

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Katedra elektronické kultury a sémiotiky

Bc. Martin Roubal

Problém interpretace fotografie

Diplomová práce

Vedoucí práce: **Mgr. Michaela Fišerová, Ph.D.**

Praha 2010

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně Univerzity Karlovy v Praze a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací v repozitáři univerzity a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem.

V Praze dne 19. května 2010

.....

Martin Roubal

Poděkování

Během psaní mi byli přiděleni celkem tři vedoucí diplomové práce. První dva postupem času ukončili spolupráci s fakultou, a já se tak necelé tři měsíce před posledním možným termínem odevzdání tohoto textu ocitl bez vedoucího práce. Chci zde velmi poděkovat Mgr. Michaele Fišerové, Ph.D. za její ochotu nastoupit do již rozjetého vlaku, za její rady a za to, že celou práci zaštitila svým jménem.

Obsah

1. ÚVOD	8
2. VILÉM FLUSSER A TECHNICKÉ OBRAZY	13
2.1 Vznik technických obrazů	14
2.2 Obrácený významový vektor	19
2.3 Nebezpečí technických obrazů	23
2.4 Telematická společnost	28
2.5 Rozbor základních Flusserových tezí	35
2.5.1 Dekódování	35
2.5.2 Znalost kódu	35
2.5.3 Vztah mezi vysílatelem a příjemcem	36
2.5.4 Masová kultura nebo diktát intelektuálů?	38
2.5.5 Daň technickým obrazům?	39
2.5.6 Nezávislost informací na hmotném nosiči?	40
2.5.7 Decentralizace	41
2.5.8 Automatický vznik nového	42

3. PAUL VIRILIO	45
3.1 Poškození mentálních obrazů	45
3.2 Technické obrazy a vnímání prostoru	48
3.3 Manipulace	49
3.4 Souhrnné zamyšlení nad tezemi Paula Virilia	51
4. INTERPRETACE FOTOGRAFIE	52
4.1 Realistický a formativní princip	52
4.2 Fotografie a čas	57
4.3 Kontexty použití fotografie	59
4.4 Konec původního jednotného významu	62
5. ZÁVĚR	66
5.1 Interpretace fotografie není samozřejmá	66
5.2 Fenomenologie a sémiologie – dva komplementární způsoby interpretace fotografie	67
5.3 Vztah technických obrazů (fotografie) a výtvarného umění	68
5.4 Fotografie jako věrné zobrazení reality	68
Použitá literatura	71

Abstrakt

Diplomová práce zkoumá technické obrazy (vizuální produkty moderních technologií – fotografie, televizní obraz a výstupy počítačových monitorů). Hlavním tématem je interpretace fotografie. Jako formy zkoumání je využito fenomenologického a sémiologického pohledu. Klíčovými filosofy, jejichž myšlenky jsou rozpracovávány, jsou Vilém Flusser a Paul Virilio. Hlavní teze diplomové práce: Analogová fotografie má na rozdíl od ostatních médií jasně určený konkrétní denotát a velmi neurčenou konotaci. Fenomenologicky uchopit bytnost fotografie znamená nechat se jí zranit, do hloubky ji prožít. Digitální technologie zásadně změnila realistický princip fotografie. Technické obrazy pozměnily lidské vnímání světa. Jakékoliv sdělení zůstává z interpretačního hlediska nadále obsahově nedostačující. Žádný komunikát nebyl nikdy stoprocentním odrazem skutečnosti. Každou komunikaci nezvratně ovlivňuje použité médium a lidská subjektivita. Pro nadměrnost užívání technických obrazů je pro některé jejich uživatele technicky realizovaná reprezentace předmětů reálnější než předměty samotné. Vytyčené teze shledává diplomová práce jako pravdivé.

This dissertation explores technical images (visual products of modern technologies - photographs, television screens and computer monitors). The main theme is the interpretation of the photograph. The forms of exploration used are phenomenological and semiotic. The key philosophers, whose ideas are developed, are Vilém Flusser and Paul Virilio. The main thesis is: Analog photography has, as opposed to other forms of media, a clearly defined and specific denotation but a very undefined connotation. To phenomenologically grasp the entity of a photograph means to allow oneself to be vulnerable and experience it deeply. Digital technology has basically changed the realistic principle of photography. Technical images have altered the human perception of the world. Any communication of content remains unsatisfactory from the interpretative point of view. No communicator has ever been a one hundred-per-cent reflection of reality. Every form of communication is undoubtedly influenced by the used medium and by human subjectivity. Through excessive use of technical images, the technically realized representations of objects become more real than the objects themselves for some of its users. This dissertation agrees with the above mentioned theses.

Klíčová slova:

fotografie, interpretace fotografie, technické obrazy, aparát, program

Vilém Flusser, Paul Virilio, fenomenologie, sémiologie

1. Úvod

Hlavním tématem diplomové práce je interpretace fotografie. K jejímu zkoumání využívám dvou pohledů – fenomenologického a sémiologického. Vhodně se snažím těžit z jejich komplementárnosti. Klíčovými autory, jejichž názhledy na interpretaci fotografie v práci rozebírám, jsou Vilém Flusser a Paul Virilio. Oba filosofy jsem zvolil proto, že rozbor jejich myšlenek na přednáškách bývalého vedoucího katedry Elektronické kultury a sémiotiky Fakulty humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze doc. PhDr. Jiřího Bystřického, CSc. se mi zdál značně nekritický. Jako bakalář žurnalistiky (televizní specializace) a novinář s třináctiletou praxí jsem se nemohl smířit s leckdy dle mého názoru neopodstatněnou kritikou médií a moderních technologií a nepodloženými až apokalyptickými vizemi budoucnosti. Při četbě Flussera i Virilia jsem si neustále říkal: Kritika a snaha nacházet nová řešení je společnosti prospěšná. Obojí zdokonaluje společenský systém a posouvá nás dál. Proč jsou ale klady médií a posledních technologií a jejich obrovský přínos zcela zamlčeny? Stačila jedna, dvě věty na okraj a vyváženosti pohledu by při tom bylo zadostiučiněno. Paula Virilia dodnes považuji za radikála. Jeho výrok o vynálezu knihtisku, který dle něho vyrobil masu hluchoněmých a způsobil ochuzení řeči¹, dostatečně zřetelně ilustruje jeho fobii z jakékoliv moderní technologie. V diplomové práci ale odkládám emoce stranou a snažím se o nový pohled na myšlenky obou filosofů. V některých pasážích vyzdvihuji jejich velmi zajímavé a trefné myšlenky, v jiných autorům naopak oponuji.

¹ Viz P. Virilio: *Informatická bomba*, Červený Kostelec 2004, s. 48.

Jako teze jsem si stanovil tvrzení: Analogová fotografie má jasně určený konkrétní denotát (což žádné jiné médium nemá) a velmi „klouzající“ neurčenou konotaci. Fenomenologicky uchopit bytnost fotografie znamená nechat se jí „zranit“ (řeceno s Barthesem), do hloubky ji prožít (tedy z hloubky svého subjektu). Digitální technologie zásadně změnila realistický princip fotografie. Příchod technických obrazů (vizuální produkty moderních technologií – fotografie, televizní obraz a výstupy počítačových monitorů) pozměnil celé lidské vnímání světa. Jakékoliv sdělení je z interpretačního hlediska nadále obsahově nedostačující. Technické obrazy a audiovizuální produkce (médiá vysílající obrazovou i zvukovou stopu) velmi obohatily lidskou komunikaci (masové využívání způsobil hlavně pohodlný příjem ze strany příjemců a schopnost dodat ve velmi krátkém čase velký objem obrazových i zvukových informací). Potřeba znalosti kulturního kontextu a potřeba dodatečných vysvětlení k dokonalému pochopení vysílané myšlenky a intence ale nadále trvá. Žádný komunikát (audiovizuální produkci a technické obrazy nevyjímaje) nebyl nikdy stoprocentním odrazem skutečnosti. Každou existující komunikaci nezvratně ovlivňuje použité médium i lidská subjektivita. Pro nadměrnost užívání technických obrazů je pro některé jejich uživatele technicky realizovaná reprezentace předmětů reálnější než předměty samotné („fúze objektu a jeho ekvivalentního obrazu“²).

Při psaní diplomové práce jsem si pokládal otázky: Jak kvalitní jsou technické obrazy v procesu mediace³? Do jaké míry je technickými obrazy zachována celistvost a přesnost autorovy myšlenky a intence? Jak mohou technické obrazy vloženou myšlenku a intenci poškodit či pozměnit? Otázka poškození či transformace vstupního poselství mě bude zvláště zajímat, protože povaha, rychlost kódování i dekodování a pohodlný příjem moderních audiovizuálních médií vyvolává u lidí velmi často samozřejmou důvěru. Většina mediálních odborníků se shoduje, že u průměrných mediálních konzumentů existuje znatelně větší tendence věřit předkládaným informacím televizního zpravodajství než informacím přijímaných tištěnými médii a rozhlasem. Po velkém zjednodušení

² P. Virilio: *Stroj vidění*, Bratislava 2002, s. 100, (Citace překládám do češtiny; kniha, kterou jsem četl, je ve slovenštině.)

³ Mediace je zprostředkování sdělení. Proces, ve kterém existuje: sdělení, jeho podavatel a příjemce, komunikační kanál – vybrané médium a s ním spjatý znakový systém, proces kódování podavatelem a dekodování příjemcem a účinky – následné chování příjemce ovlivněného přijatým sdělením. (G. Burton, J. Jiráček: *Úvod do studia médií*, Brno 2001, kapitola Proces komunikace a jeho složky)

můžeme tedy říct, že platí: viděl jsem to v televizi, je to pravda. Lidé více věří technickému obrazu a audiovizuálním sdělením. Právě z tohoto důvodu je zkoumání technických obrazů více než žádoucí.

Z technických obrazů se nejvíce zaměřuji na fotografii. Fotografii jsem si vybral ze dvou důvodů. Jednak je to médium, které je ve skupině technických prostředků komunikace nejstarší, lze tedy předpokládat, že jeho povaha bude dobře teoreticky zpracována. A za druhé - rád fotografuji. V menší míře se snažím rozšířit svoji reflexi i na další technické obrazy. V závěrečné shrnující části si všímám také vztahu technických obrazů a obrazů klasických, tedy zejména výtvarného umění. Nejprve podrobně analyzuji názory Viléma Flussera. Pokouším se i o obsáhlejší kritiku. Dále uvádím stanoviska Paula Virilia. Oba myslitelé vidí svět techniky skepticky (podobně jako např. M. Heidegger⁴). Jejich řešení se nakonec patrně ukazuje jako jednostranné, ale i tyto „černobílé“ pohledy mohou mít svou hodnotu. Celou problematiku nakonec uzavírám pomocí článků vybraných filosofů a teoretiků fotografie 20. století, otištěných ve sborníku *Co je to fotografie*.

V diplomové práci se zamýšlím nad technickými obrazy z pohledu filosofie a komplementárnosti fenomenologického a sémiologického pohledu. Co to ale znamená, zamyslet se nad něčím? Odpověď je složitá (viz např. Heideggerovy úvahy o technice), cesty myšlení⁵ však byly zčásti prošlapány. Za zakladatele západní filosofické tradice je většinou považován Sókratés (ač se samotné základy myšlení kladly již u takových, jako byl Hérakleitos a Parmenidés). Co dělal Sókratés? Chodil mezi lidmi a ptal se jich na jejich chápání pojmů (jak známe z Platónových dialogů). Když hledal, co je to „ve skutečnosti“ krása, pravda nebo spravedlnost, ale i věci obyčejné, jako je stůl apod., přistupoval k lidem a věděl, že prohlašují, že dobře znají význam pojmu, na který se jich ptá. A Sókratés je důmyslnými otázkami přiváděl k náhledu, že jejich přesvědčení není až tak samozřejmé.

⁴ Heidegger však neodmítá techniku úplně, považuje ji za druh odkrývání světa, musí však být pod kontrolou člověka. Viz M. Heidegger: *Věda, technika a zamyšlení*, Praha 2004. Na s. 8 píše: „Mít techniku pod kontrolou se stává tím naléhavější, čím více hrozí, že se technika vládě člověka vymkne.“ I Flusser vyhláší boj „proti situacím, které nás ohrožují...“ (V. Flusser: *Bezodno*, Praha 1998, s. 187)

⁵ „... myšlení je především produktem *stroje subjektu*, který ustavuje 'prostředí skutečnosti', v němž pak vystupuje jako proces postupně budovaného celku to, co myšlení zároveň tvoří ve vlastních aktech sebe-kladení.“ (J. Bystřický: *Medialita, subjekt a postmoderna*, in K. Krtilová a kol. (ed.): *Za filosofii nové doby*, Praha 2007, s. 100)

Sókratovu maieutickou metodu tázání bychom mohli pojmenovat jako „starost o pojmy“. A tak také můžeme chápat filosofii.

Filosofie je starostí o pojmy, o jejich pravdu, bytnost, jak zní jiný filosofický pojem vyjadřující podstatu. Vilém Flusser byl také fenomenolog (jak říká v *Bezednu*), pokusme se i my jít fenomenologickou cestou. Fenomenologická filosofie zkoumá bytnost fenoménů. Je-li mým námětem fotografie, budu zkoumat spolu s Flusserem bytnost fenoménu fotografie, pokusím se ponořit do fenoménu fotografie a nazřít její podstatu, spolumyslet tak s Flusserem bytnost fotografie. Využiji fenomenologicko-hermeneutický rozvrh interpretace Martina Heideggera. Každý výklad podle něho musí mít své výchozí zahlédnutí předmětu, dráhu pohledu. Takto se zjedná pro výklad pevná půda pod nohama. Jen takto „je osvojení předmětu, které z tohoto výkladu vyrůstá, 'věčné'“. ⁶ O věčnost, pravdivost výkladu půjde.

V dnešní době používáme množství pojmů, na které bychom se mohli ptát stejně, jako to dělal Sókratés. Mohli bychom se ptát především na pojmy, o kterých si většinou myslíme, že jejich význam dobře známe. Příkladem může být právě „technický obraz“ a „fotografie“. Při bližším pohledu se ukazuje, že pojmenováváme jen soubor faktů a praktických činností, které jsou s těmito slovy spojeny. Je tomu tak z důvodu překotného, rychlého rozvoje techniky. Máme sice určitý čas na praxi, ne už tak na teorii. Málo myslíme (jak říkal např. Martin Heidegger). Walter Benjamin upozorňoval, že když se fotografie stala veřejnou záležitostí, vytvořily se podmínky pro neustále se zrychlující rozvoj, který po dlouhou dobu vylučoval jakýkoli pohled zpět. Tak se stalo, že historické či filosofické otázky, k nimž zavdával podnět vzestup a pád fotografie, zůstaly po desetiletí nepovšimnuty.

Jako asi většina z nás i já jsem byl přesvědčen, že fotografie zrcadlí realitu. Toto oficiální chápání fotografie jako otisku skutečnosti vyjádřil v roce 1977 Roland Barthes takto: „Jaký je obsah fotografického sdělení? Co vlastně fotografie předává? Už z definice předává scénu samu, doslovnou skutečnost (...) Máme-li se přesunout od skutečnosti k fotografii, není nikterak nutné rozdělovat tuto skutečnost na jednotky a vytvářet z těchto jednotek znaky, jež by se zásadně lišily od předmětu, které zpodobují; není nijak nutné ustavovat přechod, tj. kód, mezi předmětem a jeho obrazem. Jistě, obraz není skutečnost,

⁶ M. Heidegger: *Rozvrh fenomenologické interpretace Aristotela*, Praha 2008, s. 8.

ale je přinejmenším její dokonalou analogií, a právě tato analogická dokonalost definuje pro běžné myšlení fotografii.“⁷

Fotografie je tu chápána jako zvláštní médium, které je samo-zřejmé. Není to soubor znaků spojených nějakým kódem, který musíme dešifrovat, tedy učit se rozumět znakům, které označují něco jim vnějšího, jak je tomu například u textového sdělení. Jak také říká Vilém Flusser: „Každý věří, že není nutné fotografie dešifrovat, protože každý se domnívá, že ví, jak se fotografie dělají a co znamenají.“⁸ Je to ale skutečně tak? Fotografie je médium, a podle Siegfrieda Kracauera „každé médium má specifickou povahu, jež určité druhy komunikace vyvolává, zatímco jiné znemožňuje.“⁹ Chtěl bych se společně s filozofy a teoretiky ptát „Co je to fotografie?“, a to pokud možno bez předsudků, tedy s určitým fenomenologickým vhladem, který vede ke zření podstaty.¹⁰ Většina sókratovských dialogů končí zjištěním, že bylo rozbořeno předchozí „samozřejmé“ vědění, ale že jsme do rukou nedostali nic pozitivního. „Vím, že nic nevím“ je notoricky známá Sókratova věta. Sókratés tím naznačil hranice našeho poznání. Nelze poznat vše. Přesto však právě toto vědomí nás osvobozuje k dalšímu zkoumání. Jít za pravdou fotografie jistě nebude na škodu. Dnes jsou nám až příliš často předkládány hotové odpovědi. V době masově rozšířených médií, která často napomáhají nekritickému přijímání informací, by se měli lidé učit dovednosti klást správné otázky (Heidegger mluvil o „bytí ve starostlivém tázání“¹¹), ptát se na „samozřejmosti“, umět v první řadě fundovaně zpochybňovat (tak, jak tomu začal učit metodicky Descartes), nikoli překotně nacházet odpovědi. Myslicí život nemá podléhat, jak píše Heidegger, upadlosti „kupředu spěchajícího a překotně vyhodnocujícího poznání...“.¹² V žurnalistické praxi platí tato zásada dvojnásob.

⁷ K. Císař (ed.): *Co je to fotografie*, Praha 2004, s. 244.

⁸ V. Flusser: *Za filosofii fotografie*, Praha 2004, s. 53.

⁹ K. Císař (ed.): *Co je to fotografie*, c. d., s. 27.

¹⁰ Také Barthes píše, že ve vztahu k fotografii se ho zmocnila bytostná touha: „Chtěl jsem se za každou cenu dozvědět, čím je 'o sobě'...“ (R. Barthes: *Světlá komora*, Praha 2005, s. 12)

¹¹ Srv. M. Heidegger: *Rozvrh fenomenologické interpretace Aristotela*, c. d., s. 24.

¹² Tamtéž, pozn. 33, s. 19.

2. Vilém Flusser a technické obrazy

Vilém Flusser se podstatou technických obrazů detailně zabýval především ve svých dvou knihách *Za filosofii fotografie* a *Do universa technických obrazů*. Obě díla na sebe navazují. *Za filosofii fotografie* vzniklo v roce 1983 a podává jednodušší rozbor obrazů vytvořených pomocí fotografie, jejich významu a také nebezpečí pro člověka. Kniha *Do universa technických obrazů* (1985) je mnohem složitější, obsažnější, ale vychází ze stejné myšlenky jako předchozí text. Hluběji zde Flusser rozvádí základní myšlenku, která byla ve „filosofii fotografie“ obsažena jen implicitně, a velmi rafinovaným způsobem „si hraje“ se čtenářem. Tato Flusserova kniha pojednávající o budoucnosti šíření a sdílení informací pomocí počítačů vyšla zhruba 10 let před počátkem masového užívání internetu, významného fenoménu, který je jedním z klíčových atributů současné postmoderní společnosti. Porovnáme-li Flusserovy futuristické úvahy se současným využíváním internetu, v mnoha aspektech byly Flusserovy předpovědi správné (osamělé přijímání technických obrazů, dostatek informací, méně sociálních interakcí, méně interpersonální komunikace). Dnešní čtenář se ale může podívat nad autorovým skeptickým pohledem na nadcházející vývoj.

Nejprve se zaměřím na obecnou charakteristiku technických obrazů. Nebudu postupovat podle obsahu obou knih, pokusím se celou problematiku rozdělit do několika tematických okruhů. Flusser „technický obraz“ definuje velmi jednoduše jako obraz vyrobený přístrojem.¹³ Definice na první pohled banální. Podívejme se však s autorem na její jednotlivé součásti, a to nejprve tak, abychom skutečně pochopili jeho argumentaci.

Většina lidí, jak bylo výše řečeno, je toho názoru, že fotografie (jakožto druh technického obrazu) věrně zachycují realitu. Aspoň takové fotografie, které nebyly dodatečně upravované. Ale stačí se jen o trochu více zamyslet a už je zřejmé, že tomu tak úplně není. Fotografie je totiž dvourozměrná, náš svět má rozměry tři. I zde bychom mohli

¹³ Viz V. Flusser: *Za filosofii fotografie*, c. d., s. 13.

tento „nepatrný“ rozdíl odbýt jako nepodstatný. Pro Flussera je však otázka rozměrů jedním z klíčů k jeho filosofii fotografie, a tím také začíná svůj výklad.

2.1 Vznik technických obrazů

Lidé jsou závislí na předávání informací. Pro orientaci v okolí používají informace získané v procesu komunikace. Flusser a jiní, kteří se ve 20. století začali zabývat informacemi z nového pohledu postindustriální společnosti, se domnívají, že struktura společnosti je značně závislá především na způsobu, jakým si lidé informace předávají. Herbert Marshall McLuhan v jednom rozhovoru říká: „Společnost byla vždy modelována spíše povahou médií, jimiž lidé komunikují, než obsahem komunikace.“¹⁴ Slovo informace znamená předání formy, in-formace. Lidé odedávna in-formovali své předměty, aby prodloužili své smysly a schopnosti svého těla. Výrobou motyky in-formujeme dřevo a kov. Výrobou šatů in-formujeme látku. A slovem, obrazem, písmem si předáváme návody k in-formování světa a zároveň in-formujeme sami sebe i sebe navzájem.

