnúť súčasné diskusie o riadených strelách a hromadnom sústreďení zbraní na cieľ,“ vysvetľoval bývalý americký štátny

podtajomník pre obranu W. J. Perry, „povedal by som: len čo máte možnosť vidieť terč, máte možnosť ho aj zničiť.“

Tento citát prezrádza novú situáciu a čiastočne vysvetľuje aj dôvody práve prebiehajúceho odzbrojovania.⁷ Ak totiž *to, čo je vnímané, je už stratené*, treba všetky prostriedky, čo sa predtým vkladali do mobilizácie síl, investovať do disimulácie, takže v zbrojnom priemysle odteraz začína zaberať najdôležitejšie a predsa *diskrétno* miesto výskum a rozvoj vnaďidiel, pričom cenzúra obklopujúca tieto „techniky deceptie“ je ďaleko silnejšia ako vojenské tajomstvo, ktoré ešte nedávno obostieralo vynález atómovej bomby. Prevrátenie stratégie odstrašovania je očividné: v porovnaní so zbraňami, ktoré, ak majú skutočne odstrašiť, musia byť protivníkovi známe, funguje „nenápadná“ výzbroj výlučne prostredníctvom zakrytia svojej existencie. Toto prevrátenie vnáša do stratégie Východ/Západ znepokojivú hádanku, pretože spochybňuje samotný princíp jadrového odstrašovania v prospech „strategickej obrannej iniciatívy“, nespočítavúcej – ako tvrdil prezident Reagan – ani tak v rozmiestňovaní novej výzbroje ako v princípe neurčitosti, v neznalosti relativistického zbrojného systému, ktorého hodnovernosť nie je o nič istejšia než jeho viditeľnosť.

Teraz už ľahšie pochopíme nový, rozhodujúci význam tejto „logistiky perciepcie“ aj tajomstvo, ktoré ju stále obklopuje.⁸ Vojna obrazov a zvukov nahrádza vojnu objektov a vecí, pretože v tej už k víťazstvu stačí iba nestratiť toho druhého z dohľadu. Vôľa vidieť a vedieť všetko, vždy a všade: vôľa zovšeobecneného osvetľovania ako iná vedecká verzia Božieho oka, ktorá by naveky zakázala prekvapenie, náhodosť i vpád nemiestnosti.

Takto, povedľa priemyselnej novinky „opakovacích zbraní“ a neskôr zbraní automatických, existuje aj novinka *obrazov-opakovačiek*, ku ktorým dal podnet fotogram. Rádiosignál neskôr doplnil videosignál a videogram túto vôľu k jasnoviedectvu opäť podporil, pretože navyiac priniesol možnosť recipročného teledozoru v reálnom čase, a to tak vo dne ako i v noci. Posledné štádium tejto stratégie nakoniec umožní *stroj videnia* (perceptrón),

využívajúci syntézny obraz a automatické rozpoznávanie foriem a nie už iba obrysov, siluet – akoby sa zrkadlovo opakovala chronológia vynálezu kinematografu, akoby éra laterny magiky opäť ustupovala pred érou nahrávacej kamery, v očakávaní numerickej holografie...

Popri takejto neviazanosti reprezentácie prevážia filozofické otázky pravdepodobnosti a nepravdepodobnosti nad otázkami pravdy a nepravdy. Presun centra záujmu z vecí na jej obraz a najmä z priestoru na čas a okamih vedie k substitúcii jasne vymedzenej alternatívy – reálne alebo obrazné? – relativistickejšou alternatívou: *aktuálne alebo virtuálne?*

Iba ak... iba ak by sme sa nepodieľali na emergencii mixu, na fúzii/konfúzii oboch termínov, na paradoxnom nástupe jednopohlavnej reality mimo dobra i zla a obrátili sa tento raz k už kritickým kategóriám priestoru a času, k ich relatívnym dimenziám, ako to už naznačujú početné objavy v oblasti kvantovej nedeliteľnosti a supravodivosti.

Všimnime si nedávny rozvoj onej „deceptickej stratégie“: vo chvíli, keď generálne štáby hovoria o „elektronickom prostredí“ a o potrebách novej meteorológie, nutnej na spoznanie presného stavu protiopatrení nad územím protivníka, veľmi jasne tlmočia mutáciu samotného pojmu (životného) prostredia ako i pojmu reality udalostí, ktoré sa v ňom odohrávajú.