Podle Flussera začal u člověka rozštěp na subjekt a objekt asi před 40 tisíci lety, což byla přibližně doba, ve které se objevil homo sapiens. Okolí přestalo pro člověka být bezprostředně uchopitelné rukou, stalo se něčím, co se jenom jeví. A tak prý vznikly tradiční obrazy.¹⁵ Z tohoto trojrozměrného světa si člověk pomocí imaginace vytvářel názory a začal je převádět do dvourozměrných obrazů. Obrazy poskytovaly nové možnosti vnímání předmětů. Ukazovaly mezi nimi nové vztahy, které by jinak ukázány být nemohly. Měly sloužit jako návody k jednání, k orientaci ve světě. Ukazovaly nikoli věci, nýbrž stavy věcí a jejich kontexty. Musely být také nějak „publikovány“ – nejprve na stěnách jeskyní. Tuto fázi si snad můžeme představit jako přechod z polozvířecího bytí do bytí lidského. Zvíře se patrně nevnímá rozštěpeno na subjekt a objekt, tedy na „já“ a okolí. Když se tento rozštěp uskuteční, vzniká také představivost, imaginace (pokud chápu, že „já“ je něco odlišného od světa, mohu si také svět vědomě představovat) a na jejím základě obrazy, které mají pomoci orientovat se ve světě. V dobách používání obrazů bez

¹⁴ H. M. McLuhan: *Člověk, média a elektronická kultura*, Praha 2000, s. 219.

¹⁵ „... soustavné vymezení obrazu je otázkou specifické mediality, 'myšlení obrazem' (Petříček...) ...“ (K. Krtilová: *Filosofie médií*, in: *Za filosofii nové doby*, c. d., s. 6)

písma není čas vnímán historicky, ale kruhově. Vztahy mezi věcmi jsou nahlíženy jako magické. Flusser upozorňuje, že tyto myšlenky nechápe jako rekonstrukci historie. Spíše se snaží vytvořit jakousi typologii lidského zacházení s informacemi a nachází právě čtyři typy klasifikované podle počtu „rozměrů informace“ – od trojrozměrného až po bezrozměrný.

Nebezpečí spojené s obrazy Flusser nazývá idolatrií. Nastává tehdy, když obrazy začínají zakrývat skutečný svět, staví se mezi svět a nás. „Místo aby svět představovaly, zakrývají ho, až člověk začíná žít ve funkci obrazů, které sám vytvořil. Přestává obrazy dešifrovat a místo toho je promítá do světa 'tam venku'.“¹⁶ Z nebezpečí idolatrie může člověka vytrhnout text, písmo.

Vznik písma byl dalším krokem abstrakce a zároveň zbraní proti idolatrii. Začátky používání písma souvisí podle Flussera s objevením se prvních starověkých městských civilizací zhruba před čtyřmi tisíci lety. Písmo vzniklo z obrazů. A to další abstrakcí na vývojovém stupni lidstva, na kterém vznikají pojmy. Tedy překladem představ do pojmů. Začali rozkladem obrazu na jednotlivé řádky, na linie. Lidé si potřebovali obrazy vysvětlit. Flusser popisuje, že lidé „vytrhávali obrazové prvky (pixels) z povrchu a řadili je do řádků: vynalezli lineární písmo. A tím překódovali kruhový čas magie v lineární čas historie“.¹⁷ Texty, řádky písmen mají jen jeden rozměr, na rozdíl od dvou rozměrů obrazů. Díky písmu vzniklo pojmové universum textů, které umožnilo vnímat čas jako čas historický a lineární, postupující vpřed, nikoli kruhově stále se vracějící. Takový svět vyžaduje, aby byl čten, stále znovu dešifrován. Podobně nahlíží na abecedu i McLuhan: „Abeceda otřásla čarovným kruhem kmenového světa ... a člověka uvrhla do shluku specializovaných a psychicky zredukovaných 'jedinců' neboli jednotek, které fungují ve světě lineárního času a eukleidovského prostoru.“¹⁸

Texty i obrazy se navzájem ovlivňují a jsou na sobě závislé. Obrazy dodávají textům představy a texty vysvětlují obrazy. Nebezpečí skryté v textech Flusser nazývá textolatrie.¹⁹ Znamená obrazově neuchopitelný text. Jde tedy o takový text, pod kterým si

¹⁶ V. Flusser: *Za filosofii fotografie*, c. d., s. 9.

¹⁷ Tamtéž, s. 10.

¹⁸ H. M. McLuhan: *Člověk, média a elektronická kultura*, c. d., s. 221.

¹⁹ Viz V. Flusser: *Za filosofii fotografie*, c. d., s. 12.

už neumíme nic představit. Podobně jako u idolatrie nám takový „nesrozumitelný“ text zakrývá svět. Jako příklad si humanisticky vzdělaný člověk může vzít vědecký text z nějakého odborného časopisu. Za slovy, která v něm čte, si už neumí přestavit vůbec nic. A o tom také mluví Flusser, když píše: „Obzvlášť působivý příklad nepředstavitelnosti textů nabízí dnes diskurs věd.“²⁰ Textolatrie dosáhla kritického bodu v 19. století, kdy se tento diskurs plně rozvinul. Proto byly vynalezeny technické obrazy, aby učinily texty opět představitelnými.

A tím se dostáváme k poslednímu stupni abstrakce, technickým obrazům, jejichž prvním prototypem je černobílá fotografie a zatím posledním digitální grafika. Technický obraz definuje Flusser jednoduše jako „obraz vyrobený přístroji“. Všimněme si, že jejich vznik řadí za texty. Technické obrazy podle Flussera nevznikají jako obrazy reality, tedy abstrakcí z trojrozměrného světa, ale až abstrakcí z textů, tedy z jednoho rozměru do bezrozměrnosti. Na první pohled se tato myšlenka zdá absurdní. Nechme se však nejdříve Flussere vést, jako bychom s ním ve všem souhlasili, protože to je pravděpodobně jediná cesta, jak skutečně pochopit jeho myšlení. Umění vžít se do díla myslitele je základem interpretace. Kritika, která by přišla příliš brzy, by mohla pochopení textu úplně znemožnit. Výstižná a pravdivá interpretace přinese „věcné osvojení předmětu“²¹.

Technické obrazy tedy reagují na texty, které přestaly být srozumitelné. Lineární historické vědomí chápe svět jako druh textu, který má být čten. Jednou z možností jeho dešifrování je také vznik novověké vědy, vědeckého diskursu v 17. století. Svého plného vyjádření dosáhl tento diskurs ve 20. století. Ale přestal být běžně srozumitelný. Pro většinu z nás, kromě specializované hrstky vědců, je tento diskurs už nesrozumitelný. Pod pojmy jako atom, vlnová funkce, kvark, struny, kvantová mechanika apod. si už neumíme nic představit. Nadto, když sami vědci říkají, že si pod těmito pojmy ani nic představovat nesmíme. „Slovo atom nebo elektron se neuzívá pro pojmenování nějaké části. Fyzici je užívají při popisu svých pozorování. Nemá žádný význam kromě toho, jak jej užívají lidé, kteří znají pokusy, při nichž se objevuje.“²² Vědecké pojmy nejsou v pravém smyslu slova reálné jako předmět, na který bychom mohli ukázat. Jak píše Steven Weinberg: „Vlnové

²⁰ V. Flusser: *Za filosofii fotografie*, c. d., s. 12.

²¹ Srv. M. Heidegger: *Rozvrh fenomenologické interpretace Aristotela*, c. d., s. 8.

²² J. Z. Young: *Doubt and Certainty in Science*, cit. z H. M. McLuhan: *Člověk, média a elektronická kultura*, c. d., s. 110.

funkce jsou reálné ze stejného důvodu, jako jsou reálné kvarky a symetrie – hodí se nám do teorií.“²³ „Elektronové vlny nejsou vlny *něčeho*, jejich význam tkví v tom, že hodnota vlnové funkce v každém bodu udává pravděpodobnost výskytu elektronu v okolí tohoto bodu.“²⁴ Ty věty jsou nesrozumitelné, tedy aspoň „zdravému rozumu“, který by stále rád podkládal pojmy pod nějaké konkrétní věci. Běžné mínění například stále setrvává na představě atomů s jejich jádry a orbity. Přitom žádný fyzik by nám neřekl, že atom, tak jak si ho stále představujeme, takto skutečně vypadá. Atom, částice, vlna jsou pomocné myšlenkové konstrukty. Stewen Weinberg, jeden z popularizátorů vědy, od něhož pochází výše uvedené citace, bojuje právě proti přetrvávajícímu pozitivistickému chápání fyziky, které by si pod fyzikálními pojmy stále chtělo představovat konkrétní předměty.

Technické obrazy, jak uvažuje dále Flusser, vznikly z potřeby ilustrovat tyto vědecké texty, učinit je pochopitelnými. Základem byla opět abstrakce z lineárního písma, a to rozložením na jednotlivé body. Lineárnost, spojitost světa, se začala rozpadat již v 17. století, v době vzniku mechanistického názoru na svět. Svět si od té doby představujeme atomisticky, jako svět částic, mezi kterými působí síly. Svět částic a mezer mezi nimi. V přírodovědě, vlastně v matematice jako nástroji přírodovědy, se problém mezer vyřešil již v 17. století vynálezem matematického kalkulu. Flusser však říká, že existenciální problém zůstal. V našem vědomí, v našem pohledu na svět se nevyřešilo nic. Stále svět chápeme jako roj vířících částic bez významu, cíle a hodnoty. Podle Flussera vyřešily tento náš problém až technické obrazy a především technické aparáty, které obrazy vytváří. Složit prvky „nedokáží ani ruce, ani oči, ani prsty. Tyto prvky totiž nejsou ani uchopitelné, ani viditelné, ani zachytitelné. Proto se musí vynalézt aparáty, které pro nás dokáží uchopit neuchopitelné, představit neviditelné...“²⁵

Jak si tuto zvláštní, nezvyklou myšlenku můžeme objasnit? Jak vznikly z vědeckých textů technické obrazy? Proč podle Flussera neznamenaají technické obrazy svět, ale znamenají texty, a to texty vědecké? Nabízí se myšlenka, že všechny aparáty vznikly právě na základě a jenom na základě moderních vědeckých teorií. A všechny tyto teorie vidí svět jako bodové universum. Fotoaparáty také tak fungují – převádí světlo na body. Fotografie

²³ S. Weinberg: *Snění o finální teorii*, Praha 1996, s. 74.

²⁴ Tamtéž, s. 68.

²⁵ V. Flusser: *Do universa technických obrazů*, Praha 2001, s. 21.

nejdou celistvé plochy. Fotografie tedy nenedotují svět, ale vědecké texty. A jsou abstrakcemi třetího řádu, abstrakce bezrozměrné. Fyzikální bod je bezrozměrná veličina.

Pokusme se tuto teorii ukázat na vzniku a principu černobílé fotografie. Abychom něco vyfotografovali, potřebujeme přístroj – fotoaparát. Podle Flusseryovy teorie by měl být zkonstruován na základě vědecké teorie, což není tak úplně pravda. První fotoaparáty byly zkonstruovány podle tzv. *camery obscury*,²⁶ která byla známa dávno předtím. Kromě toho fungují velmi podobně jako lidské oko. Clona, která reguluje množství světla, je podobná duhovce v oku, objektiv je čočka, která se v lidském oku také nachází, závěrku můžeme přirovnat k očnímu víčku. Kde je tady nějaké převádění do bodů? Zkusme se raději podívat na film. Tady se totiž ukazuje velká podobnost. Film by mohl být chápán jako program, podle kterého zachycujeme světlo a převádíme ho do technického obrazu. Technický obraz podle Flussera neodkazuje ke světu, ale k bezrozměrným bodům vědeckého univerza. Jak se to projevuje na filmu?

Film u černobílé fotografie je pokryt želatinou, která obsahuje nejčastěji krystaly bromidu stříbrného a drží je pohromadě. Světlo, které dopadá na tuto emulzi, uvolní elektron bromu ze sloučeniny. Volný elektron se pohybuje krystalem a buď se znovu spojí s atomem bromu, nebo se může zachytit na nějakém poruchovém místě mřížky krystalu (poruchová místa musí být na krystalech předem vytvořena chemickou cestou). Protože má elektron záporný náboj, nabije toto místo záporně a z mřížky se začnou k tomuto místu pohybovat kladně nabitě ionty stříbra. Vytvoří atom stříbra. Tento atom přitahuje další elektrony a další ionty stříbra. Vzniká tak latentní obraz – v emulzi zasazené částice kovového stříbra. Latentní obraz není lidským okem viditelný, musí se vyvolat. Při vyvolávání se zjednodušeně řečeno zvětšuje velikost stříbrného bodu nabalováním dalších atomů stříbra, dokud nedosáhne požadované velikosti a viditelnosti pro lidské oko. Reakce probíhá samozřejmě pouze v těch místech filmu, kde jsou částice latentního obrazu. Zvětšení je řádově desetitisícinásobné. Vyvolávání se musí ve vhodném okamžiku zastavit, jinak by zvětšování stříbrných zrn postupovalo pořád dál.²⁷

²⁶ Původně temná místnost s jedním malým otvorem, kterým procházející svazek paprsků kreslil na protilehlou stěnu převrácený obraz předmětů nacházejících se před otvorem. Jevu si povšiml již Aristotelés (kol. 350 př. n. l.). Přístroj byl používán od doby vrcholné renesance. (V. Krumpl: *Úvod do oboru fotografie*, studijní text FAMU, přístupné on-line, s. 1)

²⁷ Zpracováno podle: V. Krumpl: *Úvod do oboru fotografie*, c. d.

Když se celý proces takto popíše, můžeme do jisté míry přijmout Flusserovu myšlenku, že fotografie odkazuje na bodové universum vytvořené podle vědeckých textů. Na universum, v jehož základě leží bezrozměrné body. A u digitálních fotografií by to bylo ještě názornější. Princip fungování těchto fotografií je ovšem velmi těžké popsat takto zjednodušeně. Zobrazují tedy fotografie realitu? Jistě nějak ano, ale obraz vzniká touto zvláštní cestou. Na rozdíl od tradičního obrazu, který vzniká jako převedení představy, kterou má umělec v hlavě, na skutečnou plochu. Fotografie se liší rozdílností zprostředkovatele. Namísto řady: svět – představa v mysli – nástroj k malování – plocha s obrazem, je zde posloupnost svět – představa, tedy záměr fotografa – automatické pojetí obrazu aparátem pomocí rozložení do bodů – fotografie. Rozdíl se jeví být nepatrným, protože člověk ovládá své nástroje k malování, a stejně tak ovládá i aparát. Flusser se nám ovšem snaží ukázat, že rozdíl vůbec není tak nepatrný, protože s aparátem vstupuje do této řady další úmysl, nebo spíše program – úmysl vědeckých textů, úmysl samotného programu aparátu. Je to úmysl automatický, je to automatický program,²⁸ který funguje v prostředí lidskému světu zcela nepřiměřenému – v universu bezrozměrných bodů.

2.2 Obrácený významový vektor

Nyní je vhodné obrátit se na sémiologii a blíže popsat to, co Flusser nazývá „obráceným významovým vektorem“.²⁹ Klasická a nejčastěji používaná sémantika je dvojúrovňová. Znak, slovo něco označuje a něco znamená – má význam. To, co znak označuje, nazýváme denotát, a způsob, jakým se označování děje, nazýváme signifikace. A znak sám je také nějak materiálně vyjádřen (napsán, vysloven) nebo jen myšlen jako pojem. U každého znaku se proto můžeme ptát, co znamená, tedy jaký předmět nebo vztah označuje a zároveň jaký je jeho smysl – tedy jaké konotace v nás vzbuzuje, jaký pojem pro nás značí.

Flusser říká, že u fotografií jsme dlouho bez hlubší reflexe předpokládali, že denotují realitu. Že všechny technické obrazy vznikají zachycením částic, popřípadě vln,

²⁸ Aparát představuje „simulaci karteziánského myšlení“ (V. Flusser: *Za filosofií fotografie*, c. d., s. 60)

²⁹ Podle S. Hubíka jde o „kantovské obrácení problému“ (S. Hubík: *Technický obraz a logická stavba (Bau): Flusser a Wittgenstein*, www.flusserstudies.net)

vycházejících z okolního světa. Pokud bychom chtěli s Flusserem stále souhlasit, můžeme si uvědomit, že cesta těchto vln na výslednou fotografii opravdu není tak přímočará, jak bychom si mysleli. Zprostředkování vědeckým postupem, rozložením do bodů, je fakt, který nelze pomíjet. Otázkou zůstává, zda toto rozložení do bodů má takovou důležitost, jakou mu připisuje Flusser. Podle něho dojem zachycení reality už není udržitelný pro obrazy, které jsou vytvářeny synteticky. Ve své době měl na mysli pouze počítačové modely strojů. My máme k dispozici počítačovou grafiku. Pracuje s fotografiemi a dokáže vytvářet skutečné divy, novou realitu, nové scény, které na nás působí „reálněji než realita“. Fotografie lze libovolně upravovat, měnit pozadí, měnit tváře, nebo vytvářet skoro z ničeho zcela nové obrazy. Tady má smysl ptát se, co tyto obrazy denotují! Označuje ve Photoshopu vytvořená krajina nebo lidská tvář něco reálného? Označuje spíše moji představu? Flusser říká, že technické obrazy mají významový vektor obrácený,³⁰ a proto je otázka po jejich denotátu (tedy předmětu nebo vztahu ve světě), jak se zdá, nesmyslná.

Uvažujme s Flusserem dále. Chápeme-li svět jako roj atomů, bodů a používáme-li tuto teorii (velmi účinně) v přístrojích, které jsme zkonstruovali, ocitáme se ve světě, který ztratil svůj lineární textový charakter. „Protože se vlákna, která pořádají procesy do řad, rozpadla, ztratil svět svůj textový charakter. Znaky světa už nejsou uspořádány do kódů – není co dekodovat.“³¹ A dále: „Technické obrazy jsou projekce. Zachycují znaky bez významu, které se k nim přibližují ze světa (fotony, elektrony), kódují je, aby jim daly význam. Je chybné ptát se, co znamenají. Ledaže by se dala odpověď bez významu: znamenají fotony.“³² Takže jejich denotát – fotony – je pro nás za prvé nepředstavitelný a za druhé nemá žádný smysl. Každý foton je přece stejný. Nijak ho nelze odlišit od druhého a žádný člověk foton nikdy neviděl. Dodnes je světlo chápáno jednou jako vlna, podruhé jako částice, podle toho, jak to vyhovuje právě potřebnému experimentu nebo požadavku konstrukce přístroje. Tím nemá být řečeno, že vědecké teorie jsou mylné. Nemohou být mylné, když tak dobře fungují a umožňují nám skutečně vytvořit fotografii nebo počítačovou grafiku. Jen ať si někdo zkusí zkonstruovat „nějaký přístroj“ jen tak! Samozřejmě nebude fungovat, pokud se jeho konstrukce nebude řídit správnou teorií. Flusser chce pravděpodobně jen naznačit, že „vědecká pravda“ nemusí být nutně pravdou

³⁰ Srv. V. Flusser: *Za filosofii fotografie*, c. d., s. 33.

³¹ V. Flusser: *Do universa technických obrazů*, c. d., s. 47.

³² Tamtéž, s. 48.

o světě, nemusí nutně postihovat všechny stránky světa, pouze se omezuje na tu stránku, která je kvantifikovatelná a vyjádřitelná matematickou formulací. To, že vědecké teorie fungují, je jisté. Obrácený významový vektor tedy znamená, že denotátem fotografií není ve skutečnosti „nesmyslný roj částic,“ ale program, který vytváří obraz.

Flusserovi by se ale dalo namítnout: jestliže fotografie mají jako denotát jednotlivé body, pak klasický obraz denotuje barvy, kterými byl namalován, denotuje vrstvy barev, které vidíme na plátně. Tato argumentace je ale chybná. Vynechává materiální nosič pojmu. Slovo také musí být vysloveno, napsáno nebo myšleno, a přesto nedenotuje zvuk, papír nebo lidský mozek. Informace musí mít nějaký nosič. U aparátů se objevuje zcela nová věc, a to je právě program. S přístroji se do hry dostává právě program, který rozkouskovává svět do bodů a pomocí nich ho zobrazuje. Tento program nesmíme pomíjet. Pro Flussera je denotátem program.³³ Zrnitá fotografie, ta zrnitost sama je jen nosičem obrazu, nikoli jeho denotátem. V případě počítačové grafiky je materiálním nosičem monitor počítače. A denotátem opět celá fyzikální teorie, díky které počítač může vytvářet obrazy. Na Flusserev argumentaci je důležité právě to, že tento program nemá dle Flussera žádný smysl. Programy jsou podle něho „hry, které kombinují stále stejné prvky“³⁴. Není to žádný předmět nebo vztah. Je to program dávající smysl universu, složenému z naprosto stejných, bezrozměrných bodů. Smysl jim musíme dát za pomoci aparátu,³⁵ protože naše ruce na to nestačí. Myslíme si, že fotografie vytváříme zcela svobodně, přitom jsme závislí na možnostech programu. Aparáty nás „programují“ k tomu, abychom šířili jejich program. Flusser sumárně uvažuje: „... aparáty všeho druhu začínají v tupé automatizaci programovat náš život...“³⁶

Jelikož je denotát technických obrazů nesmyslný (smyslu prostý), nejsou technické obrazy již znaky něčeho, nemají význam, ale samy dávají, určují, přikazují význam „prázdnou“. Neptáme se u nich už, co znamenají, ale nakolik znamenají. Ptáme se na jejich informační hodnotu. Čím nepravděpodobnější, informativnější obrazy se aparátům za součinnosti člověka podařilo vytvořit z universa bezrozměrných bodů, tím jsou technické

³³ Srv. V. Flusser: *Za filosofii fotografie*, c. d., s. 60.

³⁴ Tamtéž, s. 68.

³⁵ „V tomto podlidském, stupidním smyslu aparáty tedy 'myslí': 'myslí' nahodilými kombinacemi.“ (Tamtéž, s. 61)

³⁶ Tamtéž, s. 71.

obrazy „lepší“. Neodkazují na realitu, realita je v nich samých. Jsou to akty vytváření smyslu z nesmyslného. V tomto novém vytvářejícím gestu se projevuje nová forma lidské existence, obrácení postoje člověka vůči světu – ukazují na něj, aby mu dali smysl. Technické obrazy jsou projekcemi. Všechny mají stejný význam: dávat smysl nesmyslnému. Flusser rozvíjí myšlenku: „Po obrácení významových vektorů je už otázka 'co to znamená' nemístná. Tam vně totiž už nic neexistuje. Proto se mají technické obrazy dešifrovat nikoli na základě označovaného, nýbrž označujícího. Ne CO ukazují, nýbrž KAM ukazují. K ČEMU znamenají technické obrazy?“³⁷ Technické obrazy ukazují ke svému programu. Dešifrovat technické obrazy znamená vyčíst z nich jejich program.

Je to samozřejmě zvláštní kritika. Ale Flusser si je její podivnosti dobře vědom. To, co technické obrazy ukazují, se může velmi podobat tomu, co znamenají tradiční obrazy. Fotografie může vyvolávat dojem, že fotografie domu tam venku ukazuje skutečnost lépe než malba, jako by fotografie byla lepším zrcadlem než malba. Ale tato zdánlivá objektivita technických obrazů je jen funkcí toho, k čemu odkazují. Flusser dovozuje: „Úkolem této kritiky je ukázat, že navzdory zdravému rozumu nejsou zrcadly, nýbrž projekcemi, jejichž programem je předstírat zdravému rozumu povahu zrcadla.“³⁸ To, že na technické obrazy pohlížíme jako na odrážející realitu, je podle Flussera součástí jejich programu.

Význam (denotát) technických obrazů „je jejich smyslem a 'význam' a 'smysl' ('signifikance' a 'meaning') u nich splývají. Sémantická a pragmatická dimenze technických obrazů je táž“.³⁹ Nikoli to, co je v technickém obraze ukázáno, nýbrž technický obraz sám je poselstvím. Technické obrazy „nepřivádějí tradiční obrazy zpět do denního života, ale nahrazují je reprodukcemi, zaujímají samy jejich místo...“.⁴⁰

³⁷ V. Flusser: *Do universa technických obrazů*, c. d., s. 48.

³⁸ Tamtéž, s. 49.

³⁹ Tamtéž.

⁴⁰ V. Flusser: *Za filosofii fotografie*, c. d., s. 17.

2.3 Nebezpečí technických obrazů

V technických obrazech je podle Flussera skryto určité nebezpečí. Právě proto se jimi Flusser zabývá. Zdá se ale, že v obou svých knihách pojímá problém technických obrazů odlišně. Všimněme si nejprve knihy *Za filosofii fotografie*. Klíčová kapitola je zde „Fotografické universum“. Jak již bylo ukázáno výše, plocha fotografií je plochou „falešnou“. Při bližším pohledu se jak při jejich utváření, tak i u výsledných fotografií rozkládají plochy do bodů.

Představa světa složeného z bezrozměrných bodů úzce souvisí se vznikem novověké přírodovědy v 17. století. V jejím základu leží filosofie René Descarta. Aparáty simulují myšlení podle teorie, která odpovídá Descartově modelu. Jak píše Flusser: „Po Descartovi sestává myšlení z jasných a zřetelných prvků (pojmu), které se v myšlenkovém procesu kombinují jako perly na abakusu, přičemž každý pojem znamená jeden bod v rozprostraněném světě 'tam venku'.“⁴¹ Kdyby se každému bodu vnějšího světa mohl přiřadit jeden pojem myšlení, bylo by myšlení vševědoucí a zároveň všemohoucí. To ale není možné, i kdybychom věřili tomu, že svět skutečně sestává z bodů. V hmotném světě body neprodyšně srůstají, kdežto ve světě pojmů jsou odděleny. Descartes chtěl tento problém vyřešit pomocí analytické geometrie, to se mu ale nepodařilo. Aparáty⁴² simulují tento typ myšlení a propast mezi světem a jeho pojmovým obrazem se jim tak daří překonat. Pracují jak s představou světa rozloženého na body, tak s jednoznačnými pojmy, které těmto bodům odpovídají. Jak uvažuje Flusser: „Neboť v těchto universech je skutečně každému bodu, každému prvku přiřazen jeden pojem, jeden prvek programu aparátu. Nejjasněji to vidíme na počítačích a jejich universech (...) Každé fotografii odpovídá jasný a zřetelný prvek v programu aparátu. Každá fotografie tudíž odpovídá jedné specifické kombinaci prvků v programech.“⁴³ Všechny fotografie, ač je jich pro nás nepředstavitelné množství, jsou takto předem, aspoň v možnosti přítomny ve fotoaparátu. Je zřejmé, že nemůžeme vytvořit takovou fotografii, jejíž skladba bodových prvků by nebyla předem možná. Fotografie se musí skládat z těch prvků (možností), které již jsou ve

⁴¹ V. Flusser: *Za filosofii fotografie*, c. d., s. 60.

⁴² Podle Matthew Fullera, když komentuje Flussera, se „různé programy, komponenty, řízení spojují a vytvářejí aparáty“. (M. Fuller: *The Camera That Ate Itself*, www.flusserstudies.net)

⁴³ V. Flusser: *Za filosofii fotografie*, c. d., s. 60.

fotoaparátu připraveny. Neuvědomujeme si to proto, že kombinací je nepředstavitelně mnoho. Nikoli nekonečně mnoho. Aspoň u černobílých fotografií to ještě chápeme.

Za tuto vševědoucnost platí fotografie právě obráceným významovým vektorem. Pojmy na nich zobrazené „už totiž neznamenají svět 'tam venku' (jako v karteziánském modelu), teď universum znamená program 'tam uvnitř' v aparátech. Nikoli program znamená fotografii, nýbrž fotografie znamená program“.⁴⁴ Aparáty v sobě mají absurdní všemoc: „Vědí všechno a mohou všechno v universu, které je pro všechno, co vědí a mohou, předem naprogramováno.“⁴⁵

Hlavní problém technických aparátů tkví v tom, že své uživatele nutí (programují) k uskutečnění svého programu. Kritikové si při své kritice neuvědomují, že je třeba zaměřit se na program aparátů. Problém raději hledají v úmyslu autora fotografií nebo fotografie dešifrují jako „výraz skrytých zájmů držitelů moci: zájmu akcionářů Kodaku, majitelů reklamních agentur, šedých eminencí působících v zákulisí amerického průmyslu...“.⁴⁶ Flusser říká, že toto rozšifrování je mylné. Problémem aparátů je jejich automatika. Byly vyrobeny právě proto, aby fungovaly automaticky a člověk z nich byl vyloučen. Aparáty tak mají jediný cíl: „Uchovávat samy sebe a zdokonalovat se. Právě tato tupá, netečná, funkcionální automaticnost, které chybí záměr, by měla být předmětem kritiky.“⁴⁷ Když kritika odhalí problém automaticnosti, bude možné obnovit i kontrolu nad aparáty.

Fotografie nás nutí, abychom uskutečňovaly možnosti jejich programu. Fotograf se dívá skrz fotoaparát a nedělá to proto, že by ho svět zajímal. „Hledá,“ jak píše Flusser, „nové možnosti, jak vytvořit informace a zhodnotit fotografický program. Jeho zájem se soustřeďuje na přístroj, svět mu je jen záminkou, aby mohl realizovat možnosti přístroje... Nepracuje, nechce změnit svět, ale hledá informace.“⁴⁸ Člověk již není „homo faber“, ale „homo ludens“. A aby hra brzy neskončila, musí mít aparát mnohem víc možností, než je člověk kdy schopen naplnit. Člověk si jen myslí, že je při fotografování zcela svobodný, že může vyfotit, co chce a jak chce. Neuvědomuje si, že má předem v aparátu nachystané

⁴⁴ V. Flusser: *Za filosofii fotografie*, c. d., s. 61.

⁴⁵ Tamtéž.

⁴⁶ Tamtéž, s. 65.

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ Tamtéž, s. 24.

kategorie, které musí použít. Fotograf musí chtít jenom to, co umí aparát. Proto může fotografovat jen to, „co je fotografovateľné. To znamená: všechno, co je v programu. A fotografovateľné jsou pouze věčné konfigurace. Ať chce fotograf zachytit cokoliv, musí to převést na věčné konfigurace“.⁴⁹ Opravdu těžko říci, zda fotograf věrně zachycuje realitu. Zachycuje ji sice, ale sítlem možností fotoaparátu. Zároveň je tu realita převedena do věčných konfigurací na dvourozměrnou plochu.

Flusser dále říká, že v době, kdy ještě nebylo písmo, nevnímali lidé čas historicky, ale magicky, kruhově. Stejně tak na nás působí technické obrazy. Oslabují naše lineární chápání času. Ukazuje to na příkladu reakce na fotografie války v Libanonu. Reagujeme na ně prý rituálně magicky. „Vystříhnout fotografii, poslat ji dál, zmuchlat ji – to všechno jsou rituální gesta, reakce na sdělení obrazu.“⁵⁰ Všechno na obraze je buď dobré, nebo zlé. Tanky jsou zlé, děti dobré apod. Čeká nás podle Flussera všeobecný analfabetismus, neboť „kde dominují technické obrazy, získává nové postavení analfabetismus“.⁵¹

Zde si položíme otázku, v čem technický obraz překračuje obraz tradičně magický. Technické obrazy byly vynalezeny podle Flussera jako reakce na „krizi textů“, která souvisí s „textolatrií“⁵². Člověk hodnotí svět jako funkci určitých textů. V lidských dějinách došlo k „překódování obrazů v pojmy“, k postupnému „od-magičtění“ života. V reakci na tuto krizi byly v pohledu Flusserově vymyšleny technické obrazy: „aby učinily texty opět představitelnými, aby jim dodaly magický náboj – aby překonaly krizi dějin.“⁵³ S technickými obrazy přichází jistý druh magie a technické obrazy, jak říká Flusser, „působí magicky jako všechny obrazy“.⁵⁴ Náš život je naplňován magií technických obrazů, jednáme a hodnotíme „ve funkci těchto obrazů“. Tato nová magie technických obrazů je „magií druhého stupně: je abstraktním kejklářstvím“. Jestliže stará magie ritualizovala mýtus, současná magie ritualizuje „modely nazývané 'program'“.⁵⁵ Nový druh

⁴⁹ V. Flusser: *Za filosofii fotografie*, c. d., s. 32.

⁵⁰ Tamtéž, s. 54.

⁵¹ Tamtéž.

⁵² Tamtéž, s. 12.

⁵³ Tamtéž.

⁵⁴ Tamtéž, s. 15.

⁵⁵ Tamtéž.

magie je programovanou magií, která příjemce zbavuje pojmového (racionálního) myšlení.⁵⁶ Fotografie je také druhem technického obrazu, který obrazy života nahrazuje reprodukcemi. Kultura je takto rozměňována v masovou kulturu⁵⁷. Všechno naše konání „ztrácí historický charakter a stává se magickým rituálem a věčně opakovatelným pohybem“⁵⁸. Dějiny mizí a mění se v programovanou magii technických obrazů.

Určitou novou magií je také to, že aparáty nás bez našeho vědomí nutí, abychom uskutečňovali co nejvíce možností jejich programu, protože k tomu byly vlastně vytvořeny. Lze to vidět na tzv. redundantních fotografiích. Tak nazývá Flusser fotografie neinformativní. Takové fotografie vytváří tzv. „cvakaři“⁵⁹. Ve Flusserově době neexistovaly ještě digitální fotoaparáty. Kdyby ano, Flusser by se nepochybně zhrozil nad některými „alby“ cvakařů a zároveň by se zaradoval, protože to, jak někteří lidé s „digitály“ zacházejí, přesně potvrzuje jeho teorii o cvakařích.⁶⁰ Cvakař vlastní určitý fotoaparát a zajímají ho především jeho technické možnosti, tedy aby „co nejvěrněji zachytil realitu.“ Toto působení je ale už součástí programu fotoaparátu. Cvakař potřebuje stále lepší a lepší modely aparátů. Je tak naprogramován reklamou. Zakoupená kamera musí být poslední model. Aparáty se stále zlepšují, protože cvakaři požadují stále lepší a lepší funkce, ovlivňují tak fotografický průmysl a neuvědomují si, že vlastně posluhují programu aparátů. Pro fotoamatéra je fungování aparátu neprůhledné. Ovládá jen vstupy a výstupy.

Kdo propadl funkcím aparátu, už se neumí dívat na svět jinak, než ve fotografických kategoriích. Je „pohlcen lačností svého fotoaparátu (...) Jeho chování je automatickým fungováním kamery. Následkem je nepřetržitý tok bezvědomě vyrobených obrazů (...) Kdo listuje v albu cvakaře, zjišťuje tam ne snad zachycené zážitky, poznatky nebo hodnoty člověka, nýbrž automaticky uskutečněné možnosti aparátu. Takovým způsobem

⁵⁶ Srv. V. Flusser: *Za filosofii fotografie*, c. d., s. 16, 17.

⁵⁷ Masa je velký soubor lidí. Postrádá pořádek a odlišnosti. Masová kultura je založena na vlastnostech masy. Masová kultura je homogenizovaná, populární a komercializovaná. Není elitní ani tradiční. V odborné literatuře bývá zmiňována převážně v negativních kontextech. (D. McQuail: *Úvod do teorie masové komunikace*, Praha 2007, s. 58, 62)

⁵⁸ V. Flusser: *Za filosofii fotografie*, c. d., s. 18.

⁵⁹ Srv. tamtéž, s. 52.

⁶⁰ Je zajímavé, že i Barthes se zmiňuje o fenoménu cvakařství. Viz R. Barthes: *Světlá komora*, c. d., s. 22, 88.

dokumentovaná cesta do Itálie uschovává místa a časy, v nichž se dal cvakař zlákat, aby stiskl spoušť, a ukazuje, kde všude aparát byl a co tam dělal.“⁶¹ Kdo někde viděl „informativní“ album cvakaře po návratu z dovolené, musí dát Flusserovi aspoň trochu za pravdu, i kdyby s ním jinak v ničem nesouhlasil. Album cvakaře je nesmírná nuda. Prosvítá pod ní nudný, nesmyslný a stále stejný vesmír jednorozměrných bodů, které na nic neodkazují, nemají žádný větší smysl.

Aparáty byly vynalezeny, aby simulovaly specifické myšlenkové procesy. Teprve po vynálezu počítačů se ukazuje, o jaké myšlenkové procesy jde. Jak uvažuje Flusser: „Ve všech aparátech dominuje myšlení v číslech nad myšlením lineárním, historickým.“⁶² V aparátech se podařilo to, o co usiloval už Descartes. Překódovat myšlení v čísla. „Kamera (...) je kalkulární myšlení ztuhlé v hardware.“⁶³

Jaký je tedy konečný cíl aparátů? Takový, jaký jsme do nich sami vložili. Naprostá automatická práce. Vyrobili jsme je kvůli automatické práci, aby ulehčily a převzaly všechnu nepříjemnou práci za nás a my se jen mohli těšit výsledky obrazů a sdílením informací s ostatními. Program, který stojí za každým aparátem, podle Flussera říká: „Mým konečným cílem je, aby už lidé nemuseli nic dělat, jen mačkat tlačítka, aby aparát všechno dělal za člověka a člověk tak byl zcela vyloučen z jakékoli činnosti.“ Aparáty byly vynalezeny k tomu, aby robotizovaly společnost. K tomu se potřebují stále zdokonalovat, a to je také součástí jejich programu, podle kterého se řídíme. „Program aparátu chce uskutečnit své možnosti a uchovat přitom k společnosti zpětnou vazbu, kterou chce postupně zdokonalovat. Za tímto programem figurují ... další programy (fotografického průmyslu, průmyslového celku, socio-ekonomického aparátu), jejichž veškerou hierarchii ovládá gigantický záměr naprogramovat společnost tak, aby její chování bylo v souladu se zájmem postupného zdokonalování aparátů.“⁶⁴ Zdá se, že podle Flussera za všemi aparáty stojí poslední cíl, kvůli kterému vznikly všechny technické přístroje: je jím automatizace, vyloučení člověka z procesu rozhodování. Myšlenka o automatizaci patří k základním bodům Flusserovy kritiky.

⁶¹ V. Flusser: *Za filosofii fotografie*, c. d., s. 52.

⁶² Tamtéž, s. 28.

⁶³ Tamtéž.

⁶⁴ Tamtéž, s. 41.

Jak ale může člověk ovládnout aparát, který je naprogramován k automatickému fungování? Tím, že ho přelstí. Flusser dále píše: „Proti automatickému fungování bojuje řada lidí: fotografové, kteří se pokoušejí vytvářet informativní obrazy, totiž fotografie, které nejsou v programu přístroje obsaženy; kritikové, kteří se pokoušejí prohlédnout automatickou hru programování; a vůbec všichni ti, kteří se snaží zjednat prostor lidským záměrům ve světě ovládaném aparáty.“⁶⁵ Fotografie, které nejsou v programu přístroje obsaženy, je ovšem protimluv, pokud se důsledně držíme textu *Za filosofii fotografie*. Flusser tuto větu ovšem použil. Pochopit ji budeme moci až po přečtení *Do universa technických obrazů*, kde je teorie vzniku nových informací vysvětlena podrobně. Zatím se spokojme s tím, že automatiku, „cvakařinu“ aparátů, lze přelstít, překonat. Bude však třeba mít na paměti celou „existenci člověka“, jeho touhu po osvobození od univerza (nejen fotografických) aparátů.⁶⁶

2.4 Telematická společnost

Druhá Flusserova kniha zabývající se technickými obrazy je neobyčejným čtenářským zážitkem. Je potřeba číst ji skutečně celou a pozorně. Její četba se může stát strhujícím a také občas velmi rozčilujícím dobrodružstvím. Důležité je odhodit na začátku všechny kritické předsudky a nechat se skutečně vést textem. Flusser nás především ve druhé polovině knihy zavádí do nové telematické společnosti⁶⁷, přímo do jejího středu. Vůbec se nejedná o nějaké poučování nebo laciný moralismus. Flusser totiž vůbec neříká, že technické obrazy jsou špatné. Jen postupuje důsledně podle své výchozí teorie a čeká, že se čtenář nechá vtáhnout do společnosti fungující výhradně na základě propojené počítačové sítě přenášející informace v podobě obrazů, hudby, textů. Funguje to, kniha *Do universa technických obrazů* je fascinující výpravou. Ale s velmi zvláštním koncem. Možná by se našli i čtenáři, kteří až do samého konce souhlasili a sdíleli Flusserovu

⁶⁵ V. Flusser: *Za filosofii fotografie*, c. d., s. 66.

⁶⁶ Tamtéž, s. 67.

⁶⁷ Telematická společnost je založena na využívání telematických médií. Jejich podstatou je počítačová technika. Telematická proto, že v sobě tato média kombinují telekomunikace a informatiku. Klíčovou součástí je vizuální zobrazovací jednotka (televizní obrazovka, monitor počítače) spojená s počítačovou sítí. Telematická média se od starších médií (periodický tisk, knihy) liší decentralizací (obsah není dodáván z jediného centra) a interaktivitou (příjemce si může vybírat, může autorovi odpovídat, vyměňovat si obsahy a přímo se spojit s dalšími příjemci). (D. McQuail: *Úvod do teorie masové komunikace*, c. d., s. 41, 42)

osobitou vizi. Je zde jeden kámen úrazu. Pro člověka, který nepřijme výchozí premisu, že svět je tvořen rojem částic, které se uspořádávají náhodou a náhodou vytvářejí informace, které nějaký čas odolávají entropii, je to složitější. Flusser občas uvádí tak drastické příklady náhodného uspořádání světa, že se člověk s jiným světovým názorem nutně musí rozčílit. A tak také možná prohlédne, že záměr Flusserova textu je jiný – má vyděsit. Ale není to jisté. Ani na konci se nedozvíme, jestli Flusser vlastně technické obrazy kritizuje, nebo doufá, že budou nástrojem vytvoření skutečně svobodné informační telematické společnosti. Přikláním se k názoru, že jeho text má být děsivou připomínkou jednoho lidského omylu. Jde o přesvědčení, že technické obrazy ukazují realitu a že nám mohou sloužit jako zrcadla, podle kterých se můžeme řídit a řídit jimi mezilidský dialog. Tato Flusserova kniha je náročná na pochopení. Ale když srovnáme její teorii s dílem *Za filosofii fotografie*, možná se ukáže správné interpretační hledisko a čtenář, smýkaný tu příjemně, jindy zase nepříjemně autorovým skrytým úmyslem, konečně pochopí, co vlastně filosof kritizuje, za co bojuje.

Pokusme se tedy jeho filosofickou hru aspoň zčásti rekonstruovat. Domnívám se, že první kapitoly opakují bez výraznějších změn myšlenky z knihy *Za filosofii fotografie*, ačkoli se už zde začíná objevovat nová, přesnější teorie. Zlom nastává tehdy, když Flusser vyřkne naplno předpoklad celého svého textu. Prozkoumejme nejprve tento předpoklad.

Vědecké teorie nás „neodbytně poučují, že 've skutečnosti' je vše rozpadajícím se rojem bodů“.⁶⁸ Přijetí takového obrazu světa, domněnka, že „ve skutečnosti“ to tak se světem je, je podmínkou přijetí Flusserova textu. V prvním momentu asi většinu z nás napadne: to je přece pravda! Cožpak to věda dávno nedokázala? Tak samozřejmě to asi není. Sami vědci mluví o tom, že atom je pomocný myšlenkový konstrukt a „částice“ stejně tak. Konstrukce technických přístrojů je ale založena právě na představě částic, bodů, a to v posledku bezrozměrných. A uvědomme si, že jestliže existují např. elektrony, každý z nich si představujeme jako naprosto stejný, od jakéhokoli dalšího nerozlišitelný. Rozlišení mezi jednotlivými věcmi je možné až na vyšších stupních, když se atomy uspořádají do molekul (živé tkáně apod.). Poslední částičky reality (Flusser se příliš nesnaží vysvětlovat, které to jsou. Stačí mu mlhavá představa buď o atomech nebo o jakýchsi základních prvcích informace) se uspořádávají podle principu náhody. Vznik života je v takovém vesmíru jen

⁶⁸ V. Flusser: *Do universa technických obrazů*, c. d., s. 40.

nahodilou událostí. V biologii se až dosud většina vědců dívá na vznik nových biologických druhů jako na náhodu, tedy náhodnou mutaci genů. Pro biology by tedy základní rovinou skutečnosti – biologické – mohly být geny. Například vznik druhu homo sapiens je vysoce nepravděpodobnou a velmi informativní událostí v přírodě. Aby se náhodně tato kombinace možností uskutečnila, potřebovala k tomu příroda několik miliard let. Svět, hvězdy, organismy se nám zdají jako zázraky, protože jejich vznik je tak vysoce nepravděpodobný. Ale „tento náš svět je jen jeden z mnoha, ne však nekonečně početných, možných hodů kostkou“.⁶⁹ Celý vesmír je však podřízen zákonu entropie a skončí v tepelné smrti. Informace se mají tendenci rozpadat, jejich rozpad je pravděpodobnější než vznik. „Informace vznikají nepravděpodobnými náhodami a rozpad informací náhodami pravděpodobnými.“⁷⁰ Vesmír je, pokračuje Flusser, „tupá hra v kostky, v níž se musí z dlouhodobého hlediska uskutečnit všechny, i ty nejnepravděpodobnější náhody, kde však všechny tyto hody musí nakonec vyústit do pravděpodobné, dezinformující situace, do 'tepelné smrti'“.⁷¹ A proč se všechno nerozpadne hned? Asi proto, že ty nepravděpodobné shluky mají také náhodně danou tendenci trvat déle. Takto bychom mohli snad stručně shrnout základní teorii, kterou Flusser podkládá pod všechny následující úvahy. Na první pohled vypadá vcelku konzistentně. Především ale odpovídá jakémusi „běžnému“ názoru. Nechejme ji tedy nejprve tak, jak je a ukažme si, kam nás může zavést, jak to také dělá Flusser. Vizi telematické společnosti začíná systematicky rozvíjet především od jedenácté kapitoly s názvem „Hrát“.