Premenlivá povaha a rýchly vývoj atmosférických javov sa tu spája s rovnakými charakteristikami, ktoré sa však teraz týkajú stavu elektromagnetických vln, oných protiopatrení, čo umožňujú obranu teritória.

Ak teda platí tvrdenie admirála Gorškova, že „víťazom budúcej vojny bude ten, kto dokáže najlepšie zužitkovať elektromagnetické spektrum“, treba odteraz brať do úvahy, že skutočné prostredie vojenských akcií prestalo byť hmatateľné, optické a akustické a zmenilo sa na elektro-optické, takže určité operácie už vďaka rádioelektrickému snímaniu v reálnom čase prebiehajú, podľa vojenského žargónu, *mimo optického dosahu*.

Aby sme lepšie porozumeli tejto transmutácii akčného poľa, musíme sa opäť vrátiť k princípu relativistického osvetľovania. Ak sa kategórie priestoru a času stali relatívnymi (kritickými), je to tým, že sa povaha absolútna presunula z hmoty na svetlo a najmä na jeho medznú rýchlosť. Tým pádom

7 – Virilio *Stroj videnia* vyšiel po prvýkrát v Paríži v r. 1988 – pozn. prekl.

8 – Paul Virilio, *Guerre et cinéma, Logistique de la perception*. Éditions de l'Étoile, Paris 1984.

to, vďaka čomu vidíme, chápeme a zvažujeme – teda si vytvárame realitu, nie je ani tak svetlo, ako jeho rýchlosť. Odteraz už rýchlosť slúži v menšej miere na jednoduché presúvanie než na viac či menej jasné videnie a chápanie.

Frekvencia svetelného času sa stala na úkor *frekvencie hmotného priestoru* určujúcim faktorom apercpcie fenoménov, z čoho vyplývajú aj neslýchané možnosti trikov v reálnom čase, vnadidiel, čo nezasahujú ani tak samotnú povahu objektu (hoci riadenej strely) ako obraz jeho prítomnosti v infinitezimálnom okamihu, v ktorom tak detektoru ako i ľudskému pozorovateľovi splýva virtuálne s aktuálnym.

Takéto sú teda tie *vnadidlá s centroidným účinkom*, ktorých princíp spočíva predovšetkým v prekrytí radarového obrazu, ktorý „vidí“ riadená strela, s obrazom do posledného detailu vytvoreným ako vnadidlo, s obrazom ešte atraktívnejším než je reálny obraz zameranej budovy, ktorý je však pre nepriateľskú strelu rovnako uveriteľný. Akonáhle sa podarí táto prvá fáza deceptie, automatický navádzací systém sa v ťažisku celku „obraz-vnadidlo“/„obraz-budova“ zablokuje; a potom už neostáva iné, ako odvieť z lode oklamanú strelu mimo, pričom všetko sa odohrá v niekoľkých zlomkoch sekundy. Ako nedávno naznačil Henri Martre, vedúci Aréospace: „Evolúcia komponentov a miniaturizácia rozhodujúcim spôsobom ovplyvnia zariadenia zajtrajška. Elektronika má šancu zničiť spoľahlivosť zbraní.“

A tak po jadrovej dezintegrácii *hmotného priestoru*, čo viedlo k rozohraniu stratégie planetárneho odstrašovania, dochádza napokon aj k dezintegrácii *svetelného času*, ktorá veľmi pravdepodobne spôsobí novú mutáciu hry na vojnu, v ktorej deceptia zvíťazí nad odstrašovaním.

„Extenzívny“ čas, ktorý sa pokúšal prehĺbiť celkový charakter nekonečne veľkého v čase, je dnes nasledovaný časom „intenzívnym“, prehĺbuje sa ono nekonečne malé v trvaní, v mikroskopickom čase, posledná podoba večnosti znovu nájdená mimo obrazového inventára extenzívnej večnosti minulých storočí.¹⁰

9—Francúzsky Vedecký inštitút pre priestorovú elektroniku – pozn. prekl.

10—K tejto téme pozri Ilya Prigogine a Isabelle Stengers, *Entre le temps et l'éternité*. Fayard, Paris 1988.