Flusser definuje telematiku jako techniku, která dovoluje přebudovat diskursivní schéma propojení technických obrazů na dialogické.⁷² Diskursivní propojení je takové, díky němuž se informace pouze předávají. Příkladem může být televizní vysílání. Divák ho jen přijímá, aniž by měl možnost podílet se přímo na vytváření informací a jejich následnému vysílání. Dialogické propojení technických obrazů dovoluje každému účastníkovi sítě jak informace vytvářet, tak vysílat. Flusser zde předjímá internet. V době, kdy psal svou knihu, ještě světová síť neexistovala. Flusser přesto docela přesně předpovídal vznik podobné sítě. Dvě podmínky pro vznik sítě existovaly ale už dávno.

⁶⁹ V. Flusser: *Do universa technických obrazů*, c. d., s. 85.

⁷⁰ Tamtéž.

⁷¹ Tamtéž, s. 86.

⁷² Tamtéž, s. 76.

Fotoaparát a telegraf. Lidé jen nepoznali, že lze oba dva propojit. Flusser říká, že princip jejich fungování je velmi podobný. Spočívá na programování bodových prvků, které se šifrují do symbolů. U fotoaparátu jde o šifrování do dvourozměrného kódu vytvářejícího fikce (technické obrazy), kdežto telegraf šifruje texty do lineárního kódu Morseova typu. „A přesto tehdy lidi nenapadlo, že fotografii lze telegrafovat“,⁷³ říká Flusser. Bylo to z důvodu hrubozrnnosti fotografií. Poté, co se „elektromagnetizovaly“, otevřela se cesta k jejich vysílání. Fotografie a vůbec všechny přenášené informace se digitalizací stávají skoro nezávislými na materiálním nosiči, a to je jedna z největších revolucí a také podmínka vzniku telematické společnosti.

Podstata telematické společnosti bude spočívat v tom, že urychlí vznik nepravděpodobných informací a ty redundantní (neinformativní) bude automaticky filtrovat. Podmínkou je přebudovat diskursivní schéma zapojení celé sítě. Společnost, ve které existují centra, která informace vysílají (například vlády nebo komerční instituce) a jejich izolovaní příjemci, je podle Flussera společnost směřující k entropii. Jejím znakem je masová kultura. Lidé chtějí být technickými obrazy jen rozptylováni, nemají zájem o skutečný dialog. Místo aby obrazy sdružovaly, rozptylují společnost na zrnka, podle svého implicitního programu. Štěstí, které pociťují lidé sledující o samotě vysílání moderních médií, je podle Flussera štěstí bezvědomé. Vyskytovali se sice revolucionáři, kteří upozorňovali na potřebu změnit schéma zapojení, ale jejich snaha byla bezúčelná. Je třeba, aby lidé sami chtěli změnit autoritativní zapojení typu vysílač – příjemce. Masovou kulturu nazývá Flusser „smrtnou nudou“ a je možné, že se tvůrčí jedinci proti ní vzeprou sami. Domnívám se, že se to již stalo, a to právě prostřednictvím internetu. Flusser říká, že je třeba vyrvat vysílače z rukou techniků. Přesně to je situace dneška. Internet dnes umí používat skoro každý. Vznikly programy na „vytváření informací“, tedy na jejich aktivní vysílání. Většina z nás si může skoro ihned a zadarmo vytvořit vlastní internetové stránky a nemusí vědět nic o HTML kódu, což byla ještě před pár lety nutnost. Flusserova předpověď se zde naplnila. Píše: „To, co současným revolucionářům fantazie staví před oči, je společnost, v níž lidé dialogizují skrze obrazy, aby zhotovovali stále nové informace.“⁷⁴ Sdělování by neprobíhalo mezi člověkem a obrazem, ale mezi člověkem a člověkem prostřednictvím obrazu. Teprve pak by si média zasloužila své

⁷³ V. Flusser: *Do universa technických obrazů*, c. d., s. 76.

⁷⁴ Tamtéž, s. 66.

jméno. Spojovala by lidi s lidmi podobně, jako nervová vlákna spojují nervové buňky v mozku. Můžeme říci: stalo se. Internet je takové médium. A nepřenáší jen obrazy, ale data různorodé podoby.

Doposud tedy můžeme bez problémů s Flusserem souhlasit. Ještě nic nekritizuje, jen předvídá, a to docela přesně. On ovšem ukazuje, že výhoda telematické sítě spočívá ve vytváření nových informací, a to mnohem rychleji, než by kdy byla schopna příroda ponechaná svému pomalému tempu. Vznik nových informací se nám dosud zdál jako zázrak – například vznik Země s podmínkami tak nepravděpodobnými, že by se zde mohl objevit život – nebo jako výsledek intenzivní tvůrčí činnosti. Všechna umělecká díla, velké symfonie, obrazy, literatura – dosud jsme mysleli, že je vytváří lidé zvláště nadaní, obdařeni jedinečnou schopností vytváření nového a jedinečného. Je to sice zčásti pravda, ale jen proto, že právě tito lidé uměli zkombinovat v jedinečném nepravděpodobném propojení spoustu informací. Dnes jsou ovšem k dispozici úplně nové možnosti. Lidé jsou propojeni informační sítí, a ta nahradí mozek génia. I pro „normálního“ člověka bude, jak se domnívá Flusser, najednou možné vytvářet velká, geniální, zcela nová a nepravděpodobná díla. Dodává: „Všechny informace, dosud vytvořené velkými jedinci (celé naše kulturní bohatství) se v budoucnosti budou pokládat za relativně chudé.“⁷⁵ Informační síť, zapojení podobné lidskému mozku, jako veliká, neomezená síť neuronů, bude sloužit jako obrovský, rychlý, mezilidský mozek a každý, kdo bude mít zájem, bude se moci podílet na vytváření nových, nepravděpodobných a vysoce informativních děl. Umělci minulých dob byli závislí jen na svém omezeném mozku, na „vnitřním dialogu“ svých neuronů. „Telematizovaná společnost by vytvořila síť dialogů, kterou by bylo možno pokládat za 'vnitřní dialog' celé společnosti.“⁷⁶ A nové informace by už nevznikaly náhodně, vždyť celá síť telematické společnosti by byla naprogramována na hledání těchto informací. Tato síť „se může rozvíjet rychleji než mozek. Mozek totiž vznikl z náhodného vrhu kostkou ve hře 'příroda' a nová společnost vznikne jako tah v úmyslně řízené společenské hře“.⁷⁷ Zanikne tradiční pojem autora, na vytváření nových informací se budou podílet všichni. Autor bude chápán jen jako zakladatel, původce zárodku nové myšlenky, kterou následně dopracují všichni, kdo se zapojí do telematické společnosti.

⁷⁵ V. Flusser: *Do universa technických obrazů*, c. d., s. 98.

⁷⁶ Tamtéž, s. 86.

⁷⁷ Tamtéž, s. 90.

Všechna díla budou neustále kolovat v tomto systému, obměňovat se a fungovat zase jako zárodky pro díla nová.

Je tu jeden problém, zdá se. Přece už i dnes na internetu vidíme, že vzniká spousta informací redundantních, texty i obrazy se opakují, síť koluje spousta informací nehodnotných, mylných a zavádějících. Telematická společnost se ale ještě ani dnes nevyvinula do podoby, kterou Flusser předpovídal. Z iniciativy uživatelů v ní budou automaticky fungovat účinné nástroje na eliminaci redundantních informací. V současné době se stále musíme starat o to, aby redundantní informace byly odstraněny, v telematické společnosti by se funkce obrátila. Jak píše Flusser: „Dosavadní funkce kritiky by byla obrácena tak, že by se nepropouštělo, co je informativní, nýbrž informativní by bylo to, co je propuštěno... A lidé by pak činili jen 'rozhodující rozhodnutí' – totiž ta metarozhodnutí, která se vztahují na programování automatických kritiků.“⁷⁸ Zdá se to nemožné? Může existovat „automatická kritika“?

Flusser mluví o chemickém zařízení, které se nazývá Maxwellův démon. Jsou to dvě propojené nádoby s vodou. Na jejich rozhraní se nachází filtr, který je nastaven tak, že do jedné nádoby propustí jen horké molekuly, do druhé studené. Vzniknou nádoby naplněné studenou a teplou vodou. Tento stav je ale v přímém rozporu s druhou větou termodynamickou, a tím i se zákonem entropie a také s naší běžnou zkušeností. Postavíme-li vedle sebe nádoby se studenou a teplou vodou, podle druhé věty termodynamické se po jisté době teplota vyrovná – stav světa se přiblíží k entropii, nastane pravděpodobnější stav, tedy vyrovnání teplot, zanikne stav nepravděpodobný – uchování horké a studené vody. Pouze náhodou nebo zásahem lidského mozku (který náhodně vznikl tak, že umí vytvářet nepravděpodobné informace, jdoucí proti zákonu entropie) by se mohly udržet obě dvě teploty tekutin. Zařízení nazvané Maxwellův démon dokazuje, že je možné automaticky zachovat a vytvářet nepravděpodobné, informativní stavy a není k tomu třeba uvažovat žádnou lidskou svobodu nebo nutnost rozhodování. Flusser říká, že každého nejprve napadne, že u etických, politických nebo estetických informací takové automatické aparáty použít nelze. Je to však omyl. Flusser pokračuje: „informatika a výrokový počet nás poučují o tom, že informační obsah nějaké dané situace je teoreticky přesně měřitelný, lhostejno o jaký typ informace se jedná. K tomu stačí zrcadlově obrátit druhou rovnici

⁷⁸ V. Flusser: *Do universa technických obrazů*, c. d., s. 116.

termodynamiky.⁷⁹ Pomocí takových zařízení, aparátů, bude možno v budoucí telematické společnosti stanovit stupeň vzácnosti informace – a tím eliminovat informaci redundantní. Například 90 % výše zmíněného fotografického alba „cvakaře“ by se muselo ze sítě vyloučit, a stalo by se to automaticky. Stejně tak neustále se opakující a kopírované texty na některých internetových stránkách. Umíme si přece představit, že by opravdu existoval program, který, pokud by redundantní fotografie nebo texty přímo nevymazal, aspoň by nás upozornil: zde se jen opakuje, zde není nic nového.

Výrokový počet nám totiž podle Flussera dokazuje, že kvantifikovatelné je všechno. „Všechny výroky včetně imperativů lze přeložit do funkcionálních výroků.“⁸⁰ Např. imperativ „Nezabiješ“ můžeme přeložit jako: „Jestliže zabiješ, pak budeš potrestán,“ nebo „dostaneš se do pekla“. Nepotřebujeme „hodnoty“, všechny je umíme přeložit do kvantifikovatelných vět. Flusser uvádí příklad, jak zjistit informační hodnotu nějakého textu. Automatický aparát by podle tohoto návodu mohl posuzovat, které texty (nebo v pozmeněné modifikaci obrázy), by propustil a které ne. Text napsaný v češtině je tím vzácnější, čím častěji se v něm vyskytuje například písmeno „x“. A čím častěji se v něm vyskytuje písmeno „a“, tím redundantnější je. Jistěže to není tak jednoduché, zatím jsme nevymysleli potřebné automatické programy. Text by se musel měřit i na rovině slov, rytmu nebo stylu. Flusser dále uvažuje: „Informace sice sestávají z tak početných rovin, že člověk nedokáže každou z nich vyčlenit a změřit, jenže umělé inteligence kalkulují a komputují rychleji.“⁸¹ Ano, jen najít dobrý program, propojit aparáty do obrovské sítě, mnohonásobně přesahující schopnosti lidského mozku a můžeme skončit s chabým lidským rozhodováním a spolehnout se plně na mnohem výkonnější a přesnější schopnost strojů.

Lidé chtějí kupovat stále novější modely fotoaparátů, jejichž program má vylepšené funkce. Je to sice způsobeno tím, že nás ovlivňuje program fotoaparátu, jak bylo řečeno výše, ale Flusser vůbec neuvažoval o tom, že nové aparáty musí někdo vyrobit a bude za ně chtít samozřejmě zaplatit. Na tyto poslední pasáže díla *Do universa technických obrazů* se lze dívat kriticky. Skepse se ovšem zmírní, když si čtenář uvědomí, že Flusser jen

⁷⁹ V. Flusser: *Do universa technických obrazů*, c. d., s. 112.

⁸⁰ Tamtéž, s. 113.

⁸¹ Tamtéž.

dovedl do důsledků jistou myšlenku a že tyto kapitoly jsou součástí „hry se čtenářem“. Pokusím se dále o kritičtější výklad jeho textu.

2.5 Rozbor základních Flusserových tezí

V předchozích kapitolách jsem se snažil představit Flusserův text bez větších kritických připomínek tak, aby vynikly jeho hlavní myšlenky. Nyní se dostávám k vlastní představě, kterou rozdělím do několika tematických okruhů.

2.5.1 Dekódování

Správné dekodování technických obrazů je pro člověka podle Flussera náročné. Průměrní lidé nejsou prý schopni dekodování zvládnout. Správné dekodování prý spočívá v rozpoznání záměru programu, v odhalení podstaty softwaru. S tímto tvrzením se nedá úplně souhlasit. Primární úkol příjemce sdělení je přijmout vysílaný komunikát, aniž by byla umožněna nežádoucí alternativní čtení. Technické povědomí o tom, co utváří obraz monitoru či LCD panelu, není tak důležité. Jedno z hlavních tvrzení obou Flusserových knih je, že technické obrazy jsou neprůhledné a člověk neví, jak se výsledný produkt (technický obraz) utváří. Proces podle Flussera probíhá v černé skřínce, do níž uživatel nemá možnost nahlédnout. „Tvůrci fikcí mačkají tlačítka, která spouštějí pro ně neuchopitelné, nepředstavitelné a nepochopitelné procesy.“⁸² Flusser jakoby přehlédl veškeré odborné publikace o fotografii a televizním vysílání. A co více, ignoruje jeden základní fakt: software je pouhý prostředek, jehož úkolem je předávat sdělení a zkreslovat je pokud možno co nejméně – k tomu byl také každý software vyroben. Pravdou však je, že běžný uživatel aparátů vskutku odborné publikace nečte, a tak na obecné rovině Flusserovy myšlenky o technických obrazech jistě platí.

2.5.2 Znalost kódu

Flusser vyčítá audiovizuální tvorbě povrchnost: „Technické obrazy se stávají obrazy teprve tehdy, když se na ně díváme povrchně. K tomu, aby byly obrazy, vyžadují odstup pozorovatele... Chvála povrchnosti, chvála fantazie a pohrdání hlubším vhledem?“⁸³

⁸² V. Flusser: *Do universa technických obrazů*, c. d., s. 39.

⁸³ Tamtéž, s. 38.

K technickým prostředkům se vždy pojí určité konvence a návod k použití. Kdyby ho Flusser při sledování televize opomenul, zkazil by si zrak. Byl by potrestán za neznalost správného užití předmětů, které se v dané kultuře běžně vyskytují. Nelze tedy vyčítat televizním obrazovkám, že se obraz rozpadá při pohledu z malé vzdálenosti, nebo fotografiím, že jsou složeny z bodů. Z historie fotografie se můžeme naopak dozvědět, že lidé byli v začátcích používání tohoto média fascinováni právě jeho schopností zachycovat netušené detaily, odhalující mocí, kterou lidské oko postrádá. Bodová struktura se u fotografií vyjeví jen po mnohonásobném zvětšení. A každé zvětšení je schopno zprostředkovat mnoho detailů, které by lidské oko nikdy nemohlo spatřit. U obrazů publikovaných například na internetu je jejich bodová struktura každému zřejmá. Nikdo by si nenechal vytisknout ilustrativní fotografii z webové stránky, protože každý uživatel ví, že tyto fotografie mají malé rozlišení.

2.5.3 Vztah mezi vysílatelem a příjemcem

Autor se v knize zamýšlí nad tím, kdo jsou to vysílatelé, kdo určuje, co se odvysílá a za jakých podmínek má určité sdělení obecně větší šanci k medializaci. Flusser si správně všimá, že se v médiích jednou za čas „roztočí“ mediálně-informační spirála z událostí, které většina diváků hodnotí jako nezajímavé nebo si o nich myslí, že jim byl poskytnut neadekvátně velký prostor. Tato situace nastává obvykle za těchto okolností: A) Producenti technických obrazů musí zaplnit vysílací časy i v období, kdy je málo zpravodajsky hodnotných událostí. B) Zruční PR odborníci (spindoctors) poskytlí novinářům cenné informace výměnou za medializaci jimi požadované zprávy. Proces schvalování (gatekeeping), tedy rozhodnutí, jaká událost získá jak velký prostor a s jakým vyzněním bude odvysílána, je složitým procesem, při kterém vždy nenastává shoda mediálních pracovníků. I přesto je instituce autority, která nastavuje síto přicházejícím informacím, velmi nutná a žádoucí. Šéfredaktoři a editoři tištěných i audiovizuálních zpravodajských médií používají při rozhodování o zařazení zpráv tato kritéria: závažnost zprávy (dosah), blízkost, aktuálnost, negativita a vztah k elitním osobám. Negativita má při tom větší hodnotu než událost pozitivní.

Velká část diváků zpravodajských relací (zejména starší generace) získává dojem, že svět je plný hrůzy a krutostí. Neuvědomují si, že předkládaný balík negativně zabarvených zpráv je pouhým útržkem veškerého světového dění. Zpravodajský čas

neslouží ke zlepšení nálady, je využit k upozorňování na nepravosti, problémy, korupci a k informování o budoucích hrozbách. V anglo-saských médiích je udržováno pravidlo „good news – no news“. Zpravodajství je unikátním prostorem, kde jsou negativa zveřejňována za úmyslem nápravy. Ve velkém počtu případů zveřejnění opravdu k nápravě vede. Není proto důvodů, proč tento společnosti prospěšný mechanismus nadále nevyužívat. Problém je na straně pozorovatele, v tzv. mediální gramotnosti, v tom, jak průměrný divák zpravodajství dekóduje. Myslet si po zhlédnutí zpravodajské relace, že svět je špatný – to je chyba diváka.

Do obsahu a struktury vysílání především komerčních médií výrazně vstupuje ekonomický zájem zadavatelů reklamy i samotného vlastníka daného média. Editoři komerčních médií lákají diváky, aby jim posléze mohli pustit reklamy. Čím více diváků, tím větší zisky z reklamy. Mohli bychom tedy namítnout, že zpravodajská relace komerčních médií svým složením proporčně opravdu realitu neodráží. Stejně tak ani nekomerční média, když se zaměřují na negativní zprávy, neukazují realitu ve všech jejích aspektech.

Flusser dělá z příjemců mediálních sdělení nekritické bezbranné tvory, kteří nemají základní znalosti o výrobě technických obrazů. Ty je podle něj natolik svádí, že je nemají možnost odstrčit a ignorovat. Píše: „Projektivní pronikavost technických obrazů zahání příjemce do kouta, vystavuje ho tlaku a tento tlak jej vede k tomu, aby stiskával tlačítka a dovolil obrazu, aby se ukázal v tomto koutě. Je proto optimistickým nesmyslem, tvrdí-li někdo, že má svobodu televizi nezapnout, neobjednat si žádné noviny nebo nefotografovat. Energie, kterou by musel vynaložit na to, aby odporoval pronikavému tlaku technických obrazů, by se na něm promítla z tkaniva společnosti. Technické obrazy vedou sice k osamocení těch, kteří je přijímají ve svých koutech, vedou však ještě k větší osamocení u těch, kteří před nimi přechájejí.“⁸⁴ Při debatě o průměrném mediálním minimu můžeme sklouznout k extrémům. Můžeme hovořit o tom, že televizní a internetová produkce má magickou sílu, která drží v zajetí každého a jen tak ho nepustí. Na druhé straně můžeme ale říci, že pro získání dostatečného přehledu o světovém dění stačí jedna zpravodajská relace čítající 30 minut denně nebo stejný čas strávený u internetových zpravodajských portálů. Člověk dnes před obrazovkou a monitorem není

⁸⁴ V. Flusser: *Za filosofii fotografie*, c. d., s. 53.

očarován jako kdysi. Postmoderní člověk díky hojné nabídce technické obrazy selektuje, přijímá je i odmítá.

Audiovizuální produkce svádí a vybízí k zábavě. Současný divák je do určité míry jistě obeznámen s komerční podstatou médií. Nejedná se proto o tupé jednostranné programování vysílateli. Masovou elektronickou komunikaci nejlépe vystihneme, budeme-li hovořit o tom, že předkládá vzorce chování a uvažování, které divák může i nemusí přijmout. Divák sleduje filmy i zpravodajství prizmatem své osobní životní zkušenosti, která je u každého jedince jiná. Vysílatelé a zadavatelé reklamy přirozeně zkouší ovlivňovat mediované produkty ve svůj prospěch. Proto je žádoucí, aby ve společnosti existoval moderní vyvážený mediální systém, na jehož vrcholu stojí necenzurovaný internet, do kterého může každý demokraticky přispívat svými názory. Je třeba, aby existovala na jedné straně konkurenční privátní média a na druhé veřejnoprávní instituce, na jejichž chod neútočí tlak zadavatelů reklam, ani lobby z politické sféry. Při kritice mediálních produktů můžeme hovořit o tom, že příjemce je politicky a spotřebitelsky masírován. Technické obrazy mají za úkol zprostředkovat, přiblížit. Žádný mediální odborník netvrdí, že je předkládána stoprocentní realita. Flusserova degradace diváka na bezbranného tvora, který všemu věří, je výrazem snahy poukázat na „podprahové programování“ a sklon člověka k „rituálnímu, automatickému chování“.⁸⁵ Flusser dále upozorňuje na naši určitou hluchotu vůči pestrosti našeho „znečištěného životního prostředí“. Nevnímáme dostatečně vědomě, co „vniká do podprahových oblastí, aby tam fungovalo a programovalo naše chování“.⁸⁶

2.5.4 Masová kultura nebo diktát intelektuálů?

O masové kultuře hovoří Flusser jako o nadvládě kýče, hovoří o úpadku společnosti do nudy, do předvídatelného, přímo píše o hloupé společnosti. Nadvláda kýče je ale podle mého názoru s demokratickou společností nezvratně spjata. Slovo většiny má větší váhu, než názory „kulturní elity“. Elita nemůže a nesmí vkus ostatním nedemokraticky diktovat.

⁸⁵ V. Flusser: *Za filosofii fotografie*, c. d., s. 59.

⁸⁶ Tamtéž.

Může pouze apelovat, informovat a kritizovat. Hlavní je udržovat ve společnosti povědomí svobody. „Svoboda je hra proti aparátu,“⁸⁷ píše Flusser.

2.5.5 Daň technickým obrazům?

Boom technických obrazů jistě přinesl podstatné změny v chování jedince. Flusser podle mého názoru vidí změny ale příliš radikálně: „Člověk už nevychází ze svého soukromého prostoru do veřejnosti, neboť je lépe informován doma, a protože v zásadě už vůbec není žádný veřejný prostor, na němž by se mohl podílet.“⁸⁸ A pokračuje: „Rozptýlení tradičních společenských skupin technickými obrazy (např. rodiny televizním přijímačem nebo národa satelity) vypadá, pohlíženo z minulosti, jako úpadkový stav. Společnost se rozpadá na hromady zrnek, na osamělý dav, a mezilidské vazby, společenská tkáň, se rozkládá. Mladí Kalifornané, kteří sedí osamoceně u počítačových terminálů, zády k sobě, nemají žádné sociální vědomí. Nenáleží žádné rodině, neztotožňují se s žádným národem a žádnou třídou.“⁸⁹

Následky domestikace internetu v soukromém prostoru člověka nelze opomíjet. Hovořit ale o totální izolaci a absenci veřejného prostoru není úplně na místě. Ilustračním příkladem mohou být hospody a kavárny. I po příchodu internetu člověk zůstává společenským tvorem a sociální interakce, dialog a srovnávání názorů na získané informace jsou pro něj stále důležité. Porovnat své argumenty s těmi, co ve společnosti zaznívají nejvíce, je nutností a základem sebereflexe každého zdravého jedince. Jednosměrný jednofázový vzorec masové komunikace (vysílatel informací → bezbranný nekriticky přijímací divák) byl překonán. I člověk přijímající osaměle mediovaná sdělení je obvykle konzultuje s tzv. opinion leaders (autoritami). Potřeba člověka debatovat o tom, co prožívá, nevytizela. Je ale pravdou, že technické obrazy člověku ubírají čas, který by jinak mohl strávit nezprostředkovaným dialogem s ostatními lidmi.

Flusserovy texty týkající se technických obrazů se často linou výhradně v kritickém tónu. V jeho době sice ještě internet neexistoval, přesto je nepochopitelné, proč moderním médiím nepřiznal jedinou pozitivní funkci. Slepci a nemobilní jedinci mohou mít dnes díky

⁸⁷ V. Flusser: *Za filosofii fotografie*, c. d., s. 72.

⁸⁸ V. Flusser: *Do universa technických obrazů*, c. d., s. 52.

⁸⁹ Tamtéž, s. 62.

internetu přístup k velkému množství informací, aniž by opustili svůj byt. Díky němu mohou pracovat a nemusí být odkázáni pouze na státní příspěvky. Napadá-li někdo častou anonymitu autorů publikujících na internetu, musíme jí přiznat i kladné body. Anonymita internetu umožňuje vnitřní dialog celé společnosti, a to často i o tabuizovaných tématech. V mnohých případech může anonymita odhalit i početnost zastánců nepopulárních názorů, které by se jedinec jinak na veřejnosti bál publikovat.

2.5.6 Nezávislost informací na hmotném nosiči

Značným problémem se u Flussera jeví přehlížení hmotných nosičů informací. Má jistě pravdu v tom, že informace se v dnešní době staly od hmotných nosičů zcela oddělitelné. Uvádí příklad s botou, což je také „informovaný“ předmět, a to dosti nepravděpodobnou informací. Těžko by kůže přirozeným vývojem dostala tvar boty, musíme ji proto informovat. Ovšem informace – tvar boty, je od ní zcela neoddělitelný, může existovat pouze jako „idea“ v mysli výrobce bot, nebo nákres. Tím se ale nikdo neobuje. Dnešní informace mají tu velkou revoluční výhodu, že jsou pomocí stále menších a rychlejších přístrojů přenositelné na jakoukoli vzdálenost ve velmi rychlém čase a jejich nositeli může být velké množství aparátů. Jejich informační hodnota je úplně oddělitelná od aparátu, který nám ji zprostředkovává. Jaký rozdíl proti dobám, kdy se knihy ručně přepisovaly po jednom exempláři a celá práce trvala třeba i několik let, a nadto byl takový exemplář (např. středověký kodex) nesmírně cenný právě kvůli naprosté neoddělitelnosti od hmotného nosiče. Velmi snadno tak dnes můžeme propadnout dojmu, že informace je něco na hmotném nosiči nezávislého. Flusser si pravděpodobně nemyslel, že to tak je, nejspíš pracoval jen s „obecným míněním“ většiny. Informace totiž většina z nás chápe jako nezávislé na hmotě. Ovšem, komu se někdy stalo, že se mu „zhroutil“ počítač a neměl zálohované dokumenty, musí se nad takovou myšlenkou pozastavit. Papír nebo pergamen mohl shořet, ale stávalo se to málokdy. Jen občas nenávratně mizely celé knihovny.

Ve většině případů musíme mít pokud možno nový počítač a nová média, abychom mohli využívat všech výhod informační společnosti. Informace jsou sice oddělitelné od hmotného nosiče, ale závislé jsou na něm úplně stejně jako dříve (nebo možná jiným způsobem). Jednoduše: všechny aparáty jsou hmotné a hmotné také zůstanou. Můžeme mít dokonale uchované všechny své fotografie a texty na zcela miniaturním zařízení, ale když nemáme správný, pokud možno nejnovější aparát, který nám je zobrazí, nemůžeme dělat

vůbec nic. Abychom měli všechny potřebné aparáty, musíme si je koupit a současný ekonomický systém funguje tak, že výrobci, aby obstáli v konkurenčním boji, musí neustále vyrábět nové a lepší přístroje, ačkoli mnoha lidem by dobře stačily ty staré. To se ale už netýká samotné povahy aparátů. Tuto stránku telematické společnosti Flusser víceméně opomenul. Jeho vize vypadá tak, že celé naše tělo bude spojeno se strojem. Lidé už údajně nebudou chtít ani svoje těla udržovat v přirozeném chodu, orgány se budou nahrazovat uměle, nebudeme se starat o jídlo, protože nás budou živit stroje. Na hlavách budeme mít patrně připevněny různé přístroje a jejich pomocí se budeme účastnit telematické sítě a extatické hry tvoření nového. Ano, ale kdo bude ty stroje vyrábět? Kdo je bude udržovat a opravovat? Kdo na ně bude získávat materiál? A kdo se bude starat o přívod energie? Co se stane s ekonomikou? To jsou otázky, kterých se Flusser příliš nedotýká. Nechával snad na čtenáři, aby si toto všechno uvědomil? Ať bude telematická společnost fungovat jakkoli, stejně bude závislá na dodávce elektřiny. Představuje si snad Flusser, že i elektřinu nám někdo bude do našich telematických aparátů dodávat zadarmo? Také dům nám někdo bude muset postavit atd. To všechno budou obstarávat automatické stroje, mohl by opět někdo namítnout. Je ale mezi současnými lidmi někdo, komu se nikdy nepokazil jeho „stroj“ ať už jakýkoli?

Informace jsou opravdu nehmotné, protože jsou přenositelné bez ztráty informační hodnoty, ale ona „hmota“ tady zůstane vždycky. Žádný stroj není odolný proti poruše. Například taková sekera je také hmotný předmět obdařený informací, sloužící k nějakému účelu a ve svém tvaru zcela nenahraditelný. I když s ní zacházíme velmi hrubě, „pokazí“ se nám jen ve velmi výjimečných případech. A i tak si ji můžeme sami opravit. Proč se současnými přístroji zacházíme s takovou opatrností? Skoro se zdá, jako by mezi oddělitelností informací a chatrností nosiče informace byla přímá úměra. Čím dokonaleji dokáže nosič informace oddělovat informaci, kterou přenáší, tím snadněji se může pokazit, tím je křehčí.

2.5.7 Decentralizace

Flusser sděluje, že technické obrazy budou adekvátně využívány, pokud se rozšíří jejich dialogické užívání, pokud vznikne vnitřní dialog celé společnosti. Zároveň s tím spojuje zásadní nebezpečí, které tak dramaticky líčí v popisu telematické společnosti. Z pohledu dnešního člověka můžeme říct, že se již v telematické společnosti nacházíme.

Lidé komunikují přes facebook, ICQ a jiné interaktivní messengery. Využívají skype, posílají si soubory a nahrávají svá videa na youtube. Synonymem pro decentralizaci výroby technických obrazů je internet. U vysílacích médií bude určitá míra centralizace trvat i nadále. Důvodem jsou mnohamilionové náklady na provoz.

2.5.8 Automatický vznik nového

Flusserova vlastní vize telematické společnosti se zakládá na několika předpokladech, které mohou být z určitého pohledu problematické. Jde především o myšlenku automatického vzniku „nových hodnotných informací“.

Každý čtenář může Flusserův text chápat jinak a také může nesouhlasit nebo souhlasit i na jiných místech. Pro mne bylo rozhodující, když začal vysvětlovat, jak by se dal zjistit stupeň vzácnosti nějakého textu. Čím častěji se v českém textu vyskytuje písmeno „x“, tím je informativnější... Takže tento „český“ text: „Xwžwxxx zůů wwxffwqvcůzxx“ by byl podle Flussera neobyčejně informativní a zařízení typu Maxwelův démon by ho pustilo do systému telematické společnosti jako velký objev. Toto Flusser neříká, upozorňuje jen, že program na rozpoznání informativního textu by musel být nesrovnatelně složitější. Přesto se tento příklad může zdát už „nesnesitelný“, avšak čtenář se podívá na konec knihy, kde se vyskytují slova jako „bajka“ apod., takže si náhle uvědomí, že celé to byla „hra“ se čtenářem. I v knize *Za filosofii fotografie* je podobný příklad, který ovšem Flusser nijak nekomentuje. Uvádí, že kdyby nějaké opice dostatečně dlouho dobu psaly na stroji, nesmírně dlouhou dobu, třeba miliardy let, náhodou by musel vzniknout text do slova stejný jako jeho kniha *Za filosofii fotografie*.

Toto je kritický, zásadní bod obou jeho knih. Oba dva Flusserovy texty jsou postaveny na této myšlence jako na lešení a pokud se s nimi někdo chce filosoficky vyrovnat, musí řešit právě myšlenku automatického vzniku informací, ať už si o tom samotný Flusser myslel cokoli. Představa automatického vzniku světa, informací, čehokoli, pochází již z antiky a to od atomistů. Atomistická filosofie se udržela v různých podobách až do dneška a našlo by se mnoho zastánců představy světa vznikajícího náhodou, kombinací nějakých základních prvků. Stejně tak důvěra v techniku, která nahradí nedokonalý lidský mozek. Obojí spolu může souviset. Může se ale v současné době vůbec někdo s takovými myšlenkami „poprat“? Nežijeme právě dnes v době, kdy jsou přesně tyto názory sporným bodem, nad kterým bude třeba přemýšlet? Možná právě toto je úloha současné filosofie,

současného myšlení o kultuře médií, o odpovědnosti člověka. Možná psal Flusser své knihy právě kvůli tomu, že dokázal předvídat a tušil právě zde hlavní nebezpečí. Automatizace vytváření informací, automatizace rozhodování. Jako by už bylo předem všechno připraveno, stačí jen najít dostatečně výkonný stroj a nebudeme se už muset o nic starat! Už nebudeme potřebovat žádné malíře, počítačová grafika je přece mnohem výkonnější, nebudeme potřebovat básníky – vymyslíme si dokonalý program na tvoření vysoce informativních a nových textů. Ani skladatele už nebudeme potřebovat – všichni zpěváci, hudebníci, slavné kapely, velké symfonie minulosti budou ničím proti tomu, co dokáže vytvořit dobrý program. Nebudeme nakonec potřebovat ani vědce. Velké objevy zajistí dokonalé stroje, které dokážou ve svých „mozcích“ zkombinovat mnohonásobně větší množství informací než člověk. S touto myšlenkou nelze zatím příliš souhlasit. Stroj se komplexnímu a sofistikovanému myšlení člověka přiblížil dosud velmi málo. Stroje jsou doposud využívány hlavně jako nástroje a pomocníci a ne jako uvažující jednotky, kterým je možno svěřit komplexnější rozhodování, které zůstává výsadní doménou člověka.

Flusserova vize byla psaná na způsob alegorie. O čem? Podle mě o mylném přesvědčení, že nové hodnotné informace mohou vznikat automaticky, že se o ně nemusíme starat. Všechno co je uskutečnitelné, existuje již předem v možnosti a záleží jen na náhodě, lidské schopnosti nebo genialitě, nebo na schopnosti strojů v telematické společnosti, aby to bylo uskutečněno, pokud možno s co největší nepředvídatelností a informační hodnotou. Existují ovšem filosofické teorie, které říkají, že opravdu vznikají nové informace a že my lidé je máme na starosti a nemůžeme se spolehnout na jejich automatické vytváření. Sám Flusser hovoří o lidské schopnosti imaginace, myšlení a naší schopnosti dešifrovat magický charakter obrazů.⁹⁰ Jen půjde i nadále o to, aby fungovala naše kritická schopnost rozpoznávat různé „magické síly“, jež by chtěly destruovat lidskou svobodu a náležité „kritické vědomí“.⁹¹

Dá se říci, že všechny filosofické systémy, které nevycházejí z atomismu, by podepsaly možnost vzniku něčeho nového, možnost svobodného lidského zásahu, který dokáže změnit stav světa. Ovšem od 17. století kraluje filosofii mechanický, atomistický pohled na svět a na jeho základě vznikly také všechny přístroje na zobrazování světa.

⁹⁰ Srv. V. Flusser: *Za filosofii fotografie*, c. d., s. 8, 9.

⁹¹ Tamtéž, s. 56.

Ale mechanické přístroje informace jen *přenášejí*, nevytváří je. A tak lidské rozhodování a odpovědnost za stav společnosti budou mít ve světě stále své místo, protože jsou nenahraditelné.

Flusser zároveň tvrdí, že „v universu technických, telematických obrazů není už o autorovi ani autoritě žádné řeči“.⁹² Toto nemá žádné opodstatnění a autor jej nedokládá. Naopak se dá docela věrohodně doložit, že autorství je pro média stále významné. Kdyby totiž byla Flusserova vize o automaticčnosti a autorství správná, musely by se už některé její náznaky objevovat. Nic takového ovšem nepozorujeme, naopak autorství má stále větší cenu! Rozhlasové a televizní vysílání autora mělo, má a vždy bude mít. Pokud se jedná o internet, euforie jeho uživatelů z anonymního prostředí skončila stejně rychle, jak v počátcích tohoto média přišla. Nepodepsané, nevěrohodné dokumenty ztrácí na pozornosti. Autorství a věrohodnost dává návštěvnost. Návštěvnost láká zadavatele reklamy, kteří s sebou přinášejí finanční prostředky. Zaběhlý vzorec vyhovuje všem zúčastněným. Důkazem, že uživatelé internetu hledí na autorství, jsou zpravodajské portály, osobní blogy a také hlediska, podle kterých se stránky archivují. Dokladem může být současný přístup Národní knihovny. Na základě doporučení vybírá a hodnotí stránky, které chce digitálně archivovat pokud možno na neomezenou dobu. Pro archivaci preferuje následující typy zdrojů: on-line časopisy, monografie, konferenční materiály, výzkumné a jiné zprávy, akademické práce, vládní dokumenty, další typy zdrojů (které mají mimořádnou kulturní nebo vědeckou hodnotu, např. weblogy nebo webové stránky zaměřené na jedinečné téma). Archivované materiály musí obsahovat významné kulturní a vědecké hodnoty, které mají originální obsah a dlouhodobou badatelskou hodnotu. Je zřejmé, že autorství a originalita jsou zde na předním místě. Chce snad Flusser říci, že všichni uživatelé propojené sítě technických obrazů jsou stejně užiteční? Že do ní přispívají stejně hodnotnými příspěvky? Končí snad éra kultury, kterou hnali vpřed nadprůměrní jedinci, vizionáři a vynálezci? Myslím, že určitě ne. Ani Flusser není v některých pasážích tak pesimistický: nepřestává hovořit o lidské kultuře a duchovní mohutnosti člověka, která je neoddiskutovatelná.⁹³

⁹² V. Flusser: *Do universa technických obrazů*, c. d., s. 118.

⁹³ Srv. např. V. Flusser: *Za filosofii fotografie*, c. d., s. 44, 45.

3. Paul Virilio

Technickými obrazy se zabýval také Paul Virilio, francouzský postmoderní filosof a historik vojenství. V knize nazvané *Stroj vidění* uveřejňuje několik esejí, které se věnují podstatě fotografie a jejímu vlivu na naše vnímání světa. Jeho kritika směřuje k hlavní myšlence, že „díky“ technickým obrazům přestává být percepce, vnímání světa, záležitostí lidského ducha.⁹⁴ Přestali jsme umět dívat se na svět, přístroje to údajně dělají za nás – a platíme za to vysokou daň. Nacházíme zde velkou podobnost s hlavní Flusserovo myšlenkou, kterou je právě desubjektivizace. Automatičnost fungování přístrojů a vnímání ničí lidskou schopnost subjektivně vnímat, hodnotit svět a vlastní vůlí na něj působit. Styl, kterým píše Virilio, je velmi zkratkovitý, na čtení a pochopení poněkud obtížný. Hromadí myšlenky jednu na druhou a nedbá, aby mezi nimi byla vysledovatelná souvislost. Základní problémy, které vidí ve vzniku technických obrazů, se snad ale z jeho textu dešifrovat dají.

3.1 Poškození mentálních obrazů

První esej „Topografická amnézie“ začíná zajímavou polemikou sochaře Rodina s Paulem Gsellem o rozdílu mezi fotografií a sochou. Gsell zastává názor, že fotografie zachycuje realitu věrněji než umění. Rodin poukazuje na to, že socha, i když je nehybná, přesto na diváka působí, jakoby se hýbala, a to lze také vidět na jeho dílech. Kdežto „vyfocený model představuje bizarní zjev člověka zasáhnutého paralýzou“.⁹⁵ Na to Gsell: „Jestliže se umění v interpretaci pohybu ocitá v úplné neshodě s fotografií, která je nezpochybnitelným mechanickým svědectvím, očividně překrucuje pravdu.“⁹⁶ Rodin říká, že ve skutečnosti nikdy nevnímáme čas zastavený, jako je tomu na fotografii. Všechno vidíme v pohybu, jen fotoaparát umí zachytit zastavený čas. A především – naše oči

⁹⁴ P. Virilio: *Stroj vidění*, c. d., s. 65.

⁹⁵ Tamtéž, s. 8.

⁹⁶ Tamtéž.

nevnímají mechanicky! Tedy v jasně určených naprogramovaných krocích, jako to dělá fotoaparát. Co je tedy reálnější? Pro lidský zrak pohyb, který může být dovedností umělce shrnutý do sochy tak, že socha působí, jako by se pohybovala. Umělec umí zhustit do jednoho gesta pohyb rozložený v čase a to by mělo odpovídat například našim vzpomínkám nebo celkovému dojmu z nějaké situace. Ani ve vzpomínce nikdy nevidíme děj zastavený, nehybný, jako je tomu na fotografii. Tedy umění je pravdivější, protože lépe odpovídá lidskému vnímání – nezachycuje zastavený čas a nezachycuje obrazy mechanicky, ale v kontextu, v souvislostech. To je snad jedno z východisek Viriliovy kritiky.

V době kdy si fotografie a filmy teprve nacházely své místo, se rozšířil zájem o dokumentární scény. I samotných umělců se zmocňovalo nadšení, když viděli výsledky fotografií, kteří zachycují svět způsobem, jakým by to obraz nikdy neuměl. Umění začalo být chápáno jako živé na rozdíl od fotografie. „Nic není nebezpečnější než estetika, než mrtvé pravdy umění, které byly kdysi aktuální, ale dnes už nemají nic společného s realitou,“⁹⁷ řekl filmař Roberto Rossellini. Heslem se stalo: zachytit, ne rekonstruovat. S rozvojem zobrazení pomocí aparátů nastává revoluce v umění. Klasické realistické umění je od té doby odsunuto na vedlejší kolej. Revolučním činem v oblasti malířského zobrazování byl nástup kubismu na začátku 20. století. Do té doby věc nevidaná, nemožná. Virilio spojuje kubismus právě s rozvojem fotografie. Technické obrazy mění naše vnímání světa tak, že roztříští do ploch celistvé mentální obrazy, které si přirozeně vytváříme o světě. Kubismus patrně reflektuje toto změněné vnímání světa.