Intenzívna večnosť: kde bude okamžitosť umožnená najnovšími technológiami obsahovať ekvivalent toho, z čoho pozostáva nekonečne malé v hmotnom priestore. Stred času, temporálny atóm, situovaný v každom prítomnom okamihu – infinitezimálny percepčný bod, z ktorého vychádza i odlišné chápanie rozsahu a trvania. Táto *relativistická diferenciacia* posilní novú generáciu reálna, degenerovanej reality, kde rýchlosť prebija čas i priestor, tak, ako už svetlo prebilo hmotu alebo ako energia prebila neživé.

Takže ak sa všetko, čo sa zjavuje vo svetle, *zjavuje v jeho rýchlosti*, univerzálnej konštante, a ak už rýchlosť neslúži ani tak na presúvanie, transport, ako sme sa až doteraz domnievali, ale predovšetkým na *videnie*, chápanie reality faktov, nutne musíme „vyniesť na svetlo“ i trvanie ako rozsah. Všetko trvanie – od najnepatrnejšieho až po extrémne – prispieva totiž k odhaľovaniu intimity obrazu a jeho predmetu, priestoru a reprezentácií času, ako to v súčasnosti navrhuje aj fyzika vo vytváraní až doteraz binárneho pojmu *intervalu*. Interval vzťahujúci sa k „priestoru“ (mínusové znamienko) a interval vzťahujúci sa k „času“ (plusové znamienko) už poznáme, celkom novým je ale *interval vzťahujúci sa ku „svetlu“* (nulové znamienko). Dokonalejším príkladom tohto tretieho typu intervalu je fázové rozhranie televíznej obrazovky pri priamom prenose alebo infografický monitor-pútač.¹¹

A tak – keďže sa frekvencia svetelného času stala určujúcim faktorom relativistickej apercpcie javov, čiže *princípu reality* – je stroj videnia skrátka a dobre „strojom absolútnej rýchlosti“, ktorý nanovo spochybňuje tradičné pojmy geometrickej optiky, pozorovateľného a nepozorovateľného. Takže kým sa foto-kinematografia ešte stále vpisuje do extenzívneho času a napätím podporuje očakávanie a pozornosť, video-infografia sa v reálnom čase raz a navždy vpisuje do intenzívneho času a prostredníctvom *prekvenia* podporuje nečakané a nepozornosť.

11—Gilles Cohen-Tanudji a Michel Spiro, *La matière-espace-temps*. Fayard, Paris 1986, s. 115–117.

Priamo v srdci dispozitívu budúceho „stroja videnia“ je teda nevidomosť a produkcia videnia bez pohľadu je tak iba reprodukciou intenzívneho oslepenia, ktoré sa stane novou a poslednou formou industrializácie: *industrializácie ne-pohľadu*.

Kým videnie a nevidenie bolo vždy v recipročnom vzťahu a svetlo/tieň sa združovalo v *pasívnej* optike šošoviek foto-kinematografických objektívov, s *aktívnou* optikou video-infografie sa mení povaha pojmov stemňovania a osvetľovania, takže podstatnou sa stáva väčšia či menšia *intenzifikácia svetla*, ktorá nie je ničím iným než pozitívnu alebo negatívnu akceleráciou fotónov. Ved' aj stopa prechodu fotónov do vnútra objektívu je spojená s vyššou alebo nižšou rýchlosťou výpočtov, potrebných k numerizácii obrazu. Počítač PERCEPTRÓNU totiž funguje podobne ako nejaký ELEKTRONICKÝ TYLOVÝ KORTEK.

Zároveň nemôžeme zabúdať na to, že „obraz“ je v tomto prípade len pianým slovom, pretože interpretácia, ktorú vykonáva stroj, nemá s obvyklým videom nič spoločné. Elektro-optický obraz nepredstavuje pre počítač nič iné než sériu kódovaných impulzov, ktorých konfiguráciu si nedokážeme predstaviť, a to práve preto, že pri tejto „automatizácii percepcie“ *už nie je zistený opätovný vznik-návrat obrazu*.