Východiskem Viriliových úvah je právě narušení vzniku mentálních obrazů. Zrakové představy, které si o světě vytváříme, vznikají na základě pohybu našich očí. Oko nikdy nemůže být v klidu. Vidění vzniká neustálým, ačkoli pro nás nevnímátným pohybem očí. Obrazy, jakési vizuální mapy světa, si tvoříme na základě kontextového zapamatování. A na podkladě těchto vizuálních map si také tvoříme pojmy. Obhlížíme své okolí, vidíme věci sdružené k sobě, potom je můžeme shrnout pod společný pojem. Důležitý je zde právě kontext – vztah věcí k sobě navzájem, plynulé přechody, klouzavost pohledu po celém okolí a jeho souvislostech. Virilio tvrdí, že všudypřítomné fotografické obrazy zásadně narušují naši schopnost vytváření těchto obrazových map, narušují naše vnímání kontextu

⁹⁷ P. Virilio: *Stroj vidění*, c. d., s. 78.

světa. Tím bude podle něj patrně narušena také schopnost tvořit pojmy, i když tuto myšlenku nikde přímo nevyslovuje. „Už první optické přístroje ... vážně deformují kontexty vytváření mentálních obrazů a jejich topografické vybavování, narušují nutnost re-prezentace, představování produkovaného imaginací.“⁹⁸ Dospěli jsme do stádia, kdy se začíná vytrácet už tak slabá schopnost představivosti. Nástup technických obrazů a samozřejmost jejich způsobu prezentace světa značně mění náš způsob vnímání okolí. Virilio ukazuje na příkladu novorozenců, kteří mají velkou zálibu ve sledování předmětů a teprve se vlastně učí dívat, že cvičení, které rozšiřuje zorné pole, předchází veškeré komunikaci. Děti si vytvářejí cvičením pohledu přetrvávající komunikační obrazy,⁹⁹ na jejich základě potom tvoří slova. Pravděpodobně tím má být řečeno, že fotografie, která zcela jistě nekopíruje tento neustálý „obzírající“ pohyb očí, narušuje naši schopnost vytvářet si mentální obrazy.

Jak mohou fotografie narušovat tuto schopnost? Nemusíme se nijak namáhat, abychom si utvořili představu o nějaké situaci. Jen zmáčkne spoušť. A máme realitu zachycenou se vším všudy, jak jsme aspoň přesvědčeni. I když je Virilio na čtení i pochopení poněkud obtížný pro množství různorodých příkladů, tato myšlenka není nepravdivá. Můžeme si ji ilustrovat například na zážitku z dovolené. A ve svém okolí bychom jistě našli nesčetně příkladů. Někdo se vrátí z exotické země, například z Číny. Jeho přátele zajímá, co tam zažil a jak to v té zemi vypadá. A z vyprávění onoho člověka je zřejmé, že ta země má nějakou specifickou atmosféru, že pobyt v ní na něho velmi silně zapůsobil, ale když se chceme dozvědět, co je to za atmosféru, co na něho tak silně působilo, ten člověk nám nedokáže říct nic konkrétního, nemůžeme si udělat žádnou představu. Jednoduše nenachází vhodná slova. A příští den nás pozve na promítání fotografií. Každý dobrý spisovatel, žurnalista, lidé zacházející se slovy, potvrdí, že pro popsání situace jsou nutné právě ty kognitivní mapy, na jejichž základě potom nalezneme vhodné slovo. Ne mačkat spoušť, ale dívat se, přelétat pohledem, nechat na sebe atmosféru působit jistým zvláštním způsobem, nejlépe pomocí intenzivních zážitků, ale i důkladného vědomého pozorování. Tehdy teprve dokážeme zemi nebo situaci, kterou jsme zažili, také popsat slovy. Nelze samozřejmě říci, že kdo si bere na dovolenou fotoaparát, dělá chybu. Ale jsou jistě příklady, které by docela dobře ilustrovaly Viriliovu myšlenku. Někteří turisté skutečně jen

⁹⁸ P. Virilio: *Stroj videnia*, c. d., s. 12.

⁹⁹ Tamtéž, s. 16.

fotí, místo aby se dívali. A že toto bezvědomé dívání se na svět jen pomocí fotoaparátu poškozuje tvoření mentálních map, je zřejmé. Výpovědi takových lidí o tom, co viděli, se podobají nesouvislému blábolení. A i kdyby fotografie zachycovaly realitu věrněji než naše slova, stejně je asi zřejmé, že rezignace na vytváření obrazových map světa poškozuje naši schopnost orientace ve světě, schopnost tvoření pojmů. Tuto situaci nazývá Virilio „krize reprezentace“. Tedy krize znovuzpřítomnění něčeho vnímaného. Když si zajímavou scénu jen v mžiku vyfotíme, aniž bychom se u ní zastavili, už si ji potom nedokážeme vybavit se všemi potřebnými nuancemi. Ano, máme ji na fotografii. Ale opět u klasického příkladu: fotografie Hradčan, tisíckrát viděná každým z nás. Je to stejně jako stát bez fotoaparátu v noci u Vltavy a *pozorovat* Hradčany?¹⁰⁰ A zachytí fotografie něco z těchto dojmů? Jistě ano, ale jen velmi dobrá fotografie od profesionálního fotografa. Fotografie Hradčan od „cvakařů“, jak jim říká Flusser, je něco mezi kýčem a umrtvující nudou. Zde se nabízí opět Flusserova myšlenka – že i fotografii lze „přelstít“, zvítězit nad automatickým chodem fotoaparátů. Předpokladem toho je, že každý dobrý fotograf se musí umět skutečně dívat. A teprve na základě své mentální mapy donutí fotoaparát, aby vyfotil to, co má fotograf na mysli. Problémem je také ztráta kontextu, protože teprve z kontextuálního, vztahového vnímání vzniká schopnost shrnovat pod obecnější pojmy, celek. Tehdy lze zachytit i celkovost existence, její esenci.¹⁰¹

3.2 Technické obrazy a vnímání prostoru

Dalším důležitým bodem je u Virilia změna vnímání struktury, vzdálenosti v prostoru a čase. V této souvislosti používá pojem teletopologie, který snad lze parafrázovat jako vztah k prostoru na dálku. Právě proto nazval svůj první esej „Topografická amnézie“, tedy něco jako ztráta paměti na vzdálenosti jak prostorové, tak časové. Píše: „Všechno, co vidím, je principiálně v mém dosahu (přinejmenším v dosahu mého pohledu) a je na mapě toho, co mohu. Podstata toho, co vidím, už není principiálně v mém dosahu a ačkoli

¹⁰⁰ Podle Rolanda Barthesa může být „můj obraz svobodný“, je-li při vnímání v chodu mé nitro, ono nezcizitelné, nezbadatelné místo. Srv. R. Barthes: *Světlá komora*, c. d., s. 93.

¹⁰¹ Srv. tamtéž, s. 100.

se nachází v dosahu mého pohledu, už není součástí mapy označující, co mohu.“¹⁰² Vynález telegrafu a vůbec všech technik, které nám okamžitě dovolují přenést obrazy a texty na jakoukoli vzdálenost, narušil naše vnímání místa jako krajiny, kde můžeme zasáhnout svým jednáním, kde můžeme něco změnit, kde můžeme skutečně jednat. Prostor zprostředkovaný technickými obrazy již není v dosahu našich rukou, našich možností. Virilio vybízí k myšlence, že když si uvykneme na tuto změnu vnímání, nejsme schopni jednat ani v prostoru, který ve svém dosahu skutečně máme. Vzniká topografická amnézie jako zapomenutí na možnosti skutečného prostoru. Vlastnosti prostoru zprostředkovaného technickými obrazy přenášíme i na naše konkrétní okolí. Vnímáme své okolí prizmatem technických obrazů (do jejichž prostoru nemůžeme nijak zasáhnout, protože místa, která nám ukazují, jsou v okamžiku vnímání nedosažitelně vzdálena), a tím se ztrácí naše schopnost účinného zasahování do dějů ve světě.

3.3 Manipulace

Zdá se, že celá Viriliova kritika je založena (podobně jako u Flussera) na problému automaticnosti zachycování světa pomocí přístrojů. Zobrazení, reprezentace světa se již neděje subjektivně, za použití kritérií výběru zvolených člověkem. Virilio věnuje ve své knize velkou pozornost kamerám, které automaticky natáčí lidi v různých institucích – v bankách, na křižovatkách, v obchodech. Říká, že jeden z významných přelomů ve vztahu člověka k přístroji nastal, když přestala být potřebná obsluha kamery člověkem. „Toto slavnostní sbohem člověku za kamerou, toto úplné zmizení vizuální subjektivity ... je vyústění nemilosrdného, celé století trvajícího směřování technologií reprezentace a jejich následné vojenské, vědecké a policejní instrumentalizace.“¹⁰³ Velkou část reprezentace světa jsme v době všudypřítomných kamer podle Virilia přenechali přístrojům. Následkem toho můžeme být obrazy manipulováni. Mentální obrazy si vytváříme ve velké míře na základě technických obrazů, tedy nepřírozenou cestou. Ty se ovšem od obrazů mentálních značně liší. Mentální obrazy jsou křehké, měnící se, „měkké“.

¹⁰² P. Virilio: *Stroj videnia*, c. d., s. 16.

¹⁰³ Tamtéž, s. 72.

Technické obrazy vytvořené přístrojem jsou naopak „tvrdé“, opakují stále stejné typy uspořádání. Namísto mentálních obrazů a reprezentace světa shrnujícím kontextuálním způsobem (tak jako to dělá umění), jsme začali věřit, že realitu lépe a pravdivěji zobrazují obrazy technické. Realita se nám ale následkem toho roztříštila do neuchopitelných nespojených vjemů. A právě tuto situaci reflektovalo kubistické malířství. Virilio spojuje kubismus se „soumrakem reality“, kubistické malířství odráželo změněné vnímání reality. Kubistický obraz se pokouší zachytit předmět z mnoha úhlů. Nikdy předtím se takovým způsobem nemalovalo, kubismus byl skutečnou revolucí v malířství. I kdybychom jinak s Viriliem v ničem nesouhlasili, souvislost kubismu s rozšířením technických obrazů je dosti zajímavá. Chce pravděpodobně říci, že tvrdost technických obrazů nahradila vnímání reality a „měkké“ vytváření mentálních obrazů se tím pádem muselo rozpadnout do nespojitých ploch. Co je tak lehkou porušitelné, tomu už nevěříme. Pravda je to, co ukazují fotografie a filmy – „tvrdá pravda“. Co může víc odpovídat realitě než natočený dokument nebo fotografie? Co si turista nevyfotí, jakoby neviděl. Co si nenatočíme na domácí video, u toho jsme nebyli. Jak bychom mohli spoléhat na vlastní chabou paměť, když máme video?

Technicky realizovaná reprezentace nějakého předmětu je pro nás reálnější než předmět samotný. „Fúze objektu a jeho ekvivalentního obrazu,“ říká Virilio, „konfúze prezentace a televizní reprezentace“¹⁰⁴. Tedy záměna technického ztvárnění předmětu a předmětu samého. A ještě jinde: „Logický paradox tedy nakonec spočívá právě v 'obrazu v reálném čase', který ovládá reprezentovanou věc.“¹⁰⁵ Něco se stalo a různí svědci o tom mluví. Čemu budeme věřit víc? Těmto subjektivním svědkům události, nebo náhodně natočeným záběrům? Samozřejmě kameře. Virilio vidí nebezpečí asi právě zde. Současná doba ve své nezlomné víře v moc kamery zaměnila realitu, subjektivní svědectví, za technickým přístrojem zaznamenaný obraz. Většina z nás by okamžitě namítla, že situace natočená kamerou je skutečně reálnější, vidíme přece na vlastní oči, jak to bylo. Ale technické obrazy přece nemohou říci vůbec nic o psychickém rozpoložení účastníků situace. Redukují její reprezentaci na určitý výsek – a tomuto výseku my věříme jako realitě, která ke své interpretaci nepotřebuje nic jiného. Je vyložena již sama sebou, vlastní

¹⁰⁴ P. Virilio: *Stroj videnia*, c. d., s. 100.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 93.

existenci. Domníváme se, že k interpretaci technických obrazů není zapotřebí delšího zamyšlení, a právě v tom tkví problém.

Největší nebezpečí ve změně našeho vnímání vidí Virilio v možné manipulovatelnosti. Jelikož jsou naše mentální obrazy vlivem technických obrazů „tvrdé“, tedy jaksi nepružné, neschopné přizpůsobit se kontextu, můžeme být jimi manipulováni. Co se nám ukazuje v televizi, je pravda. Virilio to dokládá na příkladech z různých válek 20. století. Lidé jsou manipulovatelní filmem, protože těžko rozlišují mezi realitou a technickým obrazem. „Všední blouznivci vnímající každodenní život jen jako filmový sestřih, jako neustále se prolínající zdvojenou realitu.“¹⁰⁶

3.4 Souhrnné zamyšlení nad tezemi Paula Virilia

Viriliova kniha se jmenuje stroj vidění. Proč takový název? Kvůli hrozbě desubjektivizace vnímání. Takový stroj by byl „schopný nejen rozpoznat obrysy forem, ale také komplexně interpretovat vizuální pole“.¹⁰⁷ Poskytl by nám „možnost získat vidění bez pohledu, kde by byla kamera podřízená počítači a ten by se chopil úlohy analyzovat ... vnější prostředí, automaticky interpretovat smysl událostí“.¹⁰⁸ Něco jako Flusserem zmiňovaný Maxwellův démon, který by automaticky rozhodoval o tom, která informace bude považována za vhodnou, novou a informativní, a která nikoli.

Stroj vidění považuji za subjektivní způsob, jakým se dá o technických obrazech psát. Virilio v knize neuvádí ani jediný příklad pozitivního využití moderních médií. Pod roztříštěnými myšlenkami se dá velmi obtížně vysledovat jednotící linka. Kdo si však dá práci a projde si pečlivě Viriliovy myšlenky, uvědomí si jejich pronikavost, s níž Virilio vidí různá elektronická ohrožení naší doby.

¹⁰⁶ P. Virilio: *Stroj vidění*, c. d., s. 80.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 88.

¹⁰⁸ Tamtéž.

4. Interpretace fotografie

Závěrečná výprava za podstatou technických obrazů bude podniknuta s pomocí sborníku *Co je to fotografie* sestaveného českým filosofem a teoretikem umění Karlem Císařem. Tato obsáhlá kniha bohatá na informace nabízí průřez dějinami fotografie 19. a 20. století. V první části jsou publikovány práce autorů, jejichž myšlení rozhodujícím způsobem ovlivnilo teorii fotografie. Druhý oddíl obsahuje konkrétnější texty různých teoretiků umění a fotografie, kteří si všímají především vztahu fotografie a výtvarného umění a dále různých dobových problémů s vývojem fotografie spojených. Stručnými výtahy z jednotlivých esejí zakončím tuto práci a následně se pokusím o celkové zhodnocení. Je třeba říci, že právě v tomto sborníku, který shrnuje nejdůležitější statě o fotografii, se ukazuje, že je stále ještě potřebné „hledat otázky“. Dějiny fotografie jsou zde předvedeny fundovanými pohledy, které jdou do velké hloubky. Četba sborníku *Co je to fotografie* je dobrodružstvím objevování tajemství a nebezpečí média, které v začátku svého vzniku působilo jako „velký tajuplný zážitek“¹⁰⁹.

4.1 Realistický a formativní princip

Siegfried Kracauer, sociolog a výtvarný kritik, napsal v roce 1960 stručný přehled vztahu fotografie a výtvarného umění, ve kterém reflektoval etapy tohoto stále neukončeného sporu a pokusil se vymezit základní znaky fotografického média. Spor shrnutelný pod otázku: je fotografie umění či nikoliv?, vznikl ihned po objevu daguerrotypie a naplno vypukl především ve 2. polovině 19. století. Obě strany se ale shodovaly v základním tehdy ještě neproblematickém východisku: fotografie věrně kopíruje přírodu. A dále: fotograf nemá takovou volnost v zacházení se svým materiálem jako umělec. Počátky fotografie byly také spojeny s fascinací její odhalující mocí.

¹⁰⁹ K. Císař (ed.): *Co je to fotografie?*, c. d., s. 11.

V přírodě objevovala detaily, které by lidské oko nikdy nebylo schopno zachytit. Někteří fotografové ovšem nebyli spokojeni se statusem, který jim byl přisuzován: jsou pouhými řemeslníky, kteří jen kopírují to, co již před nimi vytvořila příroda. Imitovali proto styly tradičního umění a stále chtěli nějak ozvláštnit realistické vlastnosti fotografického procesu. V rozepři se ustálily dvě strany. Realisté, kteří fotografii nepovažovali za svébytné umění, ale přisoudili jí úlohu vhodného pomocníka pro umělce. Jejich odpůrci opovrhovali fotografií jako podřadným médiem, které nedostačuje „vysokému“ poslání umělce. A byli zde také fotografové umělci, kteří se nechtěli nechat omezovat specifickými vlastnostmi přístroje, ale využívali „všechny finty, triky a kejkle, aby ze surového fotografického materiálu vyzískali krásu“.¹¹⁰ Kracauer dodává, že všechny tyto názory z první etapy rozvoje fotografie byly příliš ovlivněné naivním realismem, a proto se již v jeho době zdály scestné.

V 60. letech, kdy byl napsán Kracauerův text, starý spor pokračoval dál a strany byly opět rozděleny mezi realisty a umělce. Realisté hodnotí kladně především odhalující a dokumentační schopnosti fotografie. Nové technické objevy v této době otevřely netušené rozměry reality a tím do jisté míry proměnily i význam slova „realismus“. Např. německý fotograf Gustav Schenk v knize *Stvoření z kapky vody* „odhaluje liliputánský svět obsažený ve čtverečním milimetru obyčejné vody v pohybu – nekonečný sled tvarů tak fantastických, až člověku připadá, že nejsou skutečné, nýbrž vysněné“.¹¹¹ Tzv. realistická fotografie v té době paradoxně proměnila lidské vnímání světa. Žádný objekt si díky různým úhlům a způsobům pohledu, detailům a zvětšovací schopností fotografie nezachoval trvalý jednoznačný vzhled. Rozpadla se tradiční perspektiva, se kterou se dosud lidé dívali na svět. Zde si můžeme vzpomenout na Viriliův text, ve kterém popisuje, jak technické obrazy rozbily tradiční mentální mapy. Kracauer tento fakt na rozdíl od Virilia hodnotí velmi pozitivně a stěžuje si, že ještě i v jeho době někteří lidé setrvávají v zažitých návykových vidění. Od tradičních schémat vnímání světa se v té době oprostili i umělci, a realistická fotografie tak velmi výrazně přispěla ke vzniku abstraktního umění.

Na opačném pólu sporu stáli tzv. experimentální fotografové, kteří ztvárnění náhodné skutečnosti nemohli považovat za umění a razili tezi, že „umění začíná tam, kde končí

¹¹⁰ K. Císař (ed.): *Co je to fotografie?*, c. d., s. 31.

¹¹¹ Tamtéž.

závislost na nekontrolovatelných podmínkách“.¹¹² Podle Kracauera je fotografie bytostně spojena s těmito dvěma tendencemi. Na jedné straně s realistickou tendencí a na straně druhé s touhou vytvářet umělecká díla. Odtud pramení estetické problémy fotografie; vymezuje vlastnosti, které považuje za podstatné pro fotografii.

Dalo by se předpokládat, že úspěchy v rámci konkrétního média jsou největší tehdy, když jsou využívány vlastnosti pro médium typické. U fotografie je to právě její realismus. Naproti tomu je známo, že revoluční činy v umění i dalších oblastech lidské činnosti vznikají tehdy, když je médium využito novým objevným způsobem, a tedy jsou jeho meze jaksí posunuty. Mezi těmito dvěma póly se také pohybuje práce fotografa. Marcel Proust chápal ideálního fotografa jako totožného se svým objektivem, jako cizince, který se nezaplétá do událostí a díky fotoaparátu zachycuje věci v jejich „nahotě“ nezakreslené subjektivním vnímáním.¹¹³ Kracauer ovšem podotýká, že fotografie (v jeho době černobílá, ale platí to pozměněně i u barevné) není zrcadlo: „Fotografie jen nekopírují přírodu, ale metamorfují ji při převodu trojrozměrných jevů do plochy, přetínají jejich vazby k okolí a nahrazují daná barevná schémata černou, šedou a bílou.“¹¹⁴ Ještě podstatnější je při vzniku fotografie náš způsob vnímání světa. Člověk, jeho rozumové a smyslové schopnosti totiž strukturují realitu, nikoli že by realita nabízela sama hotové tvary a lidská mysl je jen trpně přijímala. „Dokonce i Proustův odcizený fotograf spontánně strukturuje nové dojmy ... určité kategorie forem vnímání vlastní jeho nervovému systému, a v neposlední řadě jeho celkové dispozice jej podněcují k uspořádání surového vizuálního materiálu...“¹¹⁵ Kracauer uvádí příklad, že i automaticky vzniklé letecké snímky, které se zdály být divákům velmi krásné a v žádném případě nevznikly s pomocí nějakého úmyslu fotografa, musí divák (nevědomě) strukturovat, jinak by v nich nenacházel žádný řád. Výtvarný umělec a kritik Allan Sekula ve svém článku *O vynalezení fotografického významu* uvádí příklad, jak se jistá žena z buše učí interpretovat fotografii: žena nedokáže rozpoznat žádný obraz, dokud jí nejsou zdůrazněny podrobnosti na fotografii. Taková neschopnost by se mohla zdát logickým důsledkem života ve společnosti, která se

¹¹² K. Císař (ed.): *Co je to fotografie?*, c. d., s. 34.

¹¹³ Také podle Barthes je fotograf operátor, jehož úkolem je „přistihnout někoho při něčem, překvapit (malou štěrbinou komory)...“. Srv. R. Barthes, *Světla komora*, c. d., s. 36.

¹¹⁴ K. Císař (ed.): *Co je to fotografie?*, c. d., s. 37.