Poznamenajme však, že ani zrakové videnie nie je ničím iným ako sériou svetelných a nervových impulzov, ktoré náš mozog dekoduje veľkou rýchlosťou (jeden obraz za 20 milisekúnd), pričom ešte ani dnes nepoznáme odpoveď na otázku „energie pozorovania“ javov, a to i napriek pokroku nášho poznania v oblasti psychickej a fyziologickej slepoty.

Rýchlosť svetla alebo svetlo rýchlosti? Táto otázka ostane nevyriešená aj napriek už načrtnutej možnosti existencie tretej formy energie: kinematickej energie, *energie v obraze*, fúzie, ktorá je spojením vlnovej optiky a relativistickej kinematiky a ktorá by sa zaradila vedľa oboch oficiálne uznaných foriem – energie potenciálnej (v potencii) a kinetickej (v akcii). „Energia v obraze“ by totiž osvetľovala zmysel kontroverzného vedeckého termínu pozorovanej energie.

Pozorovaná energia alebo energia pozorovania? Vyčkávajúcna otázka,

ktorá sa čoskoro môže stať aktuálnou vďaka rozmachu množstva protéz percepcie, napojených na počítač, ktorých logickým vyústením bude PERCEPTRÓN; avšak logickým v zmysle paradoxálnej logiky, pretože táto „objektívna percepcia“ nám bude naveky zakázaná.

Pri tejto poslednej automatizácii už obvyklé kategórie energetickej reality nepostačia: ak reálny čas zvíťazí nad reálnym priestorom, ak obraz zvíťazí nad objektom, ba dokonca nad prítomnou bytosťou, a virtuálne zvíťazí nad aktuálnym, treba sa pokúsiť analyzovať dopad tejto logiky „intenzívneho“ času na rozličné fyzické reprezentácie. Tam, kde éra „extenzívneho“ času ešte vykazovala dialektickú logiku a *jasne rozlišovala potenciálne od aktuálneho*, vyžaduje éra intenzívneho času lepšie vyriešenie princípu reality, ktorým by bol zrevidovaný a (po)opravený pojem virtuality.

Z toho vyplýva aj náš návrh prijať logický paradox skutočnej „energie pozorovania“, ktorej možnosť ponúkla teória relativity tým, že stanovila rýchlosť svetla za nové *absolútne* a zaviedla tak zároveň aj tretí druh intervalu, svetelný interval, dopĺňajúci klasickú dvojicu priestorového a časového intervalu. Ak je totiž dráha svetla absolútna, ako to naznačuje nulové znamienko intervalu, je to preto, že *komunikáciu*, ktorá ešte potrebovala určitý čas trvania medzi vyslaním a prijatím už nahradil princíp okamžitej komutácie vysielania/prijímania.

Akceptovanie tretieho energetického typu by potom prispelo k modifikácii samotnej definície reálneho a obrazného, pretože otázka REALITY by sa tak stala otázkou DRÁHY svetelného intervalu – a nie už OBJEKTU, teda priestorových a časových intervalov.

Nemiestne prekonanie „objektivity“: po bytí subjektu a bytí objektu by interval svetla vyniesol na svetlo sveta *bytie dráhy*, „*trajektu*“. A to by zase definovalo podobu alebo *trans-podobu* toho, čo je; takže filozofická otázka by už neznela: „V akej priestorovej a časovej *vzdialenosti* sa nachádza pozorovaná realita?“ ale: „V akej *potencii* alebo, inak povedané, v akej rýchlosti sa nachádza vnímaný objekt?“

Interval tretieho druhu teda nutne vedie aj k energii tretieho druhu: energii kinematickej optiky relativity. Takže ak je medzná rýchlosť svetla

absolútnom, ktoré strieda newtonovské dnes už zrelativizované absolútna priestoru a času, potom *dráha predbieha objekt*. Ako teraz situovať „reálne“ alebo „vypodobené“, ak nie prostredníctvom „rozostupov“, ktoré splývajú s „osvetlením“? Časopriestorové rozovretie nie je pre bystrého pozorovateľa ničím iným než špeciálnou figúrou svetla či ešte presnejšie: svetla rýchlosti.

Takže ak rýchlosť nie je fenoménom, ale *vzťahom medzi javmi* (samotnou relativitou), zmienená otázka pozorovacej vzdialenosti javov sa zhŕňa v otázke potencie (mentálnej alebo inštrumentálnej) percepcie. Odtiaľto vychádza aj naliehavosť hodnotiť svetelné signály perceptívnej reality viac podľa intenzity, čiže rýchlosti, než podľa rozlišovania „tieňa a svetla“, podľa odrazu či podľa iných, dnes už prekonaných určení.

V prípade, že fyzici v súčasnosti ešte stále hovoria o *pozorovanej energii*, je to nedorozumenie, nesprávny výklad, zasahujúci samotnú vedeckú skúsenosť, keďže ani nie tak svetlo ako práve rýchlosť umožňuje vidieť, merať, teda aj chápať realitu.

Revue *Raison présente* položila nedávno otázku: „Ruší súčasná fyzika reálne?“ Určite neruší! Rozkladá, rozlišuje, to áno, ale v tom zmysle, v akom sa dnes hovorí o „vyššom rozlíšení obrazu“. Ved' od čias Einsteina, Nielsa Bohra a niekoľkých ďalších sa časové a priestorové rozlíšenie reálneho zvyšuje stále rýchlejšie!

Pripomeňme, že bez relativistickej (vlnovej) optiky pozorovateľa by nebolo ani samotnej relativity, čo mimochodom Einsteina doviedlo k rozhodnutiu nazvať svoju teóriu *teóriou uhlu pohľadu*, toho „uhlu pohľadu“, ktorý nutne splýva s relativistickou fúziou optiky a kinematiky a ktorý je len iným názvom tejto „energie tretieho druhu“, ktorú navrhujem pridať k ostatným dvom.

Ak je teda každý obraz (vizuálny, zvukový) prejavom akejsi energie, nedocenennej potencie, bol by objav sietnicovej perzistencie niečím omnoho významnejším než len vysvetlením *zotrvania* (stopy obrazu na sietnici); bol by objavom *zastavenia-na-obraze*, ktorý k nám prehovára o odvíjaní, o tom Rodínovom „čase, čo sa nezastavuje“, teda o intenzívnom čase ľud-

skej jasnozrivosti. Takže ak v danej chvíli pohľadu skutočne existuje fixácia, znamená to, že existuje energetika optiky, pričom táto „kinematická energetika“ je vlastne iba prejavom akejsi tretej formy potencie, bez ktorej by zjavne neexistovala vzdialenosť ani reliéf, pretože práve táto „vzdialenosť“ nemôže existovať bez „zotrvania“, takže vytváranie vzdialenosti sa zjavuje len vďaka osvetleniu percepcie, čo bolo svojím spôsobom známe už v antike.¹²

Ale vráťme sa na záver ku kríze perceptívnej viery, k tej automatizácii percepcie, ktorá ohrozuje chápanie. Okrem vlastnej videografickej optiky používa stroj videnia na uľahčenie rozpoznávania foriem aj numerizáciu obrazu. Poznamenajme však, že *syntézny obraz*, ako to naznačuje už jeho meno, je v skutočnosti iba „štatistickým obrazom“, ktorý sa môže zjaviť len vďaka rýchlemu výpočtu PIXELov tvoriacich numerický kód reprezentácie – a odtiaľto, ak chceme dekódovať čo len jediný z nich, pochádza aj nutnosť analyzovať rovnako tie, čo mu predchádzajú, ako i tie, čo nasledujú hneď za ním. Obvyklá kritika štatistického myslenia vytvárajúceho *racionálne ilúzie* sa teda nutne prenáša na to, čo by sme tu mohli nazvať vizuálnym myslením počítacza; *numerická optika* tak nie je ničím viac než štatistickou optikou schopnou generovať sériu vizuálnych ilúzií, „racionálnych ilúzií“, ktoré takisto nezasahujú iba uvažovanie, ale aj chápanie.

Včerajšie umenie informovať o objektívnych tendenciách sa nedávno stalo umením presviedčať a štatistická veda má – po tom, čo získala *optiku v uzavretom obvode* – šancu zažiť, ako spolu so svojou schopnosťou rozlišovania, svojou mocou a schopnosťou presviedčať prudko silnie.

Stroj videnia, prinášajúci svojim užívateľom nielen „objektívnu informáciu“ o vybraných udalostiach, ale aj „subjektívnu“ optickú interpretáciu pozorovaných javov, môže výrazne prispieť k rozdzvojeniu princípu reality,

12 – K tejto téme pozri prácu Gérarda Simona, *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*. Zborník prác. Le Seuil, Paris 1988.