¹¹⁵ Tamtéž.

nezabývá dvourozměrným, analogovým mapováním trojrozměrného „skutečného“ prostoru, společnosti bez nutkání realismu. Dokud antropolog nedodá fotografii lingvistický rámec, pro tuto ženu je neoznačená jakožto sdělení, je to „nesdělení“. Strukturaci reality ale provádí především samotný fotograf. A toto se nazývá formativní princip. Interpretace respektující mediální povahu fotografie proto vyžaduje, aby byla nastolena rovnováha mezi realismem a formálním principem. Fotografie je tedy specifickou tvůrčí činností, nikoli pouhým trpným „kopírováním“. Kracauer činnost fotografa přirovnává ke čtenáři, který pečlivě dešifruje těžko postižitelný text. Takový pohled na fotografii je nám v dnešní době digitálních fotoaparátů dosti vzdálený. Ale stačí jen zajít na výstavu nějakého „realistického“ fotografa a srovnat naše neumělé fotky s jeho. Potom se zdá být zřejmé, co má Kracauer na mysli, když cituje pro podporu své teze Westona: „fotografický přístroj poskytuje fotografovi prostředek k nahlížení hluboko do podstaty věcí a k prezentování námětů v jejich základní skutečnosti“¹¹⁶. To také například znamená, že když děláme portrétní fotografii, musíme umět vystihnout „typické“ rysy osobnosti, což není nic jednoduchého. A kdo z nás se rád dívá na fotografie nás samotných? Převážně se nám zdá, že tam nevypadáme dobře, ale možná jen proto, že nás fotografie „nevystihuje“.

Kracauer na základě svého rozboru uvádí čtyři rysy, které jsou typické pro fotografické médium. Za prvé je to spřízněnost s neinscenovanou realitou. Pokud na snímku převažuje formativní princip, tedy pokud je z něho příliš znát úmysl fotografa nebo jeho experimentální snahy, fotografie působí nevěrohodně. A fotomontáž zařazuje Kracauer spíše mezi druh grafiky. Za druhé: jelikož se fotografie zabývá neinscenovanou skutečností, má tendenci zdůrazňovat nahodilost. Proto jsou tak oblíbené fotografie náhodného chodce, davu, zapomenuté věci, zvláštního gesta neznámé osoby apod. Za třetí vytváří dojem nekonečnosti. Je to kvůli důrazu na nahodilé souhrny, které zobrazují fragmenty spíše než celky. Fotografie by tedy měla vylučovat dojem celistvosti. Její rám je jenom dočasná mez, která ukazuje na další obsahy vně tohoto rámu. Zcela jinak funguje rám ve výtvarném umění. Zde totiž rám vymezuje uzavřený celek – svět sám o sobě, spoutaný zákonitostmi, které do něho vložil umělec – tedy pevným kontextem. Obsah obrazu také nějak poukazuje vně rámu, ale jiným způsobem než u fotografie. Obraz je mnohem více „uzavřený“ uvnitř rámu. A za čtvrté fotografie tíhne k neurčitosti.

¹¹⁶ K. Císař (ed.): *Co je to fotografie?*, c. d., s. 38.

Je na každém divákovi, aby si domyslel její kontexty. Proust říká, že fotografie přináší surový materiál, aniž ho nějak vymezují. Kracauer upřesňuje, že „fotograf ve skutečnosti obdařuje své obrazy strukturou a významem natolik, nakolik činí úmyslné volby“.¹¹⁷

Následující úvaha se bude zdát na první pohled zvláštní. Kracauer tvrdí, že na rozdíl od fotografie má obraz poměrně jednoznačný význam. O mnohočetných, vágních významech můžeme mluvit jen u fotografie. Většina z nás by naopak řekla, že fotografie má jednoznačný význam, tedy znemožňuje různá alternativní čtení. Do této otázky vneseme jasno, když rozlišíme denotát a konotát, tedy význam. Fotografie má jednoznačnou denotaci a mnohoznačný význam. Z interpretačního hlediska jsou některé fotografie přitažlivé právě pro svoji mnohoznačnost. Kracauer uvádí Proustovu úvahu o fotografii akademika, který odchází z institutu. Uvedu celou delší citaci, protože se mi zdá, že může připomenout typické zážitky při prohlížení mnohoznačných fotografií. „Fotografie nám ukazuje ne to, že vychází nějaký akademik, který chce zavolat fiakr, ale jeho vrávorání, jeho obezřetné úsilí, aby neupadl nazad, parabolu jeho pádu, jako kdyby byl opilý nebo jako kdyby zem byla pokryta náledím. Fotografie, kterou má Proust na mysli, nenaznačuje, že tohoto akademika musíme považovat za nedůstojného; prostě nám jen vůbec nic nesděljuje o jeho celkovém chování či typických projevech. Natolik zásadně izoluje akademikovu chvilkovou pózu, že je na každém, aby si podle svého domyslel její funkci v celkové struktuře jeho osobnosti.“¹¹⁸ Naopak obraz má velmi obecný, neurčitý denotát, význam by ale mohl mít poměrně jednoznačný, protože význam je do obrazu vložen úmyslem umělce a právě na základě tohoto úmyslu vzniká vůbec sama forma, styl zobrazení. To ovšem neznamená, že význam obrazu můžeme vždycky jednoduše rozluštit.

¹¹⁷ K. Císař (ed.): *Co je to fotografie?*, c. d., s. 41.

¹¹⁸ Tamtéž.

4.2 Fotografie a čas

„Jsou fotografie schopny sdělit cokoli jiného, než pocit ztráty a nepřítomnosti?“¹¹⁹ ptá se Craig Owens. Jedna z odpovědí na základní povahu média nazvaného fotografie je, že uchovává stopu minulosti. Roland Barthes hovoří o fotografii jako o „přirozeném svědku 'toho, co bylo'“¹²⁰. Uchování minulosti je u fotografie dáno právě jedinečnou povahou média. Díky světelným vlnám pomocí programu a techniky modifikovaných do obrazu dokáže podržet časový okamžik, který se již nikdy nebude opakovat. André Bazin ve svém článku *Ontologie fotografického obrazu* říká, že fotografie uspokojuje jednu ze základních lidských tužeb: obranu proti času. „Zachovat uměle tělesnou podobu bytosti znamená vyrvat tuto bytost z toku času.“¹²¹ Tato snaha se poprvé objevila v egyptském umění mumifikace a pokračovala také v malířství a sochařství. Proto je také podle Bazina s vynálezem fotografie spojena krize a naprostá proměna moderního malířství. Přestalo plnit svou funkci. Ostatně již od renesance, kdy se začala používat camera obscura, bylo malířství rozpolceno mezi dvě tendence – první ryze estetickou, jako výraz duchovního úsilí také spojeného s potřebou iluze a druhou, realistickou, která se snažila o co nejpřesnější nápodobu vnějšího světa. Tato druhá cesta je vyjádřením psychologické touhy člověka uniknout smrti, zajistit si trvalý, věčný obraz světa. Renesanční vynález perspektivy byl pro malíře velmi lákavý, sváděl k napodobování a tuto roztržku vyřešil až vynález fotografie, který západnímu malířství umožnil zbavit se realistické posedlosti. Jako by vše od vynálezu perspektivy směřovalo ke konstrukci fotoaparátu. Od vynálezu perspektivy mělo malířství problém, který předtím vůbec nepociťovalo. Předměty bývaly v antickém i středověkém malířství uspořádány na obraze zcela jinak než podle novověké perspektivy.

Po vzniku fotografie „Ať byl malíř jakkoli zručný, jeho dílo bylo vždy podmíněno nevyhnutelným subjektivismem. Protože existoval živý člověk, byl obraz pochybný. Poprvé se utváří obraz vnějšího světa automaticky bez tvůrčího zásahu člověka, v duchu přísného determinismu. Fotografova osobnost vstupuje do hry jen volbou, zaměřením...“

¹¹⁹ K. Císař (ed.): *Co je to fotografie?*, c. d., s. 235.

¹²⁰ Viz R. Barthes: *Světlá komora*, c. d., s. 89.

¹²¹ K. Císař (ed.): *Co je to fotografie?*, c. d., s. 21.

jeho osobnost, ať už jakkoli znatelná ve výsledném díle, se v něm nevyskytuje z téhož titulu jako osobnost malířova. Všechny druhy umění jsou založeny na přítomnosti člověka, jenom ve fotografii je nám dopřáno jeho nepřítomnosti.¹²² Fotografie tak úplně převrátila psychologii obrazu. Fotografický obraz se stal skutečně objektivním ve smyslu, že mezi divákem a obrazem už stojí pouze objekt, předmět, nezprostředkovaný subjektivní myslí, která obraz vytvořila. Fotografie na nás působí velmi silně, úplně jinak než namalované obrazy. Právě pro jejich schopnost konzervace času a stavu světa. Ve srovnání s obrazem – „velice věrná kresba nám toho o modelu sice může říct více, ale nikdy nebude mít, přes veškerý kritický duch, iracionální sílu fotografie, která uchvacuje naši důvěřivost.“¹²³ Uvědomme si, jak na nás působí např. stará rodinná alba. Fotografie často bývají rozostřené, poškozené, vybledlé nebo nořící se do neproniknutelných stínů. I přesto nám sebelepší zachovalý portrét neposkytne ten naléhavý až nostalgický pocit: to je on, to je ona, takhle vypadali, takhle tam tehdy stáli... Znepokojivou přítomnost životů zadržovaných v trvání, jak říká Bazin.

Barthes velmi zajímavě hovoří o tom, jak nás některé fotografie výrazně zaujmou. Takové fotografie mají v sobě, jak říká, určité *punctum*. Určitým způsobem se do nás „zadřou“.¹²⁴ *Punctum* má charakter detailu, který nás přitahuje. Taková fotografie má „v mých očích vyšší hodnotu“, „vbodávají“ se do nás z ní jisté detaily, a tím nás „osvobozuje“. Fotografie přestává být něčím jen ke studiu.¹²⁵ Fotografie, která má v sobě *punctum*, nás zasahuje, může nás přivést až do jakéhosi zmatku. Tím spouští „touhu..., která fotografii oživuje“. Jde o touhu, jež se skrývá „za“ tím, co fotografie bezprostředně ukazuje.¹²⁶

Zvláštní časová dimenze fotografie podle všeho také souvisí s jasným, určitým denotátem a velmi nejasnou konotací. Kracauer dále nabízí zajímavou úvahu, která může sloužit jako vhodný přechod k následující kapitole o fotografii jako sdělení bez konotace. Náměty fotografií bývají velmi často spojovány s jistou melancholií. Fasády oprýskaných

¹²² K. Císař (ed.): *Co je to fotografie?*, c. d., s. 23.

¹²³ Tamtéž.

¹²⁴ Srv. R. Barthes: *Světlá komora*, c. d., s. 32.

¹²⁵ Srv. tamtéž, s. 44, 48.

¹²⁶ Srv. tamtéž, s. 58.

domů, zapomenuté věci, známky uplynulého času, všechny ty náměty, které nám ve spojení s fotografií často připadají samozřejmé, aniž víme proč. Melancholické naladění obrazů umožňuje, že se nám zasmušilé objekty zdají přitažlivé a zároveň umocňuje odcizení. Melancholicky vnímá každý, kdo se cítí sklíčený. Je tomu tak proto, že přestává předměty, které kolem sebe vidí, „obalovat“ svými vlastními konotacemi, přestává je vnímat sítím svých dřívějších mentálních map. Lhostejně prochází ulicemi a předměty se mu náhle jeví „jinak“. Bez konotací, pomocí kterých jim dříve dával automatický smysl, a tak je vlastně do jisté míry zakrýval. Těto funkce bohatě využívají filmaři. „Melancholická postava bezcílně bloumá a během chůze se proměnlivé okolí objevuje v četných po sobě jdoucích záběrech fasád domů, neonů, náhodných chodců a podobně. Diváci si nutně spojí nemotivované vynořování těchto objektů se sklíčeností hrdiny a s odcizením, jež po ní následuje.“¹²⁷

Právě proto působí četné fotografie melancholicky. Upomínají nás na toto rozpoložení člověka, který prochází světem (většinou městem, které má k melancholii lepší dispozice než příroda) a tím, že každodenní předměty nevnímá v kontextu svých mentálních map, tedy se jaksi „vzdává městu“, které potom ukazuje svou vlastní podobu, kterou bychom jindy nevnímali. Melancholii Kracauer spojuje s velmi oslabenou přítomností formativního principu. A jelikož čím větší formativní princip, tím větší kontext, máme zde jedno z možných vysvětlení, proč je fotografie převážně obraz bez kontextu – u melancholických fotografií je formativní kontext minimální.

4.3 Kontexty použití fotografie

Zdá se, že většina teoretiků fotografie by se do jisté míry a rozdílným způsobem přiklonila k myšlence, že fotografický obraz má jasný denotát, ale velmi „vágní“ nebo přelétavý význam. Rozlišení těchto dvou úrovní nám dává docela dobrý klíč k pochopení fotografie. Roland Barthes ve svém článku *Rétorika obrazu* z roku 1964 analyzuje různé způsoby, jakými přepisujeme fotografiím smysl. Ukazuje to na reklamní fotografii. Fotografii vnímá jako paradoxní *sdělení* bez kódu, tedy sdělení analogické. Uvažuje:

¹²⁷ K. Císař (ed.): *Co je to fotografie?*, c. d., s. 39.

„V analogické reprezentaci není vztah označované věci a označujícího obrazu 'arbitrární' (jako je tomu v jazyku), že zde není třeba zavádět jakožto převod nějaký třetí termín ve formě psychického obrazu objektu.“¹²⁸ Podobně nahlíží na fotografii profesor dějin umění Thierry de Duve: „Vynález fotografie – písmo světla či 'tužka přírody' ... zavádí do diapozitivu psaní novotu, která je historicky bezpříkladná: automatickou konverzi energie v informaci cestou technologie indexu.“¹²⁹ Barthes považuje fotografické médium za vpravdě revoluční, protože díky němu lidstvo poprvé ve svých dějinách „poznalo sdělení bez kódu; fotografie by nebyla posledním (vylepšeným) článkem velké rodiny obrazů, nýbrž odpovídala by zásadní proměně v ekonomii informací“.¹³⁰

Barthes rozlišuje tři roviny sdělení reklamního obrazu (a jistě nejen reklamního) – lingvistickou, kódovaně ikonickou a nekódovaně lingvistickou. Divák samozřejmě žádné z těchto rovin, ani samotné základní rozlišení mezi denotací a konotací, neodděluje. Přijímá je současně a toto směšování je typické pro masové obrazy. Lingvistické sdělení obrazu je obsaženo v textu, se kterými bývá většina fotografií spojena. Zvláště v obrazech používaných v masové komunikaci je vždy zároveň s fotografií přítomný text. Ať už se jedná o reklamní nebo novinové fotografie. Fotografie bez popisku nebo bez okolo se nacházejícího textu můžeme vidět pouze na výstavách „uměleckých“ fotografií. Lingvistické sdělení má funkci „zakotvení a převodu.“ Text nám pomůže ukotvit jistou množinu konotací, které byly v úmyslu autora, který fotografii použil k zamýšlenému účelu. Můžeme si to dobře ilustrovat na jakémkoli reklamním obrazu. Například reklama na cigarety Marlboro. Většinou ukazuje nějakého muže podle všeobecných měřítek pohledného, drsného, schopného a majícího jisté tajemství, které se dá pochopit jako schopnost jít za svým cílem bez ohledu na „stádní“ názory ostatních. Na obraze ovšem musí být vždy další fotografie krabičky cigaret, jejich název, případně nějaký slogan. Můžeme si totiž velmi dobře představit, že tentýž obraz by byl reklamou na podnik pro ženy, který nabízí sexuální služby „na úrovni“, nebo na parfém pro muže, sekačku, nové auto atd. Široký kontext obrazu takové užití v žádném případě nevylučuje. Barthes říká: „Text vede čtenáře mezi signifikáty obrazu, umožňuje mu některým se vyhnout a jiné

¹²⁸ K. Císař (ed.): *Co je to fotografie?*, c. d., s. 53.

¹²⁹ Tamtéž, s. 291.

¹³⁰ Tamtéž, s. 58.

převzít.¹³¹ Navádí ke smyslu, který je předem zvolen, ale který by ze „surového“ fotografického materiálu nemohl být čitelný. Další metodou dodání kontextu je převod, který je ale používán spíše ve filmech. Zajišťuje totiž významy, které nejsou na obraze. Příkladem je třeba řeč filmových postav.

Barthes se v další části zabývá denotací obrazu. Říká to, co zde již bylo zmíněno (v podkapitole o Kracauerovi). Fotografii je nutno odlišit od kresby, která, denotovaná vágním denotátem, je na rozdíl od fotografie kódovaná a tedy nabízí pro pochopení svého významu mnohem určitější množinu konotací. „Denotace kresby není tak čistá jako denotace fotografická, poněvadž neexistuje kresba bez stylu; a konečně stejně jako všem stylům i kresbě je třeba se naučit.“¹³² Barthes dále říká, že jakékoli kódování (které fotografie postrádá) usnadňuje pochopení konotací. Kódování (konotace) proto do fotografií (a to především reklamních) musíme nějak dodat.

Dalším typem kódování, které do obrazu dodává jeho autor, je eliminace nechtěného čtení obrazu. Autor reklamního obrazu má k dispozici širokou množinu sdílených představ. Barthes analyzuje obrazovou reklamu na těstoviny. Obraz je vytvořen například tak, aby v něm byla pro diváky přítomná jistá „italskost“. Sami Italové by ale tuto „italskost“ v obraze neviděli. Je způsobena jistým typickým pohledem na příslušníky jiného národa. Stejně tak známe „českost“, „francouzskost“ apod. Záměrné uspořádání prvků na obraze má vyvolávat určité konotace a zamezovat jiným. Aby fotografie použitá v reklamě vyvolávala určité představy, musíme do ní konotace dodat cílenou volbou obrazových motivů a jejich vzájemným uspořádáním. Tuto myšlenku si můžeme skutečně ověřit u mnoha současných reklam. Jsou nám představeny jisté technické obrazy v určité kombinaci a díky slovnímu doprovodu, textovému popisku a cílenému využití společné množiny konotací, kterou sdílí určitý okruh lidí, dosáhne autor reklamy požadovaného účinku. Kdyby použil jen samotný technický obraz, nebyl by úmysl reklamy vůbec zřejmý. Barthes apeluje na to, abychom si všechny konotace dodané k reklamním fotografiím uvědomovali.

Ostatně takové cvičení v odkrývání „skrytých konotací“ může být zábavné i prospěšné u každé reklamy. Někdy je banální, jindy těžko rozluštitelné. Například různé reklamy

¹³¹ K. Císař (ed.): *Co je to fotografie?*, c. d., s. 55.

¹³² Tamtéž, s. 57.

využívající jako hlavní prostředek filmové záběry šťastné rodiny opakují většinou stejné schéma a jsou snad dobře rozluštitelné: šťastní rodiče kolem stolu nebo v jiné „rodinné“ činnosti, dvě děti, kluk a holka, a každý se věnuje své typické společenské roli. To všechno jsou právě ony Barthesovy konotace, které do neutrální fotografie dodává záměr tvůrce reklamy. Reklama je zacílena tak, aby oslovovala určitý okruh lidí, o kterých se dá předpokládat, že sdílí společné představy. Výsledkem má být například spojení: když si zjednám určité pojištění, bude moje rodina šťastna (a každý z nás si může zvolit, se kterým členem rodiny se ztotožní – proto jsou v reklamě zastoupeny všechny typizované schematické role). Naopak některým lidem se může podobná umělá vize šťastné rodiny protivit. Kdyby nebyly filmové záběry provázeny určitým typem hudby, nápisy a slogany propagující výrobek, mohli by je tito lidé považovat za parodii, karikaturu, výsměch, který má například ilustrovat pohrdání svobodnými lidmi, bezdětnými, homosexuály, rozvedenými... Tento typ reklamy je ale zacílen na členy jakékoli rodiny, kteří si přejí, aby jejich rodina byla spokojena, a u nichž se předpokládá, že je reklama osloví a oni si pro „zdraví a štěstí“ své rodiny pořídí právě reklamou předkládané pojištění. Shrnutí: Barthes nás upomíná, abychom si všimli, jakým způsobem jsou do technických obrazů dodávány konotace, a především, jakou množinu představ mají konotace vyvolávat a které představy naopak eliminovat.

4.4 Konec původního jednotného významu

Konečná část mé práce bude vycházet ze statě, kterou napsal v roce 2001 profesor dějin fotografie, současného umění a kyberkultury Geoffrey Batchen. Až do vzniku počítačové grafiky byla fotografie vnímána především jako médium schopné v nejvyšší možné míře zachycovat realitu, a to bez nutnosti zprostředkovacího kódu. Počítačová grafika zcela narušila toto chápání fotografie. Jistě i fotomontáž je problematická z hlediska „realističnosti“, ale přece jen je vždy složena z „kousků reality“ a například Kracauer řadí fotomontáž mezi druh grafiky.

Na přelomu 20. a 21. století se mluví o smrti analogové fotografie. Počítačová grafika narušila naše diskursivní očekávání. Možnost manipulace technickými obrazy se tak stala mnohonásobně vyšší. Batchen píše: „Tato rizika ještě vyhrocuje druhá obava, totiž

podezření, že vstupujeme do doby, kdy již nebude vůbec možno rozeznat originál od nápodoby. Věc a znak, příroda a kultura, člověk a stroj – všechny tyto doposud spolehlivé kategorie se najednou hroutí v jedno.¹³³ Protože skutečně většina z nás, a jistě převážně nevědomě, stále vnímá jakýkoli technický obraz jako „zrcadlo reality“. Batchenův článek popisuje některé případy manipulace s fotografií, které jsou v době digitální počítačové technologie pro pozorovatele technických obrazů neodhalitelné. A dále, což je také důležitá věc, chceme-li média nějak klasifikovat: „Nelze vyloučit, že fotografie přijde i o svou kulturní identitu svébytného média.“¹³⁴ Co by to ale znamenalo? Museli bychom přehodnotit všechno, co jsme si dosud o fotografii mysleli!