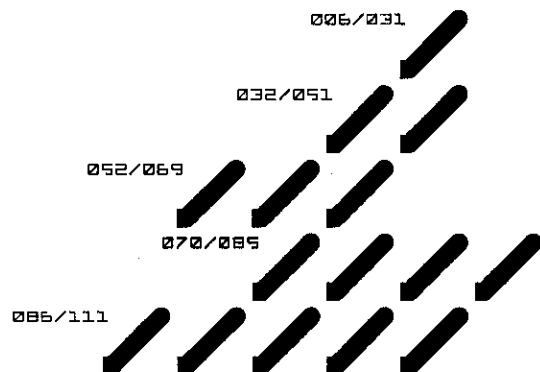
pričom syntézny obraz už nebude mať nič spoločné s praxou zvyčajného štatistického výskumu. Nehovorí sa už vari o *numerickej skúsenosti*, schopnej nahradiť klasickú „skúsenosť myslenia“? Nehovorí sa tiež o *umelej realite* numerických simulácií, ktorá stojí oproti „prirodzenej realite“ klasickej skúsenosti?

„Opitost' je počet,“ napísal kedysi Charles Baudelaire. A numerická optika je vlastne racionálnou podobou opitosti, štatistickej opitosti, je to porucha vnímania, ktorá postihuje rovnako reálne ako spodobené. Akoby sa naša spoločnosť ponárala do tmy dobrovoľnej slepoty a jej vôľa k numerickej moci akoby už nakazila horizont videnia aj vedenia.

Syntézne obrazy sú dnes ešte spôsobom reprezentácie majoritného štatistického myslenia, avšak vďaka databankám čoskoro prispejú k rozvoju posledného spôsobu uvažovania.

Nezabúdajme, že PERCEPTRÓN je tu preto, aby napomohol vytvoreniu „expertných systémov“ piatej generácie, inak povedané, *umelej inteligencie*, ktorú už môže obohatiť iba získanie zmyslových orgánov...

A na koniec bájka, založená na skutočnom vynáleze: *na počítačom pere*. Jeho použitie je jednoduché: operáciu stačí napísať na papier, akoby sme chceli počítať úplne sami. Keď je zápis na papieri, displej zabudovaný do pera nám oznámi výsledok. Magické? Ani trochu: počas písania optický systém zaznamenané čísla *prečítal* a elektronika vykonala operáciu. Tolko fakty. Bájka pokračuje takto: moje pero (ktoré je slepé), napíše pre teba, čitateľ, posledné riadky tejto knihy. Na chvíľu si predstav, že som si na písanie svojho textu vypožičal od techniky nástroj budúcnosti: *pero-čitateľa*. Čo myslíš, čo sa zjaví na displeji – nadávky alebo komplimenty? Ale videl už niekto spisovateľa, ktorý by písal pre svoje vlastné pero...?



TOPOGRAFICKÁ amnézia
MENEJ AKO OBRÁZ
VEREJNÝ OBRÁZ
SKRYTÁ KAMERA
STROJ VIDEŇIA

-PAUL VIRILIO STROJ VIDEŇIA

Z francúzskeho originálu La machine de vision,
vydaného vo vydavateľstve Galilée v roku 1988,
preložila Mária Ferenčuhová.

Vydal Slovenský filmový ústav, © 2002
Grösslingová 32, 811 09 Bratislava
tel.: +421 2 5710 1513, fax: +421 2 5296 3461
e-mail: edicne@sfu.sk, www.sfu.sk

Publikácia bola vydaná v spolupráci
s Vysokou školou múzických umení v Bratislave.

Zodpovedný vydavateľ: Peter Dubecký, generálny riaditeľ SFÚ
Zodpovedný redaktor: Marián Brázda
Odborný redaktor: Michal Pacvoň
jazyková redakcia: Zuzana Dudášová
Návrh zalomenia a obálky, grafické spracovanie: **7 000**
Osvit a litografie: Dolis, s. r. o.
Tlač: Žilinské tlačiarne, a. s.

I. vydanie
náklad 500 výtlačkov
114 strán

ISBN 80 – 85187 – 31 – 0