Batchen v roce 2001 píše, že zanedlouho počítačové metody zcela nahradí fotografii na bázi stříbra. V roce 2010 je to již nepopiratelnou skutečností. Většina fotografií používá digitální fotoaparát. Z fotografie se stal datový soubor přenositelný digitálními technologiemi, a to bez jakékoli ztráty informace. Digitální tvorba je proces, který se blíží tomu, co jsme někdy ochotni nazývat uměleckým tvůrčím postupem. Ale na fotografii bylo vždy nazíráno jako na postup objektivní, tedy prostý každého subjektivního „zkreslujícího“ vkladu autora. Batchen uvažuje: „Digitalizace jako praxe, o níž se ví, že může vytvořit jen smyšlenky, opouští dokonce i onu rétoriku pravdy, která představovala významnou součást kulturního úspěchu fotografie.“¹³⁵ V začátcích digitální fotografie se objevily snahy označovat nějakým způsobem snímky digitálně upravované a nazývat je ilustracemi. Můžeme ale dnes najít kdekoli v časopise nebo novinách fotografii, která by neprošla byť nepatrnou „digitální manipulací“? Je například úprava kontrastu manipulací? A ubrání se dnes kterýkoli fotograf nutkání své fotografie poněkud vylepšit? Nikdo z nás by už nepovažoval zlepšení kontrastu za manipulaci. Pro lidi znalé editačních programů (např. Photoshopu) je to zcela běžná, automatická operace a nadto každý laický program pro správu fotografií a každý scanner provádí tyto úpravy automaticky, jen po stisknutí jediné klávesy. Kde je potom hranice mezi realismem fotografie a „tvůrčí“ činností?

Batchen uvádí, že by mělo být samozřejmé o této problematice digitálního zpracování zákazníky informovat. Bohužel se nic takového neděje ani nedělo a dějiny digitální

¹³³ K. Císař (ed.): *Co je to fotografie?*, c. d., s. 341.

¹³⁴ Tamtéž.

¹³⁵ Tamtéž, s. 345.

fotografie jsou plné skrytých manipulací. Batchen uvádí několik historických příkladů, jak bylo digitální fotografií manipulováno, aniž by čtenář a divák cokoli poznal. Na obálce časopisu Time se v červnu roku 1994 objevil ztmavený snímek O. J. Simpsona upravený z originálu, který pořídila losangeleská policie do svého registru zadržených. Manipulace vyšla najevo, když týdeník Newsweek použil stejný snímek, ale bez úprav. Strhla se lavina kritiky a šéfredaktor vysvětlil počín týdeníku Time tím, že digitální úpravy „pozvedly běžný policejní snímek na rovinu umění“.¹³⁶ Přitom se jednalo o zadrženého černocho, jehož pleť byla „umělecky“ ztmavena. Zde se mimochodem ukazuje velmi problematický pojem umění, jak se objevil ve sporu fotografie versus umění. Umění zde totiž bylo definováno přibližně jako originální zpracování reality. Zdá se, že tato definice umění je velmi problematická. Kdyby se například umění přibližně definovalo jako „schopnost vyzvednutí podstatných rysů reality“, nemohlo by dojít k tomu, že by někdo čin, který dělá z černocho ještě „černějšího“ černocho, nazýval uměním. Tím neříkám, že zde zastávám nějakou definici umění, říkám pouze, že umění definované pouze ad hoc v boji s fotografií je velmi problematické.

Batchen uvádí několik dalších příkladů. Parafrázujme je: kdo z nás se stále nedívá na fotografie v novinách a časopisech s apriorním předpokladem (problém diskursivních očekávání od fotografie), že je zde zobrazena realita? Tedy: v průběhu voleb do amerického senátu mediální poradce senátora Johna Warnera elektronickými postupy přenesl hlavu Warnerova odpůrce na jiné tělo (samozřejmě méně vzhledné). Tato „fotografie“ byla využita v inzerátu, který měl sloužit pro zvýšení Warnerových volebních šancí. „Na přímou otázku jeden ze zaměstnanců Warnerovy kampaně záměnu hlav minimalizoval jako pouhou 'technickou úpravu'.“¹³⁷ Je zřejmé, že pro čtenáře byla tato „technická úprava“ nerozluštitelná. Ale uveďme poněkud běžnější případy. V dnešní době už snad většina čtenářů časopisů ví, že fotografie jsou upravované. Přesto je stále vnímáme jako „reálné“ a má to někdy velmi neblahé důsledky, viz např. případy anorexie způsobené touhou podobat se dokonalým obrazům modelek, které jsou ve velké míře fiktivní. V dnešní době stále přibývá lidí, kteří umí v určité míře používat programy pro editaci fotografií. Mohou to být amatérští fotografové, amatérští grafikové. Nikdo z nich se neubrání jemným úpravám. Odstranění „efektů červených očí“ zabere maximálně pouze

¹³⁶ K. Císař (ed.): *Co je to fotografie?*, c. d., s. 347.

¹³⁷ Tamtéž.

několik málo minut. Žádným problémem pak není ani vymazat z vlastní fotografie znaménko, nedokonalosti pleti, změnit tvar obličeje, zeštíhlit se nebo si vyrobit svaly hodné kulturisty. Divák nemá nejmenší šanci poznat, že fotografie byla upravena. A těžko můžeme takové úpravy nazývat uměním.

Tuto situaci je v současné době nutné řešit pomocí určitých nepsaných pravidel. Obrátil jsem se proto na Českou tiskovou kancelář (ČTK), která je největší tiskovou agenturou v České republice, a požádal o stanovisko ohledně přípustných digitálních úprav fotografií. Ze zasláného stanoviska cituji: „Jediné povolené úpravy v Photoshopu při editaci snímku před jeho vydáním jsou případné drobné barevné resp. tonální korekce, aby odpovídal standardům snímků zařazených do servisu a následně do fotobanky. Fotoreportéři převážně zpracovávají snímky na přenosných počítačích různých typů a stáří přímo v terénu, tj. v různých světelných podmínkách. Editoři pracují v redakci na pravidelně kalibrovaných velkých grafických obrazovkách a v konstantním světelném prostředí (zatemněná okna), což lépe umožňuje kvalifikovanou úpravu snímku, přičemž je pochopitelně nutno zachovat druh světelných podmínek, v nichž byl snímek pořízen (šero, mlha atd.) Druhá možná úprava je výřez především za účelem zvýraznění výpovědní hodnoty fotografie (gesto nebo mimika osob, soustředění pozornosti na akci u sportovních fotek, 'vypíchnutí' určitého podstatného detailu apod.). S výřezem ovšem běžně pracuje již samotný fotoreportér při editaci svého materiálu, editor případně pouze 'dotahuje' finální verzi fotky, přičemž by však měl maximálně ctít autorský pohled. Podle kodexu, který dobrovolně v maximální míře respektují všechny renomované fotoagentury zpravodajského typu, je striktně zakázána jakákoli jiná manipulace s fotografií, tj. především cokoli přidávat do obrazu (míče, puky, mraky) nebo z něho odstraňovat (nehodící se osoby či předměty), případně sestavit jeden obraz z několika snímků. Je nepsaným zákonem, že odhalení takové manipulace u autora má většinou za následek okamžité rozvázání pracovního poměru či přerušení spolupráce a pro agenturu by znamenala devastující ztrátu kreditu v očích partnerů a zákazníků.“¹³⁸

Co říká uvedený citát vzhledem k výše provedené analýze fotografického média? Velmi zvláštní věc: příchodem digitální technologie se zásadně změnil tolik opěvovaný realistický princip fotografie. Aby bylo zaručeno, že fotografie zůstanou věrné

¹³⁸ prohlášení Vladimíra Hofmana (vedoucí redaktor ČTK foto)

realistickému principu, musela být stanovena pravidla a je jen na rozhodnutí žurnalistů a profesionálních fotografů, zda je budou dodržovat. A co je ještě zajímavější: realistický princip fotografie je dnes zaručen pouze tím, že je „maximálně ctěn autorský pohled“.

Fotografické médium, jehož hlavní přínos byl spatřován právě v realismu a které bylo považováno za „zrcadlo reality“, se od doby vzniku digitální technologie rozrůznilo na dvě odlišná média. Fotografii a digitální grafiku. Fotografie, která byla považována za médium zcela jedinečné a realitě nejuvěrnější, vyvinula ze sebe sama další médium, které je schopno vytvořit a zobrazit „realitu“ zcela smyšlenou, ovšem k nerozeznání podobnou od fotografického zobrazení.

5. Závěr

Závěrem se pokusím shrnout myšlenky, které vyplynuly z mého zkoumání.

5.1 Interpretace fotografie není samozřejmá

Fotografii i ostatní technické obrazy je třeba správně interpretovat. Nejsou to „nevinná“ zrcadla reality, ale také ne hroživá monstra, která přináší pouze zkázu. Médium je prostě jen médium, tedy zprostředkovatel informace, ačkoli svou povahou vždy mění i to, co přenáší. A médium mění realitu jaksi *typicky* podle své podstaty a právě tuto typiku bychom měli zkoumat. Nemůžeme ale žádnému médiu přisuzovat přisudky jako dobrý a zlý. Médium je jistá forma přenosu informace a forma nemůže být zlá nebo dobrá. Smysly můžeme také považovat za určitá média, která našemu mozku zprostředkovávají realitu (zvířecí smysly zprostředkovávají tutéž realitu zcela jiným způsobem). Není tedy možné považovat například zrak za „zlý“ a zkreslující ve své podstatě, ačkoli tušíme, že některá zvířata dokážou svými smysly zachytit mnohem více nebo méně z reality než člověk. Zdůraznil bych ale, že pomocí technických obrazů se dá vcelku dobře manipulovat. Jednak kvůli všeobecnému přesvědčení, že správnou interpretaci není nutné složitě hledat, a za druhé hlavně proto, že někteří uživatelé nejsou seznámeni se základní povahou

fotografie i ostatních technických obrazů. Možná je celý klíč k pochopení technických obrazů ve způsobu postmoderního vnímání „reality“. Různé smysly různých bytostí zachycují realitu jiným způsobem. Proto je vždy důležité tuto realitu nějak interpretovat. Nebezpečí spočívající v technických obrazech tkví v tom, že jsme si je zvykli považovat za jediné správné a pravdivé zachycení reality. Po výše uvedeném zkoumání by mělo být zřejmé, že je to sice zachycení reality, a to zachycení technické, zkonstruované podle lidského vnímání světa, ale nemůžeme se na něj spoléhat jako na zachycení „dobré“, „pravdivé“ nebo „zlé“ – musíme ho vždy nějak interpretovat a snažit se porozumět jeho povaze. Je třeba rozumět „intencím fotografa“, jak říká Barthes, rozumět jim, přemýšlet z jejich ducha. Jakožto diváci můžeme pak prožívat záměry fotografa, to, čím nás chce fotograf překvapit, jakou informaci nám chce předat. Jako diváci zvýznamňujeme a učíme se interpretovat.¹³⁹

5.2 Fenomenologie a sémiologie – dva komplementární způsoby interpretace fotografie

Oproti všem znakovým systémům, které mají svou denotaci, je denotát fotografie nesrovnatelně přímější – odtud ono „zachycení reality“. Kontext je naproti tomu u fotografie mnohem širší než u ostatních znakových systémů, například u řeči. Slovo strom má jako denotát množinu všech stromů, jako konotaci představu, které si spojujeme s pojmem strom apod. U fotografie je denotací konkrétní strom, který byl kdysi vyfocen. Konotace mohou být bezmezně široké, pokud například vyfotíme jen detail listu nebo kůry tak, že nebude možné poznat, že snímek vznikl jako fotografie stromu. A i kdybychom vyfotili strom tak, že je rozpoznatelný, fotografie je obraz s velmi malou mírou kódování (stylem zobrazení), takže si do ní můžeme přimýšlet různé situace, kontexty, příběhy, významy. Jaká je tedy ona „základní povaha“, bytnost fotografie? Fotografie je jedinečné dobrodružství. Fenomenologicky uchopit její bytnost znamená nechat se jí „zranit“ (řeceno s Barthesem), do hloubky ji prožít (tedy z hloubky svého subjektu). Jen z nezastupitelnosti jedinečného pohledu (ve zření podstaty) lze uchopit punctum fenomenologického nazření

¹³⁹ Srč. R. Barthes: *Světlá komora*, c. d., s. 32, 33.

fotografie. Zraňuje nás punctum a my si zároveň uvědomujeme svoji konečnost i křehkost svého jedinečného vidění.

Dále se mi podle mého zkoumání jeví oprávněné tvrdit: analogová fotografie má jasně určený konkrétní denotát (což žádné jiné médium nemá) a velmi „klouzající“ neurčenou konotaci. Právě díky náchylnosti fotografie přijímat mnoho kontextů se objevuje možnost manipulace. Je proto na novinářích a všech pracovnících médií, aby s ní zacházeli odpovědně a nespolehali na její zdánlivou schopnost automaticky ilustrovat a vyložit situaci. Je důležité doplnit fotografii nebo videozáznam slovním popisem nebo jiným upřesňujícím způsobem, a tím ji zařadit do určitého kontextu daného záměrem toho, kdo informaci vysílá.

5.3 Vztah technických obrazů (fotografie) a výtvarného umění

Technické obrazy a výtvarné umění mají rozdílné funkce. Výtvarné umění podle mého názoru zachycuje jiný aspekt reality než technické obrazy. Dokáže například lépe vyjádřit psychické stavy, nebo atmosféru, možná také abstraktní myšlenky. Klasická fotografie je naproti tomu zcela nenahraditelná svým realistickým dokumentačním principem, který dokáže zakonzervovat minulý čas s velkou informační hodnotou a díky technickému rozšíření našeho vidění umí zobrazit detaily, které by lidské oko nikdy nespatriilo. Tradiční ručně komponované obrazy a moderní technické obrazy mají jako média odlišný účel. Snažit se najít, které z nich zachycuje realitu lépe, je důsledkem jistého omylu v chápání reality. Cožpak není individuální vnímání atmosféry určitým druhem „reality“? A právě tento druh reality může zachytit lépe obraz. Naopak chceme-li někomu sdělit, jak vypadá dům, ve kterém bydlíme nebo jak vypadal náš dědeček, automaticky sáhneme k fotografii.

5.4 Fotografie jako věrné zobrazení reality

Zdá se, že po příchodu digitální fotografie bude třeba přehodnotit a znovu promyslet realistický pohled na fotografii (nebo na celé fotografické médium, ke kterému patří i digitální grafika). Fotografické médium se rozdělilo na dvě různá média – klasickou

fotografii a digitální grafiku – a tento fakt je něčím novým, co teprve bude třeba ve filosofii médií reflektovat. Do vzniku digitální grafiky jsme si mysleli, že fotografie je jedinečné médium, které je schopno zachycovat realitu bez kódu. Co se změnilo počítačovou grafikou? Pokud se digitální fotografie „tváří“ jako realistická (kdy divák není schopen při jejím prohlížení odhalit žádné úpravy), je stále bezkonotační a měla by mít nějaký jasný denotát. Jasný denotát už ovšem mít nemůže, když nic takového, jako to, co je zobrazeno na digitální značně upravované „fotografii“, ve skutečnosti neexistuje. Vznikl nám potom zvláštní druh obrazu, který má mnohoznačný denotát i konotaci. Ztratil se tedy realistický princip, to, co fotografii definovalo. Už vůbec nevíme, co fotografie „ve skutečnosti“ znamená. Musíme přehodnotit samotný realistický princip, definici fotografie.

Jak lze změnit definici fotografie, aby aspoň částečně odpovídala vzniku digitální technologie? Možná takto: fotografický přístroj byl zkonstruován tak, aby v pokud možno největší míře odpovídal lidskému vidění a novověké perspektivě. Musely se učinit mnohé ústupky, především co se týká trojrozměrnosti a zachycení pohybu. Dále fotografie mohla zachycovat pouze zrakové informace. V realitě ale vždy vnímáme kontextuálně, tedy vkládáme do zrakových vjemů zcela automaticky své emoce a mnoho informací pocházejících z dalších smyslů. Za pomoci svých mentálních map si také selektivně vybíráme, který ze zrakových vjemů vůbec pustíme do našeho „vědomí“. Naše vidění je vždy výběrové, aniž si to uvědomujeme. Například při některých duševních nemocech se lidem zdá, že jsou zahlceni zrakovými vjemy (a nejen zrakovými) právě proto, že přestane fungovat kritérium výběru. „Vidění“ fotoaparátu je výběrové v mnohem menším smyslu.

Přelom 20. a 21. století přinesl ono zvláštní uvědomění, sebereflexi fotografie, že její realistický princip byl do ní vložen samotným člověkem a naprogramován podle lidského vnímání světa. Fotografie nikdy nemohla úplně zkopírovat lidské vnímání. Skutečně automaticky zachycuje realitu, ale realitu konstruovanou podle lidských měřítek. Proto právem byla a je považována za zvláštní druh média. Proto byl a je právem obdivován její odhalující princip. Ale v 21. století se stalo, že program, který jsme do fotografie vložili, už můžeme ovládat v mnohem větší míře než dříve – přímo, vlastníma rukama, na klávesnici počítače. Nepocítujeme už tolik automaticnost přístroje. Fotograf již není pouze spolupracovníkem fotoaparátu. Dnes můžeme mnohem účinněji zasahovat do samotného procesu vzniku fotografie. Příkladem může být volba délky osvitů. Dříve jsme

museli nastavit správný parametr v aparátu. Výsledná fotografie se buď povedla, nebo nikoli. Dnes, i když nám digitální fotoaparát vytvoří fotografii přesvětlenou nebo příliš tmavou, jednoduchým postupem můžeme z přítomných dat vytvořit fotografii se správným osvětlením. Zdá se, že lidé málo reflektovali program přístroje, který do něho sami dodali. A zde se nám také vracejí Flusserovy myšlenky viděné ze širšího úhlu. Jeho důraz na program fotoaparátu se již nezdá tak přehnaný. Dnes se považují úpravy osvětlení a všechny další úpravy za jistý druh nevinné manipulace.

Fotografie zachycují realitu. Je zcela zřejmé a jisté, že nějak (a nějakou) realitu zachycují. Něco z reality je zachycováno zcela automatickým způsobem. Jen je v dnešní době asi třeba zamýšlet se více nad tímto způsobem samým a nad tím, co je zachycováno. Pro fotografické realisty je skutečně dost znepokojivé, že realismus fotografie se dá tak dobře, nerozlišitelně imitovat digitální grafikou. Na druhou stranu ovšem – aby někdo mohl nějakou fotografii nerozeznatelně pozměnit, musí mít k dispozici právě fotografie v „surovém“ stavu, tedy mít k dispozici klasickou fotografii. Ještě žádný počítačový grafik nevyrobil fotografii z ničeho.

Každý člověk pracující v médiích by si měl být vědom této zvláštní povahy technických obrazů a neměl by k nim přistupovat tak, jako by opravdu samy vysvětlovaly svět a nepotřebovaly žádné doprovodné indicie vedoucí příjemce ke správné zamýšlené interpretaci. Technické obrazy automaticky nesdělují, „jak to se světem je.“ Jistě sdělují, jak svět vypadá, ale již ne to, jak s ním máme zacházet, co máme považovat za pravdivé, o jaké hodnoty se máme starat. Možná právě na tuto skutečnost chtěl upozornit Vilém Flusser.

Použitá literatura

Barthes, Roland: *Světlá komora. Poznámka k fotografii*, přel. M. Petříček, Fra, Praha 2005.

Burton, Graeme a Jiráček, Jan: *Úvod do studia médií*, Barrister & Principal, Brno 2001

Bystřický, Jiří: *Medialita, subjekt a postmoderna*, in: Krtilová a kol. (ed.): *Za filosofii nové doby*, Tiskárna a vydavatelství 999, Praha 2007.

Císař, Karel (ed.): *Co je to fotografie?*, Hermann a synové, Praha 2004.

Čianová, Jing: *Vidět a nebyť viděn*, A2 – kulturní týdeník. Dostupné on-line: <http://www.tydenika2.cz/archiv/2007/42/videt-a-nebyt-viden>

Defleur, Melvin Lawrence a Ballová-Rokeachová, Sandra J.: *Teorie masové komunikace*, přel. Jan Jiráček a Otakar Šoltys, Karolinum, Praha 1996

Flusser, Vilém: *Bezvedno*, Hynek, Praha 1998.

Flusser, Vilém: *Do univerza technických obrazů*, Občanské sdružení pro podporu výtvarného umění, Praha 2001.

Flusser, Vilém: *Za filosofii fotografie*, Hynek, Praha 2004.

Fuller, Matthew: *The Camera That Ate Itself*, Flusser Studies 04. Dostupné on-line: http://www.flusserstudies.net/pag/04/fuller_the_camera.pdf

Heidegger, Martin: *Rozvrh fenomenologické interpretace Aristotela*, přel. I. Chvatík, Oikúmené, Praha 2008.

Heidegger, Martin: *Věda, technika a zamyšlení*, přel. J. Michálek, J. Kružíková, I. Chvatík, Oikúmené, Praha 2004.

Hubík, Stanislav: *Technický obraz a logická stavba (Bau): Flusser a Wittgenstein*, Flusser Studies 05. Dostupné on-line: <http://www.flusserstudies.net/pag/05/Technicky-obraz.pdf>

Krtilová, Kateřina: *Filosofie médií*, in: *Za filosofii nové doby*, Tiskárna a vydavatelství 999, Praha 2007.

Krumpl, Vladan: *Úvod do oboru fotografie*, studijní text FAMU. Dostupné on-line: <http://www.f.amu.cz/docs/01Fotografie.pdf?PHPSESSID=18dafd9790452bdfb5a3732f45708f65>

McLuhan, Herbert Marshall: *Člověk, média a elektronická kultura*, přel. I. Reifová, Jota, Praha 2000.

McQuail, Denis: *Úvod do teorie masové komunikace*, přel. Jan Jiráček a Marcel Kabát, Portál, Praha 1999

Virilio, Paul: *Informatická bomba*, přel. M. Pacvoň, nakl. Pavel Mervart, Červený Kostelec 2004.

Virilio, Paul: *Stroj vidění*, Slovenský filmový ústav, Bratislava 2002.

Weinberg, Steven: *Snění o finální teorii*, přel. J. Bičák a kol., Hynek, Praha 1996.